

Thèse de Doctorat

Carmen Gustrán Loscos

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Docteur de l'Université de Nantes.*

Sous le label de l'Université Nantes Angers Le Mans

Discipline: Études hispaniques

Specialité: Civilisation Espagne contemporaine

École doctorale: 496. Sociétés, Cultures, Échanges

Date de soutenance: 27 juin 2014

Le franquisme dans le cinéma espagnol (1975-2000)

JURY

- Rapporteurs:* M. Emmanuel LARRAZ, Professeur émérite, Université de Bourgogne
Mme. Florence BELMONTE, Professeur, Université Paul-Valéry-Montpellier III
- Examineurs:* M. Emmanuel LARRAZ, Professeur émérite, Université de Bourgogne
Mme. Ángela CENARRO, Maître de conférences, Universidad de Zaragoza
M. Roman GUBERN, Professeur émérite, Universidad Autónoma de Barcelona
- Directrice de Thèse:* Mme. Pilar MARTÍNEZ-VASSEUR, Professeur, Université de Nantes
- Co-directeur de Thèse:* M. Julián CASANOVA, Professeur, Universidad de Zaragoza

LE FRANQUISME DANS LE CINÉMA ESPAGNOL (1975-2000)

Cette thèse doctorale s'intéresse à la façon dont la dictature de Franco a été portée sur grand écran pendant les vingt-cinq années qui ont suivi la mort de celui-ci, en analysant le traitement de cette époque, les périodes et les sujets les plus récurrents, les réalisateurs de ces œuvres et la façon dont ces dernières ont alors été accueillies par le public et la critique. Nous cherchons donc à explorer les interférences entre le cinéma et l'histoire, entre la culture et les périodes politiques pendant lesquelles celle-ci est produite et consommée, afin de découvrir la relation que la société espagnole a entretenue avec ce passé récent.

Pour cela, nous avons divisé ce travail en trois parties qui correspondent aux trois moments politiques de l'histoire espagnole récente : la première comprend la transition à la démocratie (1975-1982) ; la seconde, les quatre législatures pendant lesquelles le PSOE a gardé le pouvoir (1982-1996) ; et la troisième correspond à la première législature du Parti Populaire à la tête du gouvernement (1996-2000). À travers l'analyse individualisée de près de cent soixante films en suivant les catégories de Marc Ferro de « lecture cinématographique de l'histoire » et de « lecture historique du film », mais aussi grâce à l'insertion de ces films dans des séries filmiques d'analyse et à la recherche de constantes filmiques et de points d'ancrage (selon le concept de Pierre Sorlin), cette thèse retrace un panorama de la mémoire cinématographique du franquisme depuis la fin des années soixante-dix jusqu'au début du XXI^e siècle et, parallèlement, de la société espagnole elle-même tout au long de ces trois décennies.

MOTS CLÉS : Franquisme, cinéma, transition, Espagne, dictature franquiste, mémoire, représentation cinématographique, démocratie

THE FRANCO DICTATORSHIP IN SPANISH CINEMA (1975-2000)

This doctoral dissertation analyses how the Franco regime was portrayed on the big screen in the twenty-five years that followed the death of the dictator. It investigates the depictions of the dictatorship, the most recurrent topics and periods represented and the movies' reception by critics and the general public. The thesis aims at exploring the interferences between cinema and history, between culture and the historical contexts in which the latter is produced and consumed, as a way of understanding how Spanish society dealt with its recent past.

The doctoral dissertation is divided into three parts, according to three different political eras in recent Spanish history. The first covers the transition to democracy (1975-1982). The second deals with the four consecutive terms that the Spanish Socialist Workers Party (PSOE) was in power (1982-1996). The third section explores the first term of the People's Party (PP) (1996-2000). The PhD thesis analyses more than 150 films. It applies Marc Ferro's concepts of "cinematic reading of history" and "historical reading of the film", Pierre Sorlin's ideas about filmic attachment points, together with filmic analytical series and filmic constants. This study analyses the cinematographic memory of Francoism from the late 1970s to the beginning of the twenty-first century and thus Spanish society throughout these years.

KEYWORDS: Francoism, cinema, transition, Spain, Franco dictatorship, memory, cinematographic representation, democracy

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
UNIVERSITÉ DE NANTES

EL FRANQUISMO EN EL CINE ESPAÑOL (1975-2000)

La representación cinematográfica de la dictadura franquista



Tesis para optar al grado de doctor presentada por
CARMEN GUSTRÁN LOSCOS

Bajo la dirección del Dr. JULIÁN CASANOVA RUIZ y la Dra. PILAR
MARTÍNEZ-VASSEUR

Zaragoza, 2014

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11

• INTRODUCCIÓN	15
○ Historia, memoria, cine: las caras de una investigación poliédrica	16
○ Una aproximación cultural a la memoria del franquismo	24
○ Fuentes, metodología, estructura	26
○ Propuesta de tesis: ‘muchas historias, poca historia’	29

• CAPÍTULO 1: CINE E HISTORIA: ANALOGÍAS E INTERFERENCIAS ..	33
1. Interferencias cine –historia	34
1.1 Historia del cine	35
1.2 Cine histórico	35
1.3 Historia embalsamada	38
1.4 Cine como fuente histórica	40
2. Elementos de partida	45
2.1 Qué es el cine	45
2.2 Analogías cine-historia	46
3. Metodología	49
3.1 Escala individual de análisis	49
3.2 Escala global	49
4. Cine: ¿desafío para la historia?	50
4.1. Cine como configurador de identidad y memoria colectiva	52
4.2 El cine como agente de la historia	53
4.3 El poder historiador del cine	54
5. Conclusión: aceptando el desafío	56

I: UN CINE EN TRANSICIÓN PARA UN PAÍS EN TRANSICIÓN (1975-1982)

• INTRODUCCIÓN: CINE Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN	59
1. Breves apuntes sobre un país en Transición	62
2. Breves apuntes sobre un cine en Transición	64
3. El franquismo en el cine durante la Transición	67
3.1 Tipologías de los films	69
3.2 Capítulos	70
3.3 La cuestión generacional	71
3.4 La cuestión ideológica	72

• CAPÍTULO 2: MEMORIA DEL FRANQUISMO EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN	75
1. Análisis extrafílmico	76
1.1 De la memoria impedida a la memoria urgente	76
1.2 ¿Pacto de Silencio?	77
1.3 Films de memoria	78
2. Análisis fílmico	79
3. Conclusiones	104
• CAPÍTULO 3: MODERACIÓN Y POLITIZACIÓN EN LAS PELÍCULAS HISTÓRICAS SOBRE LA POSGUERRA (1975-1982)	107
1. Historia como pretexto	109
2. Manuel Gutiérrez-Aragón: más allá de la posguerra	116
3. Historia irremplazable	119
4. Conclusiones	139
• CAPÍTULO 4: REPRESENTACIONES CINEMATográfICAS DEL TARDOFRANQUISMO EN LA TRANSICIÓN (1975-1982)	143
1. El franquismo cotidiano	145
2. Atrapados por la nostalgia	160
3. Política e historia en la gran pantalla	164
4. Conclusiones	183
• CAPÍTULO 5: OTRAS PROPUESTAS CINEMATográfICAS EN TORNO AL FRANQUISMO DURANTE LA TRANSICIÓN	187
1. Basilio Martín Patino: el juglar proscrito	191
2. Renacimiento y declive del documental español	199
3. Historia de una degeneración	223
4. Películas metafóricas, simbólicas y experimentales	225
5. Conclusiones	235

II: LA REPRESENTACIÓN CINEMATográfica DEL FRANQUISMO DURANTE EL GOBIERNO SOCIALISTA (1982-1996) 239

• INTRODUCCIÓN: CINE Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DEL PSOE	241
1. Breves apuntes para un país en “postmodernización”	244
2. Breves apuntes para un cine en “postmodernización”	247
3. El franquismo en el cine durante el gobierno socialista	249
3.1 Tipologías de los films	251
3.2 Capítulos	253

• CAPÍTULO 6: CINE, FRANQUISMO Y RECUERDO DURANTE EL GOBIERNO SOCIALISTA (1982-1996)	255
1. El cine como configurador de “memoria prestada”	257
2. El pasado y la memoria: tipologías de análisis	259
2.1 El pasado que se resiste a pasar	259
2.2 No digas que fue un sueño	281
3. Conclusiones	292
• CAPÍTULO 7: CINE E HISTORIA EN TORNO AL FRANQUISMO ...	295
1. La posguerra en el cine de la época socialista	297
2. Los años 60 y 70 en el cine del periodo socialista	317
3. Conclusiones	326
• CAPÍTULO 8: EL FRANQUISMO COMO ABSTRACCIÓN	329
1. Desdibujada posguerra	330
2. Los cincuenta de Aranda y el comienzo del cambio	353
3. Largos años	360
4. Conclusiones	370
III: EL FRANQUISMO EN EL CINE DURANTE EL PRIMER GOBIERNO AZNAR (1996-2000)	375
• INTRODUCCIÓN: CINE Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER PP	377
1. Breves apuntes para un país al borde del milenio	379
2. Breves apuntes para un cine al borde del milenio	380
3. El franquismo en el cine durante el primer gobierno popular	382
3.1 Tipologías de los films	385
3.2 Capítulo 9	386
3.3 La cuestión ideológica	386
• CAPÍTULO 9: LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL FRANQUISMO A FINALES DEL SIGLO XX	389
1. Franquismo pop	390
2. Retratos convencionales del franquismo	406
3. Cine a contracorriente	424
4. Conclusiones	429
CONCLUSIONES	433
CONCLUSIONS (version française)	448

CORPUS FÍLMICO	465

BIBLIOGRAFÍA	469

- Historia contemporánea	469
- Historia del cine y estudios teóricos sobre cine	473
- Historia y cine	477
- Teoría	477
- Historia y cine. Obras específicas	480
- Memoria, teoría y políticas de la memoria	485
- Historia y teoría cultural	487

Autobiografías	490

Medios de comunicación en los que se han consultado críticas de cine	491

ANEXOS	493

I. Listado de tablas e ilustraciones	494
II. Información sobre los films no analizados (1982-1996)	496
I. <i>El vivo retrato</i>	
II. <i>Tempestad d'estiu</i>	
III. <i>La cruz de Iberia</i>	
IV. <i>El día nunca por la tarde</i>	

III. Fichas de películas analizadas	499

AGRADECIMIENTOS

Escribir una tesis es un proceso altamente enriquecedor pero también duro, solitario y, en ocasiones, descorazonador. Estas páginas son fruto de muchos años de trabajo, años en los que he recibido muy diversas muestras de apoyo. Estoy en deuda con numerosas personas e instituciones a las que me gustaría dar las gracias.

Querría empezar estas líneas por mis dos directores de tesis: el profesor Julián Casanova y la profesora Pilar Martínez-Vasseur, dos excelentes docentes que consiguen transmitir su pasión por la historia y la cultura de manera inigualable. Fue el profesor Casanova quien me aconsejó que realizara mi Erasmus en el primer año de doctorado y no antes, y que fuera a la Université de Nantes, en Francia. Mi vida no sería la misma sin aquellas indicaciones. Siempre he contado con su confianza. Gracias. A Pilar Martínez-Vasseur he de darle las gracias por introducirme en el mundo del cine español desde sus clases y desde el Festival du Cinéma Espagnol de Nantes, así como por descubrirme el potencial (y la necesidad) de la interdisciplinariedad. No puedo olvidar tampoco su ayuda con los interminables trámites burocráticos que una co-tutela internacional conlleva. Gracias.

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin el apoyo del Ministerio de Educación, que me concedió una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Zaragoza, beca que me permitió realizar estancias de investigación en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la supervisión de José Luis Sánchez Noriega, y en la London School of Economics and Political Science junto a Paul Preston. En un momento de recortes en educación y cultura, mi más sincero agradecimiento por su apuesta por la investigación y por su confianza en mí.

También me gustaría agradecer al Profesor Gabriel Sopeña su apoyo incondicional, así como a mis compañeros de Departamento, de grupo de investigación y a mis compañeros de despacho y de beca, en especial, a Pablo Corral. Más que amigas y compañeras incondicionales en este proceso han sido Pilar Diarte y Sescún Marías. Pilar, desde los años de carrera, Sescún desde el doctorado y las clases. Ambas son modelo de profesionalidad, vocación y compromiso; ambas son claros ejemplos de cómo este país no apuesta por sus mejores investigadores como

debería. Con ellas he compartido grandes momentos, en ocasiones duros, en otras, extraordinarios; espero compartir muchos más.

Como con ellas, también con Óscar Martín, Miguel Ángel del Arco y Goyo Alonso he compartido viajes y conversaciones que quiero agradecer. Todos ellos son excelentes historiadores y amigos. Y si hablamos de profesionales, no puedo olvidar destacar la orientación de Esteve Riambau, docente de la Universitat Autònoma de Barcelona y director de la Filmoteca Catalana, así como la amabilidad de Antonio Santamarina, gerente del Cine Doré. Me gustaría reconocer el excelente trato recibido en los archivos de la Filmoteca Española a pesar de sus presupuestos menguantes y de sus, en ocasiones, precarios medios y, en especial, a Trinidad del Río y Margarita Lobo.

A Fernando Colomo, Imanol Uribe, Fernando Trueba, Montxo Armendáriz, Puy Oria, Vicente Aranda, Carlos Saura y Eulalia Ramón quiero agradecerles su disponibilidad y su tiempo. Todos ellos respondieron a mi deseo de entrevistarlos, enriqueciendo este trabajo.

Me gustaría agradecer también a todos aquellos que llevan décadas trabajando para que se conozca mejor la historia de la dictadura franquista y para que se haga justicia: historiadores, periodistas, jueces, asociaciones de víctimas, familiares. Desde aquí me gustaría mostrarles mi apoyo y reconocimiento más sincero.

Con la gente de la Universidad de Nantes y del Festival du Cinéma Espagnol me une mucho más que el trabajo. Joxean Fernández, Victoria Bazurto, Isabel Adé, Antonio Pantoja, Mélanie Doré y Maud Debieve son compañeros, amigos, familia.

Un lugar destacado ocupan también mis amigas “de siempre” (o casi) Alba Higuera, Virginia Lorente, Gaby Radvanski. A pesar de la distancia y de mis, en ocasiones, prolongados silencios, sé que puedo contar con ellas y eso es algo realmente importante en mi vida. Gracias locas. Tampoco quiero olvidar a Ana Nogueras y Sierra, que tan bien responden a mis intermitentes apariciones, ni a Miriam Rodríguez, Raquel Benítez, Víctor Luengo, Itziar Rubio y Margarita Martínez, amigos todos muy queridos.

En todos estos años he vivido en varias ciudades de distintos países. En todos estos sitios he tenido la inmensa suerte de estar rodeada de gente maravillosa que me ha hecho sentir como en casa y que han comprendido y perdonado las numerosas ocasiones en que he tenido que declinar planes estupendos por quedarme en casa delante del ordenador. Hablo de mi “famille” de Nantes, de los amigos de Newcastle, de mis compañeros y profesores del MA Culture, Policy and Management en la City Universtiy, de mis compañeros en el IES Emilio Jimeno y de Marea Verde; de la gente de APUDEPA, del Grupo de Trabajo para la Auditoría Ciudadana de la Deuda en la

Sanidad Pública, y, sobre todo, del Club de Montaña El Castellar; así como de Yeray Guerra, Diego Laforga, Silvia Laforet, Laura Limón, Carolina Fenoll y Darío Tobes.

Un lugar destacado en cuanto a grandes momentos pero también grandes ausencias lo ocupa enLATAmus. Quiero dar las gracias al equipo que desde hace casi cuatro años pelea día a día por seguir disfrutando con este proyecto: a la imprescindible “señora directora”, al inigualable David Jiménez, al siempre eficaz Luis Miguel Ortego, al incombustible Charly García y a nuestra eterna “becaria”, Marta Lahuerta. También quiero dar las gracias a nuestros compañeros de “vertebre”, ellos saben bien quienes son, y a todos aquellos que han participado del proyecto con su tiempo y con su ilusión, o que trabajan día a día por hacer del lugar donde viven un sitio mejor. Gracias.

Y le toca el turno a la familia. Tras casi cuatro generaciones de alagoneses, los lazos familiares son estrechos y la lista de agradecimientos enorme. Permitidme que sólo la esboce: gracias a mi abuela Carmina (y a mis otros abuelos que ya no están, pero que sé que se sentirían igual de orgullosos), a mis tíos y tías, a mis primos, a mi familia política (suegros, cuñados y otros grados de parentesco), a mis sobrinos. A Merche y Ana Gustrán, más que amigas, más que hermanas. A mis padres, Antonio y Aurora, modelo de esfuerzo, que nos enseñaron desde pequeñas a sentirnos orgullosas de nuestros orígenes y que nos transmitieron su ética de trabajo y su integridad. Los cuatro son pilares básicos de mi vida y me hace muy feliz compartir con ellos el final de este trabajo.

Por último, sólo queda Álex. Necesitaría tantas páginas como tiene esta tesis para agradecerle todo lo que ha hecho por mí en los últimos años. Estar con él me hace ser mejor profesional y mejor persona. Mil gracias.

INTRODUCCIÓN

Desde que a comienzos de los años sesenta del pasado siglo Marc Ferro comenzara a utilizar películas como herramientas con las que descodificar la sociedad¹, los estudios sobre las relaciones entre la historia y el cine se han desarrollado y consolidado ampliamente en el ámbito académico. Esta tesis doctoral se enmarca en esa línea de trabajo, centrándose en la representación cinematográfica del franquismo a partir de la muerte del general Franco. Tomando como objeto de estudio las obras producidas entre 1975 y el año 2000, pretendemos analizar el retrato en la gran pantalla de esas casi cuatro décadas de dictadura, rastreando la impronta dejada en los films por una cambiante realidad política, económica, cultural y social: la de la España de vuelta a la democracia. Buscamos saber si el cine ofrece claves para entender la relación que la sociedad española de los años setenta, ochenta y noventa estableció con su pasado reciente, intentando diseccionar al mismo tiempo la información que estos films aportan sobre la sociedad que los produjo y los recibió.

Analizar la representación cinematográfica de un fenómeno tan complejo como la dictadura franquista no resulta, sin embargo, sencillo. Se trata de un régimen político cuya definición y caracterización siguen siendo, todavía hoy, objeto de debate; un régimen que fue mutando y adaptándose a lo largo de los casi cuarenta años de su existencia. Las investigaciones publicadas sobre este período son numerosas y variadas. Ya en 1999 Alberto Reig Tapia señalaba que “hoy en día es prácticamente imposible abarcar la totalidad de la publicística sobre la materia”². Y, sin embargo, todavía en 2004 Ismael Saz nos seguía recordando el deber de memoria con respecto

¹ La obra clave de Marc Ferro es *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977). También resulta ineludible como pionero en este campo Sigfried Kracauer, con su *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985 (1947).

² Y remitía a la recopilación del CSIC, *El franquismo*, Bibliografías de la Historia de España (BIHES), nº 1, CSIC, Madrid, 1993. En Alberto Reig Tapia, “Historia y memoria del franquismo”, en José Luis de la Granja, Alberto Reig Tapia y Ramón Miralles (comps.), *Tuñón de Lara y la historiografía española*, Siglo XXI, Madrid, 1999, pp. 175-198.

al franquismo: “el recuerdo de un *mal* –la Guerra Civil- había marcado los límites por donde debía transitar la transición; pero para que ésta se llevara a término felizmente era el recuerdo de otro *mal* el que se eclipsaba. La democracia española nació curada de memoria –de la Guerra Civil- pero “enferma” de olvido –del franquismo”³. Desde una perspectiva cultural, este trabajo pretende cuestionar el olvido sobre la dictadura franquista del que hablara Saz⁴, teniendo en consideración los decisivos avances que sobre este tema se han venido realizando en los últimos años tanto desde la universidad como desde las asociaciones civiles.

HISTORIA, MEMORIA, CINE: LAS CARAS DE UNA INVESTIGACIÓN POLIÉDRICA

La elección del cine como mediador en esta investigación sobre el franquismo viene dada por varios motivos. Por un lado, un film histórico suele tener mayor alcance y difusión que un ensayo histórico. Esto ocurre no sólo porque los códigos narrativos del film sean más accesibles para el amplio público que los del ensayo –como suele suceder-, sino también porque los canales de distribución de una obra cinematográfica son todavía hoy, en la era digital, mucho más numerosos que los de las obras historiográficas. En 1995 Robert A. Rosenstone ya señaló cómo en un mundo dominado por las imágenes, la gente formaba cada vez más su idea del pasado a través del cine y de la televisión, ámbitos en los que los historiadores no estaban especialmente representados⁵. Si bien hoy deberíamos añadir Internet a la lista de canales informativos (y conformadores de opinión), la importancia de los films históricos y de las teleseries en la representación y reflexión sobre acontecimientos pasados sigue siendo clave.

Por otro lado, el medio cinematográfico es capaz de provocar en el espectador emociones y sensaciones que resultan más difíciles de alcanzar desde el ámbito académico tradicional o, al menos, no de manera tan directa. Creemos que esa capacidad de movilización emocional merece la atención del ámbito académico no sólo como objeto de estudio, sino como instrumento para hacer comprender mejor

³ Ismael Saz, *Franquismo y fascismo*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004, p. 284.

⁴ Aunque se haya avanzado mucho desde entonces, no deja de resultar significativo que en 2001 Francisco Sevillano Calero insistiera en “el estado incipiente de una parte de la historiografía en España, especialmente aquella próxima a la historia cultural”, Francisco Sevillano Calero, “La Historia Contemporánea en España: viejas polémicas y nuevos enfoques historiográficos”, *Ayer*, 43 (2001), p. 243.

⁵ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Ariel Hª, Barcelona, 1997 (1995), p. 29.

épocas pasadas y para transmitir conceptos y procesos fundamentales de las ciencias sociales. En este línea se ha destacado la capacidad historiadora del cine, su potencial para recrear atmósferas hoy desaparecidas y su eficacia en relación con la innovación educativa y la mejora de la docencia, sobre todo para las Humanidades⁶.

Para afrontar el análisis interdisciplinar que un tema tan complejo como la representación cinematográfica del franquismo lleva consigo, resulta indispensable referirse a la evolución de los discursos historiográficos en cada uno de los ámbitos de estudio de este trabajo. Hemos diferenciado para ello cuatro ámbitos. El primero de ellos es el histórico. En él se recoge la evolución del discurso sobre la historia reciente de España, diferenciando dos épocas de análisis: por una parte, la dictadura franquista, objeto de representación en las películas que conforman el corpus fílmico; por otra parte, la historia de la transición y de las primeras décadas de la nueva democracia, marco cronológico en el que se realizan los films estudiados. En un segundo nivel historiográfico, y muy relacionado con el anterior, se incluye la relación entre historia y memoria, así como las políticas de memoria en la España reciente en relación con la Guerra Civil y el franquismo.

En un tercer nivel se recogen obras clave de historia cultural, especialmente algunas que reflexionan sobre el concepto de representación. En esta línea incluimos algunos de los pensadores que sentaron los marcos de reflexión en torno al contexto cultural en que se mueve, cronológicamente, nuestro campo de estudio. Nos referimos al estudio del postmodernismo y a su influencia en la sociedad española de los ochenta y noventa. Dicho de manera más específica, se profundiza en el campo de la historia cultural, revisando aquellas investigaciones que han estudiado en España las formas culturales enmarcadas dentro de nuestro ámbito cronológico (1975-2000) y, en especial, el cine de aquellos años, la crítica cinematográfica y los trabajos al respecto desde la historia del cine.

En cuarto y último lugar, esta investigación está en deuda con los trabajos sobre las relaciones entre cine e historia, que serán ampliamente referenciados en el Capítulo 1. Más allá de la teoría, esta tesis doctoral se inspira en trabajos específicos de análisis de las relaciones entre cine e historia, prestando especial atención a aquellos que tomaron la Guerra Civil y la propia dictadura franquista como objeto de estudio.

⁶ En esta línea destacan las reflexiones de Arlette Farge sobre “la capacidad historiadora del cine” en Arlette Farge, “Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Le siècle du cinéma » noviembre 2000; Arlette Farge, « Écriture historique, écriture cinématographique », en Antoine de Baecque, y Christian Delage (ed.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions complexes, Bruselas, 1998, pp. 111-125 ; así como los proyectos detrás de obras como la editada por Pablo Iglesias Turrión, *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*, Catarata, Madrid, 2013.

En el primer nivel de análisis historiográfico, el histórico, ha de señalarse cómo las investigaciones sobre el franquismo se han multiplicado en los últimos años, en especial desde mediados de la década de los noventa. Tras largos años en los que sólo se contó con los relatos oficiales del Estado franquista, pocos son los aspectos del régimen que escapan ya al análisis de historiadores, sociólogos o periodistas. Para esta tesis, resultan especialmente interesantes las investigaciones sobre aspectos concretos como la represión, la oposición antifranquista o los apoyos sociales de la dictadura puesto que permiten trazar similitudes entre corrientes historiográficas y representaciones culturales. Son buena muestra de ello obras de ámbito nacional como las de los historiadores Santos Juliá (coord.), *Víctimas de la guerra civil española*; Julián Casanova, *La Iglesia de Franco*; Gutmaro Gómez Bravo y Jorge Marco, *La obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*; o Helen Graham, *La guerra y su sombra: una visión de la tragedia española en el largo siglo XX europeo*⁷; así como obras de ámbito regional y provincial como las de Miguel Ángel del Arco, *Hambre de siglos: mundo rural y apoyos sociales del franquismo en Andalucía oriental (1936-1951)*; Óscar J. Martín García, *A tientas con la democracia: movilización, actitudes y cambio en la provincia de Albacete, 1966-1977* o Ana Cabana, *La derrota de lo épico*⁸.

Dados los límites cronológicos en los que se enmarcan las películas objeto de estudio (1975-2000) y siguiendo con el análisis histórico, también son imprescindibles los trabajos que han reflexionado sobre la naturaleza de la transición y sobre las primeras décadas de la reestrenada democracia española. No podemos olvidar aquellas obras pioneras que establecieron un paradigma de la Transición como proceso modélico. Destacan, entre ellas, las de Charles Powell, Juan Linz y Alfred Stepan, Javier Tusell y Álvaro Soto⁹. Sin embargo, este trabajo se encuentra más

⁷ Santos Juliá, *Víctimas de la guerra civil española*, Temas de hoy, Madrid, 1999; Julián Casanova, *La Iglesia de Franco*, Temas de hoy, Madrid, 2001; Gutmaro Gómez Bravo y Jorge Marco, *La obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*, Península, Barcelona, 2011; Helen Graham, *La guerra y su sombra: una visión de la tragedia española en el largo siglo XX europeo*, Crítica, Madrid, 2013. También en torno a este tema la editorial Comares ha publicado recientemente la obra colectiva *No sólo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1936-1977)*, Comares, Granada, 2014.

⁸ Miguel Ángel del Arco, *Hambre de siglos: mundo rural y apoyos sociales del franquismo en Andalucía oriental (1936-1951)*, Comares, Granada, 2007; Óscar J. Martín García, *A tientas con la democracia: movilización, actitudes y cambio en la provincia de Albacete, 1966-1977*, Catarata, Madrid, 2008; Ana Cabana, *La derrota de lo épico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013.

⁹ Javier Tusell y Álvaro Soto (eds.) *Historia de la Transición 1975-1986*, Alianza, Madrid, 1996; Charles Powell, *España en democracia (1975-2000): las claves de la profunda transformación de España*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001; Álvaro Soto Carmona, *Transición y cambio en España 1975-1996*, Alianza Editorial, Madrid, 2005; Juan J. Linz y Alfred Stepan, *Problems of democratic transition and consolidation*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1996; también pueden consultarse Victoria Prego, *Así se hizo la transición*, Plaza y Janés, Barcelona, 1995 y las menos laudatorias obras –aunque en esa misma línea–

cercano a visiones más complejas y críticas sobre aquella época como las defendidas por Ferrán Gallego, Nicolás Sartorius y Alberto Sabio o por la obra coordinada por Carme Molinero, *La transición, treinta años después*¹⁰.

Puede hablarse incluso de ‘explosión mediática’ para designar la abundante literatura que viene dándose en torno a la significación de la transición. Esta explosión se relaciona en gran medida con la crisis política y económica en la que se halla inmersa España desde 2008¹¹. Son numerosas las voces que señalan como culpable de muchos de los actuales ‘males’ del país al modelo continuista y de consenso diseñado durante el tardofranquismo y la Transición¹². También las artes escénicas y plásticas, así como la industria cinematográfica y editorial, han contribuido a alimentar el debate sobre la relación entre el modelo de transición a la democracia y la crisis actual¹³.

En un segundo ámbito historiográfico reconocemos cómo la representación cinematográfica del franquismo tiene mucho que ver con la memoria personal y colectiva de la dictadura, así como con los usos políticos de la memoria, es decir, analizamos las relaciones entre historia y memoria. En este campo resultan clave pensadores como Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov, Maurice Halbwachs y Andreas Huyssen¹⁴, a quienes haremos amplia referencia en los capítulos 2 y 6. Por otra parte,

de Julio Aróstegui, *La transición (1975-1982)*, Acento Editorial, Madrid, 2000; y Santos Juliá, en José-Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid.

¹⁰ Ferrán Gallego, *El mito de la Transición*, Crítica, Barcelona, 2008; Nicolás Sartorius, Alberto Sabio, *El final de la dictadura: la conquista de la democracia en España (noviembre de 1975- junio de 1977)*, Temas de Hoy, Madrid, 2007; Carme Molinero (coord.), *La transición, treinta años después*, Península, Barcelona, 2006.

¹¹ “España camina con paso decidido hacia el subdesarrollo del que tanto esfuerzo ha costado salir (...) Lo que sucede revela con mucha claridad que, pese a las promesas sobre el luminoso porvenir que nos aguardaba tras la muerte del dictador, no se podía llegar muy lejos con aquellas alforjas que alojaban tanto lastre del franquismo”, José Manuel Roca, *La oxidada transición*, La linterna sorda, Madrid, 2013. Relacionando también crisis y herencias de la Transición encontramos, por ejemplo, los artículos de Amador Fernández-Savater en *El Diario.es* “La Cultura de la Transición y el nuevo sentido común”, 14 de junio de 2013; de Maruja Torres en *El País*, “El Parque Temático”, 20 de enero de 2013 o el de Ignacio Sotelo también para *El País*, 10 de junio de 2013.

¹² Resulta interesante la crítica a este fenómeno de parte de Jordi Gracia en su artículo “Guerra de mitos”, *El País*, 17 de abril de 2013.

¹³ Aunque la crítica a la Transición no resulta una novedad desde el ámbito de la producción cultural, sí resulta destacable la abundancia de obras que reflexionan sobre el tema en los últimos años, especialmente en el periodo 2012/2013. En novela destacamos, entre otros, *El jardín colgante*, de Luis Mingallón o *Música de cámara*, de Rosa Regás; en teatro, *Autorretrato de un joven capitalista español*, de Alberto Sanjuan o *Babybum*, de Accidents Polipoètics; y como exposición más representativa de ese “arte para denunciar el tocomucho de la transición” destacamos la exposición de Jorge Galindo y Santiago Serra, *Los encargados*, en la Galería Helga de Halvear.

¹⁴ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. Trotta, Madrid, 2003 (2000, 1ª ed. francesa); Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000 (1995); Maurice Halbwachs, *La*

distintos enfoques sobre el lugar que ocupa la memoria del pasado reciente de España han causado interesantes debates historiográficos y se han plasmado en una amplia producción literaria. Referentes ineludibles resultan Santos Juliá, Paloma Aguilar, Julio Aróstegui, Pedro Ruiz Torres, Francisco Espinosa o Ismael Saz¹⁵. La investigación presentada en estas páginas recoge elementos de todos ellos, aunque también plantea algunos matices y cuestiones a sus investigaciones.

En un tercer nivel de análisis historiográfico no podemos olvidar hacer referencia a la historia cultural. Queremos destacar a Roger Chartier y su *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*¹⁶; las reflexiones sobre la imagen y el cine de Christian Metz y Peter Burke¹⁷; las teorías culturales de Antonio Gramsci¹⁸ y la obra de Paul Ricoeur *Tiempo y narración*¹⁹. Al mismo tiempo, y muy en relación con la cronología estudiada, resultan imprescindibles obras teóricas sobre la postmodernidad como las de Fredric Jameson o David Harvey, que enmarcan el periodo a analizar, social y culturalmente²⁰. Todas ellas han sido de gran utilidad, especialmente aquellas especializadas en las relaciones entre el pasado, su representación cinematográfica y el análisis del contexto de producción y exhibición de la obra. A lo largo de esta investigación se irá haciendo alusión a estos autores, enmarcando su producción teórica en el análisis fílmico de las películas objeto de estudio.

En un ámbito menos teórico y más específico de la historia cultural situamos las obras de aquellos autores especializados en literatura, arquitectura, diseño, artes escénicas o visuales y, por supuesto, cine producidos en España entre 1975 y 2000. Como expuso Roger Chartier, toda producción intelectual o artística ha de pensarse “a la vez en la especificidad de la historia de su género o disciplina, en su relación con

mémoire collective, Presses Universitaires de France, París, 1968 (1950); Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995.

¹⁵ Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006; Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza Editorial, Madrid, 2008; Julio Aróstegui, y François Godicheau, *Guerra civil: mito y memoria*, Marcial Pons, Madrid, 2006; Pedro Ruiz Torres, “Los discursos de la memoria histórica en España”, *Hispania Nova*, nº 7 (2007); Francisco Espinosa, *Contra el olvido: historia y memoria de la Guerra Civil*, Crítica, Madrid, 2006.

¹⁶ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992.

¹⁷ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Volumen 1, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002 (1963); Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

¹⁸ Antonio Gramsci, *Selections from prison notebooks*, Lawrence and Wishart, Londres, 1971.

¹⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, Editorial Siglo XXI, México, 2004;

²⁰ Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996 (1991); David Harvey, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1998 (1989).

otras producciones culturales contemporáneas y en sus relaciones con distintos referentes situados en otros campos de la totalidad social (socioeconómica o política)²¹. Los epígrafes introductorios que anteceden cada una de las partes en las que hemos estructurado este trabajo pretenden situar los films analizados en su contexto cultural, social y político. Para sentar las bases de ese contexto resultan de gran interés *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, de José-Carlos Mainer y Santos Juliá y *Spanish Cultural Studies* dirigido por Jo Labanyi y Helen Graham²². Otras obras colectivas también han aportado información altamente interesante sobre la literatura, el cine y otros sectores culturales dentro de las décadas analizadas. Entre ellas destacan *Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, editada por Samuel Amell y Salvador García Castañeda; *Del franquismo a la postmodernidad (1975-1990)*, coordinada por José B. Monleón y *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, de Mari Paz Balibrea²³. Por su parte, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, de José F. Colmeiro, se retrotrae a la dictadura para explicar rupturas y continuidades en la producción cultural de la democracia, y relaciona ésta con la memoria de un todavía problemático pasado reciente²⁴. En esta línea encontramos también obras como *El mono del desencanto*, de Teresa Vilarós; *Blood Cinema*, de Marsha Kinder o *Cultura herida*, de Cristina Moreiras; trabajos que se encuadran en los Cultural Studies de tradición anglosajona y que combinan, desde la interdisciplinariedad, el planteamiento de interesantes hipótesis con la, en ocasiones, parcialidad o escasez de las fuentes y argumentos presentados, así como con la fuerte presencia de postulados de la Psicología²⁵.

Si nos centramos en aquellos estudios que han reflexionado sobre el cine reciente español, hemos de partir de una obra clave, la *Historia del cine español* realizada en 1995 por Román Gubern, Esteve Riambau, José Enrique Monterde, Julio

²¹ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992, pp. 41-42.

²² José-Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid. Y Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Nueva York, 1995.

²³ Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999; Samuel Amell Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Playor, Madrid, 1988; José B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la postmodernidad (1975-1990)*, Akal, 1996.

²⁴ José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.

²⁵ Teresa Vilarós, *El mono del desencanto*, Siglo XXI, Madrid, 1998; Moreiras Cristina, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2002; Marsha Kinder, *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*, University of California Press, Berkeley, 1993.

Pérez Perucha y Casimiro Torreiro²⁶. Diez años más tarde, otro equipo de profesionales llevaría a cabo un trabajo similar, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*²⁷, aunque desde presupuestos diferentes. Si la obra dirigida por Gubern partía del contexto para encuadrar las películas objeto de estudio y, a partir de ahí, realizar su análisis, *La nueva memoria* pretendió partir del texto y, desde él, recomponer su contexto pertinente. Esta investigación se encuentra más cerca del modelo de *Historia del cine español* que del de *La nueva memoria*, ya que parte de tres períodos históricos concretos (Transición, etapa socialista, primer gobierno popular) para abordar, a continuación, cada film de forma individualizada.

Otras obras no han sido tan ambiciosas como las dos anteriores en sus aspiraciones de globalidad, aunque no por ello resultan menos interesantes. En *Cultura de masas y cambio político: el cine español en la transición* (1999), Manuel Trenzado llevó a cabo un análisis sociológico de las relaciones cine-política-sociedad, presentando categorías y conceptos como “tematización”, que desarrollaremos más adelante. También José Enrique Monterde en su *Veinte años de cine español: un cine bajo la paradoja 1973-1992* (1993) aporta definiciones de gran utilidad, como la categorización “cine del conocimiento-cine del reconocimiento”, definiciones que serán utilizadas y desarrolladas a lo largo de este trabajo²⁸. Por su parte, en *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*, José M. Caparrós (1992) recogió críticas cinematográficas que había publicado en prensa sobre diversos films, ofreciendo una panorámica personal (y altamente parcial) sobre la industria y la cinematografía²⁹; en esa misma línea de fichas de películas y comentario del contexto histórico-político-cultural podemos enmarcar *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*, de Jordi Puigdomènech (2007) o *Cine español: una historia cultural*, de Vicente Benet (2012)³⁰. En esta tesis doctoral se parte de la creencia de que la labor del historiador no pasa por realizar una crítica cinematográfica de los films que estudia. Para el análisis de las relaciones entre cine e historia el valor artístico de la obra estudiada ha de resultar secundario. Son su

²⁶ Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005 (1995), que en 2010 vio revisada su bibliografía.

²⁷ José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 2005.

²⁸ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja, 1973-1992*, Paidós, Barcelona, 1993.

²⁹ José María Caparrós, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1992.

³⁰ Jordi Puigdomènech, *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*, Ediciones JC, Madrid, (2007) y Vicente Benet, *Cine español: una historia cultural*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2012.

contenido, su gestación, su producción y su recepción los elementos que deben focalizar la atención.

Y pasamos al cuarto y último nivel de análisis historiográfico, el referido a las relaciones entre cine e historia. Resultan ineludibles las obras de pioneros en el tema como Marc Ferro, Sigfried Kracauer o Pierre Sorlin³¹. Sus investigaciones se han visto complementadas en las últimas décadas por las de autores como Robert A. Rosenstone, Antoine de Baecque, Arlette Farge, Jérôme Bimbenet o James Chapman³². En España, el estudio de las relaciones entre cine e historia también ha sido desarrollado por numerosos investigadores, como expondremos en profundidad en el Capítulo 1.

De manera más específica, nos interesan los trabajos que han analizado las relaciones entre cine e historia a partir de la representación cinematográfica del pasado reciente de España. Los trabajos de Román Gubern y Vicente Sánchez-Biosca sobre la Guerra Civil son un auténtico ejemplo a seguir³³. Sin embargo, no existe en la actualidad ningún trabajo que traslade lo realizado por estos dos autores para la guerra a la dictadura franquista. Sí existen interesantes artículos sobre la posguerra en el cine, sobre la presencia cinematográfica de ETA o sobre la plasmación del maquis en la gran pantalla, pero ninguno aspira a analizar de un modo completo el franquismo. En esta línea de artículos especializados también cabe destacar la calidad de las publicaciones colectivas surgidas de los jornadas “La Historia a través del Cine”, coordinadas por Santi de Pablo, así como el número de Archivos de la Filmoteca coordinado por Sánchez-Biosca “Materiales para una iconografía de Francisco Franco” (2002-2003)³⁴. No obstante, ante la falta de monográficos específicos, este trabajo busca ofrecer una visión global de la representación cinematográfica del franquismo entre 1975 y 2000, siguiendo modestamente la estela de Gubern y Sánchez-Biosca.

³¹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977); Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985 (1947); Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977).

³² Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Ariel Hª, Barcelona, 1997 (1995); Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008; Arlette Farge, “Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du cinéma*, número spécial « Le siècle du cinéma » novembre 2000; Arlette Farge, « Écriture historique, écriture cinématographique », en Baecque, Antoine de y Christian Delage (ed.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions complexes, Bruselas, 1998, pp. 111-125 ; Jérôme Bimbenet, *Film et histoire*, Armand Colin, París, 2007 ; James Chapman, *Film and History*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2013.

³³ Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986; Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006.

³⁴ Vicente Sánchez-Biosca (coord.) “Materiales para una iconografía de Francisco Franco”, *Archivos de la Filmoteca*, Número 42-43, IVAC, Valencia, 2002-2003.

UNA APROXIMACIÓN CULTURAL A LA MEMORIA DEL FRANQUISMO

Esta tesis busca analizar cómo la representación cinematográfica del franquismo durante la transición y los casi veinte primeros años de vuelta a la democracia ponen en evidencia la relación que la sociedad española de aquella época estableció con su pasado. El estudio de la evolución del discurso fílmico en torno al franquismo nos ayuda a esbozar una panorámica del lugar que ese período ocupó durante los veinticinco años que abarcan nuestro trabajo.

El análisis de las representaciones cinematográficas del franquismo entre 1975 y el años 2000 aporta información no sólo sobre la propia dictadura, sino también sobre la sociedad que produjo y recibió esos films. El individuo (ya sea creador o receptor de una obra) se encuentra “inscrito en el seno de las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que él pertenece”, como recordara Chartier hace más de dos décadas³⁵. Las películas históricas muestran los cambios en la manera de entender y relacionarse con el pasado reciente español, cambios que se encuentran en consonancia con los avatares políticos, sociales, económicos y culturales del país.

Siguiendo en esta línea de razonamiento, de nuevo se muestra pertinente la referencia a Chartier:

“Pensado (y pensándose) como demiurgo, el artista o pensador inventa sin embargo bajo coacción (obligación social). Coacción en relación a las reglas (del patronazgo, del mecenazgo, del mercado) que definen su condición. Coacción más fundamental aún en relación a las determinaciones sociales ignoradas que habitan la obra y que hacen que ella sea concebible, comunicable, comprensible”³⁶.

¿Es la dictadura franquista un tema recurrente en el cine del período analizado? ¿Qué cuestiones aparecen más a menudo retratadas en esta filmografía? ¿Cuál es el enfoque en esos tratamientos? ¿Qué respuesta de público y crítica recibieron esas obras? ¿Qué conlleva la evolución del discurso fílmico sobre el franquismo a lo largo de los diversos momentos políticos en que los films se producen? Las páginas que siguen son un intento por responder a estas preguntas.

Este trabajo se basa en la idea de que el cine sobre el franquismo actúa como una suerte de ‘popular historiography’ desde la que analizar qué se ha dicho y cómo, y

³⁵ Roger Chartier, *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. X.

³⁶ *Ibidem*, p. XI.

qué no se ha dicho y por qué sobre la dictadura³⁷. Analizando de manera individual pero también serial los temas y los enfoques recogidos por las casi ciento sesenta películas del corpus fílmico, atendiendo especialmente a los cambios y tendencias, podremos conocer mejor la sociedad española de los setenta, ochenta y noventa, profundizando en la manera en que esa sociedad construye su relación con un pasado cercano y problemático como fue, y en gran medida sigue siendo, el franquismo.

Para llevar a cabo nuestro análisis hemos elegido un marco cronológico muy concreto: del final de 1975 al final del año 2000. El objetivo de esta investigación se basa en estudiar la representación de la dictadura franquista en el cine una vez desaparecido el cabeza de Estado. Por ello, la fecha de inicio de este trabajo es el 20 de noviembre de 1975, día de la muerte de Francisco Franco. Es cierto que esa fecha no conlleva ningún cambio drástico, menos aún en un campo como el del cine en el que los proyectos se gestan a lo largo de meses cuando no años, pero su fuerza simbólica es innegable. Por ese mismo motivo se ha elegido el 31 de diciembre del año 2000 como cierre de esta tesis doctoral y como puerta al tercer milenio. Es en ese año cuando se inicia la segunda legislatura en el poder del Partido Popular, ésta vez con mayoría absoluta.

Es también en el 2000 cuando se funda la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica que, si bien no es la primera asociación que busca la reparación de las víctimas del franquismo, sí es la que consigue situar esta cuestión en un lugar privilegiado de los medios de comunicación. A la par que el tema se hacía fuerte en el espacio público, películas como *Soldados de Salamina* invitaban a los espectadores a reflexionar sobre la complejidad del pasado y sobre su relación con la memoria³⁸. La cuestión consiguió ser tratada en el Congreso de los Diputados de la mano de la Ley de la Memoria Histórica³⁹. No iremos, sin embargo, mucho más allá en relación a este tema. Analizar los debates en torno a la memoria de los últimos años relacionándolos

³⁷ Definida ésta como “representaciones de la historia en forma escrita, visual, material o personal que se dirigen a una amplia audiencia, no versada como experta en esos temas”, Sylvia Paletschek, “Introduction: Why Analyse Popular Historiographies?” en Sylvia Paletschek (ed.) *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*, Bergahn Books, Oxford, 2011, p. 5 (traducción personal).

³⁸ La película, dirigida por David Trueba (2003), se basa en la novela homónima de Javier Cercas (2001).

³⁹ El proceso comienza en 2004 con la creación por parte del PSOE (partido entonces en el poder) de una Comisión Interministerial para el Estudio de la Situación de las Víctimas de la Guerra Civil, que no produjo grandes resultados. El año 2006 fue declarado “Año de la Memoria Histórica” y se presentó un proyecto de ley, con el nombre de “Proyecto de ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”, que sería aprobada como Ley 52/2007. Para ampliar información sobre los procesos legales en torno a esta ley, véase

con la recuperación de la memoria de la dictadura en España habría sido una labor difícil y extensa pero, sobre todo, habría sido otra tesis.

Los veinticinco años analizados se estructuran en tres partes: la primera de ellas comprende la Transición (1975-1982); la segunda de ellas analiza las cuatro primeras legislaturas del PSOE al frente del gobierno (1982-1996) y la tercera abarca la primera legislatura del PP (1996-2000). Es cierto que el tiempo político y el tiempo cultural siguen distintos ritmos, y más en un campo como el cinematográfico, en el que durante los años de gestación, producción y exhibición de un proyecto pueden haber cambiado gobiernos o caído regímenes⁴⁰. A pesar de ello, nos hemos ceñido a bloques cronológicos políticos para intentar establecer continuidades y rupturas, para mostrar las influencias, las reciprocidades, las interferencias en definitiva entre sociedad y cultura, entre cine e historia.

FUENTES, METODOLOGÍA, ESTRUCTURA

Las fuentes consultadas para esta investigación son, como los ámbitos de estudio abarcados, muy diversas. Como fuente primaria básica se sitúan los propios films objeto de estudio. Para la definición del corpus fílmico, integrado por ciento cincuenta y nueve películas, resultaron básicas publicaciones como *La historia de España a través del cine*⁴¹, compilación de la representación cinematográfica de las diversas épocas del pasado del país, así como los Catálogos de Cine español publicados anualmente por la Filmoteca Española. Además, los libros de historia del cine español sobre los periodos cronológicos analizados, como los ya mencionados *Historia del cine español*, coordinado por Román Gubern, y *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, coordinado por Santos Zunzunegui, aportan importantes pistas para la delimitación del conjunto de films objeto de estudio. También los artículos, críticas y monográficos publicados coetáneamente a los estrenos de los films a tratar fueron de gran utilidad para la selección de las películas que consideramos que debíamos incluir en el corpus de la tesis.

En cuanto al propio visionado de las obras, no siempre resultó fácil conseguir una copia de los films. Algunas de ellas pueden ser adquiridas en tiendas

⁴⁰ Como han expuesto muchos autores, entre ellos, José-Carlos Mainer, los procesos culturales no se acomodan a periodos cronológicos “redondos”, por más que nos empeñemos en teorizar sobre décadas concretas. “La vida de la cultura” en José-Carlos Mainer, y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*. *La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid, p. 80.

⁴¹ Ramón Rubio, *Historia de España a través del cine*, Polifemo, Madrid, 2007.

especializadas o en Internet o incluso obtenerse mediante préstamos en bibliotecas públicas, ya sean éstas universitarias o no. Sin embargo, la propia estructura de la industria cinematográfica española ha causado que muchas de las producciones, especialmente de los años setenta y ochenta, se encuentren hoy descatalogadas. Los fondos fílmicos de la Biblioteca Nacional, así como de la Filmoteca Española han resultado imprescindibles en estos casos. Algunas de las más de doscientas películas visionadas para este trabajo han quedado fuera del corpus final puesto que no cumplían con los criterios de selección. Sin embargo, todas ellas han ofrecido una información esencial sobre la producción cultural de la época.

También como fuentes primarias han de recogerse otros dos tipos de documentos. Por un lado, hemos de hacer referencia a las críticas de cine, reportajes y artículos en medios especializados publicados en paralelo a los estrenos como los de *Dirigido por*, *Contracampo*, *Fotogramas* o *Casablanca*, y en prensa generalista como *El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *El Alcázar*, *ABC*, *Arriba* o *Diario 16*. Por otro, destacan las entrevistas a directores y otras personalidades del mundo del cine realizadas como parte de una apuesta personal de la doctoranda por la historia oral como complemento a la investigación. Destacan las entrevistas realizadas a Carlos Saura, Imanol Uribe y Fernando Colomo. De gran utilidad para comprender el panorama cinematográfico de la época han resultado también los números de la revista *Cine para leer* que cada año recopilaba los grandes hitos de la industria, así como cifras sobre la asistencia a salas y datos sobre estrenos y reposiciones.

Como fuentes secundarias han de señalarse aquellas obras de referencia incluidas en cada uno de los cuatro ámbitos historiográficos ya nombrados: historia reciente de España, historia y memoria, historia cultural, historia y cine. Entre ellos se encuentran ensayos, libros colectivos, artículos, historias generales, biografías, entrevistas, estudios de caso e, incluso, otras tesis doctorales. Las bibliotecas y archivos de las universidades en las que he tenido la suerte de poder enmarcar mi investigación (Universidad de Zaragoza, Université de Nantes, London School of Economics and Political Science y Universidad Complutense de Madrid) han resultado de gran importancia para estas lecturas, aunque de nuevo son los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional Española y de la Filmoteca Española, junto con los de la British Library, los que han marcado la diferencia.

En cuanto a la metodología utilizada para la realización de este trabajo, los estudios sobre cine e historia se inscriben en un campo interdisciplinar que combina los instrumentos e ideas de la historia política, la historia cultural y la historia social con otras herramientas metodológicas más propias del estudio de obras cinematográficas, como el análisis del discurso fílmico y de la imagen. Si bien en España los planes de

estudio huyen en la mayoría de los casos de la interdisciplinariedad, no ocurre así en otros países. Mi trabajo se ha visto fortalecido por su adscripción al ámbito de la “civilisation” en la Université de Nantes, así como por la influencia del mundo académico británico, donde los Cultural Studies se encuentran ampliamente implantados.

En la práctica, el análisis individualizado de cada película se ha combinado con su inscripción serial -por época y tema-, al tiempo que se enmarca en su contexto histórico -político, social, económico y cultural. Para no extender demasiado esta introducción y evitar las reiteraciones, se ha optado por desarrollar este apartado metodológico en el Capítulo 1. No obstante, sí que desarrollaremos aquí y ahora los criterios de selección de las películas así como la propuesta de clasificación del corpus fílmico. Se han incluido en este estudio todas aquellas películas españolas que entre 1975 y el año 2000 llevaron la dictadura franquista a la gran pantalla así como aquellas que, a través del recurso a la memoria, conllevaron una reflexión directa sobre ese régimen y sobre su influencia en presente de los personajes. Para facilitar el análisis, el corpus de más de ciento cincuenta films se ha clasificado posteriormente en cuatro tipologías. El primer grupo de obras está formado por los denominados “films históricos”, entendiendo este término de la manera más convencional, como aquellos en los que la acción transcurre en el pasado. El segundo grupo de obras es el de los documentales, es decir, el de las películas de no-ficción que recogen acontecimientos pasados o que reflexionan sobre ellos. El tercer grupo lo integran aquellas películas que hemos calificado como “films de memoria”. Se trata de obras que, desarrollándose en un presente coetáneo a su momento de realización conllevan una reflexión sobre el pasado o sobre los propios procesos memorísticos. Por último, el cuarto grupo corresponde a aquellos films metafóricos, simbólicos y experimentales que a través de dobles lecturas o de experimentos estéticos también trataron la dictadura franquista.

El análisis de estos films se estructura en los tres periodos históricos ya expuestos (Transición, gobiernos del PSOE, primera legislatura del PP), periodos que se subdividen, a su vez, en cuatro, tres y un capítulo respectivamente. La tesis cuenta así con nueve capítulos, presentando una estructura cronológica, con la excepción del primer capítulo. Es en este Capítulo 1 en el que se plantean, como ya se ha avanzado, las interferencias entre el cine y la historia de modo más teórico, desarrollando la metodología seguida en este trabajo.

Los otros ocho capítulos están distribuidos en las tres partes ya mencionadas. Cada parte está antecedita por un breve epígrafe introductorio en el que se pretende ofrecer las claves políticas, sociales y culturales de la época, así como algunas

pinceladas sobre la industria cinematográfica del período y la representación del franquismo en el cine dentro de ese contexto. En la primera parte se encuentran los capítulos 2, 3, 4 y 5; en la segunda, el 6, 7 y 8 y en la tercera, el Capítulo 9.

En la primera parte, el Capítulo 2 introduce la reflexión sobre la relación entre cine, historia y memoria, definiendo lo que hemos denominado “films de memoria”. El Capítulo 3 analiza aquellas películas que entre 1975 y 1982 retrataron la posguerra española. El Capítulo 4 completa la panorámica sobre los films históricos de ese mismo período, estudiando las obras de ficción que hablaron del tardofranquismo. El Capítulo 5 engloba aquellas tipologías de films más atípicas, tipologías que prácticamente desaparecerían en los años posteriores. Hablamos de los documentales, de las películas metafóricas y simbólicas y de aquellas obras, normalmente partiendo de ópticas ultraderechistas, que observan la dictadura a lo largo de varias décadas, buscando ofrecer una visión global de su evolución (o involución, según la perspectiva de estos films).

Ya dentro de la segunda parte, el Capítulo 6 reproduce el esquema de trabajo del Capítulo 2, es decir, el estudio de las relaciones entre cine, historia y memoria, pero adaptándolo al período 1982-1996. Los capítulos 7 y el 8 por su parte incluyen, ambos, films de ficción. La diferencia entre ellos viene dada no ya tanto por la cronología llevada a la pantalla, sino por la concreción o no de ésta. Las películas del Capítulo 7 sí especifican el momento exacto en que se desarrollan, algo que no ocurre en las obras del Capítulo 8, en el que la acción transcurre en unos indefinidos años cincuenta-sesenta. Finalmente, y como único integrante de la tercera parte, el Capítulo 9 analiza todos aquellos films sobre la dictadura realizados entre 1996 y el año 2000, período en el que seguimos sin contar con documentales históricos sobre el periodo o con películas experimentales, pero en el que además ya no encontramos ejemplos de los denominados “films de memoria”.

PROPUESTA DE TESIS:

‘muchas historias, poca historia’

En la génesis de este trabajo encontramos dos cuestiones clave: por un lado, el debate sobre la amnesia y el olvido de la Transición en torno al pasado reciente español; por otro lado, la sensación de saturación que parecía invadir a cierto sector del público ya en los años ochenta y noventa ante las películas sobre la Guerra Civil o

el franquismo⁴². Con un corpus fílmico de casi ciento sesenta películas, parece poco acertado hablar de olvido o amnesia con respecto al franquismo, al menos desde el ámbito cultural. Si a este número sumamos las obras que hacen referencia a la guerra civil española en el mismo periodo cronológico, unas veinte según Sánchez Biosca y Gubern, obtenemos un total de unas ciento ochenta películas (una media de 7'2 por año). Entre esas ciento ochenta películas se encuentran, además, algunas de las obras más taquilleras del cine español durante el período cronológico a analizar, como *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978) o *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998). Este amplio corpus de casi doscientas obras, en el que se encuentran referentes fílmicos ineludibles del periodo, ayuda a explicar por qué existió esa sensación de presencia continua del tema en las pantallas, e incluso por qué parte del público experimentó un cierto hartazgo con respecto a la utilización del pasado reciente como argumento narrativo. Los motivos de estas percepciones, sin embargo, resultan más complejos, como intentaremos demostrar.

Parte de la clave está en analizar no sólo lo que se ha producido, sino también qué dicen esas producciones, cómo y por qué. Uno de los problemas del cine español sobre la guerra y la dictadura franquista, en especial en la etapa socialista, es la homogeneidad del relato en muchas de las obras, el acomodo a una atmósfera estandarizada, convencional. También los contenidos parecen estancarse, mostrando imágenes del pasado acriticas, fruto de un consenso político heredado de la Transición. Este acomodo a unos códigos narrativos claramente delimitados habría contribuido a una excesiva familiaridad con ambientes y temas, a un cierto sentimiento de déjà vu.

En esta investigación se quiere demostrar que, a pesar de las numerosas obras cinematográficas sobre la dictadura franquista, pocas son las obras que aportan un verdadero conocimiento sobre el período y menos las que se atreven a ir más allá de los discursos hegemónicos sobre el pasado que se elaboraron durante la Transición y se consolidaron en la década de los ochenta. Como exponían hace ya algunos años Carlos Losilla y José Enrique Monterde desde distintas publicaciones, la

⁴² Carlos Saura comenta cómo ya en 1990 varios conocidos le echaron en cara que hiciera "otra película" sobre la Guerra Civil (entrevista personal realizada en abril de 2007, Nantes, Francia). Otros directores, como Manuel Gutiérrez, Aragón lamentaron la estigmatización de ciertas de sus obras porque eran "otra película de la posguerra", Carlos Boyero y Pachín Marín, "Entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón: Mucho más que lo correcto, buscar la emoción", *Casablanca*, nº 10, octubre de 1981.

pregunta clave es “si entre tantas historias hubo alguna vez alguna historia”, entendiendo historia como relato histórico más o menos científico⁴³.

Buscamos mostrar que la moderación de los discursos sobre el franquismo en el cine, la ausencia de cuestiones ‘problemáticas’ (como la represión y la violencia) y la indefinición y vaguedad en el tratamiento de hechos y épocas están muy relacionadas con el contexto político y social español de las décadas analizadas, así como con el tipo de narrativas sobre el pasado reciente que se construyó. El cine y su superficial forma de representar la dictadura son un reflejo involuntario de la sociedad emanada de la Transición, es decir, del tipo de democracia surgida tras la Constitución de 1978 y de su relación con el pasado reciente del país.

Como señalara Rosenstone, el cine tiene un importante papel en la conformación de la imagen que del pasado tienen muchos ciudadanos⁴⁴. Las películas contribuyen en gran manera a configurar imaginarios colectivos puesto que, como desarrollaremos en el Capítulo 2, pueden ser vistas como parte de esa “memoria prestada” definida por Maurice Halbwachs, es decir, como herramientas con las que crear una memoria propia de acontecimientos que no vivimos⁴⁵. El hecho de que durante años, especialmente durante los primeros gobiernos socialistas, las representaciones cinematográficas del pasado se caracterizaran por su moderación ideológica y su homogeneidad temática y estética nos ayuda a comprender dos tipos de aspectos trascendentales. Por una parte, nos trasladan a la sociedad de aquellas décadas, ayudándonos a descubrir cómo el debate sobre el pasado o incluso el desarrollo de un espíritu crítico no eran elementos especialmente apreciados. Por otra parte, facilitan la comprensión de algunas cuestiones que han tomado fuerza en la sociedad española en la última década como las peticiones de justicia de las víctimas del franquismo y la incapacidad de los sucesivos gobiernos para solucionar el tema.

El cine español sobre la dictadura franquista nos muestra, con sus limitaciones, las propias limitaciones de nuestra relación con el pasado reciente. Por lo que cuentan y cómo lo hacen pero, sobre todo, por lo que no cuentan, las representaciones cinematográficas del franquismo pueden ser vistas, además, como indicadores de la calidad de nuestra democracia y del tipo de sociedad que se construyó en la Transición. Son muchas las ausencias reseñables en los films que hablan de la

⁴³ Carlos Losilla, “Tan lejos, tan cerca: la representación de la Historia y la Historia como representación en el cine español de los 80 y los 90”, *Cuadernos de la Academia*, nº 6, Septiembre de 1999, pp. 117-126; José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.

⁴⁴ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Ariel Hª, Barcelona, 1997 (1995), p. 29.

⁴⁵ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, París, 1968 (1950), pp. 36-37.

dictadura: violencia, represión, compromiso político, conciencia de clase⁴⁶. Estas ausencias nos remiten no al franquismo, sino a los últimos años setenta y a las décadas de los ochenta y noventa en España.

Para demostrar estas hipótesis y desarrollar estas ideas habremos de acercarnos a cada uno de los periodos históricos analizados, así como a las decenas de películas que conforman el corpus objeto de estudio: un recorrido a lo largo de ciento sesenta películas, nueve capítulos y veinticinco años de historia⁴⁷.

⁴⁶ Durante la Transición sí encontramos obras que muestran la violencia más claramente o que detentan un compromiso político claro. Como veremos, poco a poco este tipo de obras se irá marginando hasta prácticamente desaparecer.

⁴⁷ El listado de films a analizar puede consultarse en el apartado dedicado al corpus fílmico –véase Índice.

CAPÍTULO 1

CINE E HISTORIA: ANALOGÍAS E INTERFERENCIAS

Como una señal de radio que se introduce en la recepción de otra, perturbándola, el cine y la historia llevan tiempo provocándose múltiples interferencias. El encuentro entre estos dos ámbitos los hace alterarse mutuamente, aunque esta alteración no se basa tanto en la anulación o la suma –lo que sí ocurre en el caso de algunas ondas-, como en en las influencias recíprocas⁴⁸. En las páginas siguientes se pretende sistematizar dichas interferencias para cimentar las bases metodológicas de esta investigación.

El capítulo está dividido en cuatro partes. En la primera se presentan las formas en que cine e historia, cineastas e historiadores interaccionan entre sí. Su interacción cristaliza en cuatro interferencias básicas: historia del cine, cine histórico, cine como “historia encapsulada”⁴⁹ y cine como fuente histórica. En la segunda parte se exponen dos ámbitos teóricos que quieren servir de punto de partida básico para el desarrollo teórico de esta investigación. Hablamos, por un lado, de la naturaleza poliédrica del fenómeno cinematográfico y, por otro, de las analogías entre cine e historia como disciplinas, analogías que facilitan su estudio conjunto e interrelacionado.

En la tercer parte del capítulo se plantea la metodología de análisis que seguiremos en toda esta investigación. La elección de esta metodología es consecuencia de las dos anteriores partes del capítulo y combina un análisis individualizado de las obras (siguiendo las categorías de Marc Ferro, “lectura cinematográfica de la historia”, “lectura histórica del film”)⁵⁰ con un análisis serial

⁴⁸ Utilizaremos la definición de “Interferencia” (y de “Interferir”) del Diccionario de la Real Academia de la Lengua en su 22ª edición (2001) y, más en concreto, la referente a las Telecomunicaciones: *Telec.* Dicho de una señal: Introducirse en la recepción de otra y perturbarla. <http://lema.rae.es/drae/?val=interferencia> Consultado por última vez el 20 de febrero de 2014.

⁴⁹ Antoine de Baecque habla de “histoire encapsulée” para referirse a esos rasgos y retazos de la sociedad que quedan retratados en toda obra cultural más allá de la voluntad del autor, especialmente en toda obra cinematográfica. De ahí que teorice sobre la capacidad del cine para embalsamar la realidad (“embaumer le réel”). Antoine de Baecque, *L’histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 440.

⁵⁰ Por “lectura cinematográfica de la historia” entendemos el análisis de cómo se ha llevado el pasado a la pantalla. Por “lectura histórica del film” definimos el análisis de las circunstancias extrafílmicas en las que la obra fue producida, desde datos sobre el autor o el equipo de realización del film hasta las circunstancias políticas, sociales, culturales o económicas de la sociedad en que la obra fue producida y

(según fecha de producción y estreno, período histórico que se representa y tipología del film). Combinando ambos ámbitos se pretenden identificar dos aspectos clave en la teorización de este trabajo: por un lado, las constantes fílmicas que recogen la voluntad de los directores por adherirse en mayor o menor medida a tendencias mayoritarias en una época; por otro, los “puntos de fijación” que, según la definición de Pierre Sorlin, son aquellas realidades que encontrándose presentes en las obras de una época de forma recurrente, pero en cierto modo involuntaria, nos ofrecen información valiosa sobre los intereses y preocupaciones de esa época⁵¹.

En la cuarta y última parte del capítulo profundizaremos en los desafíos que el cine comporta para la historia como disciplina académica. Estos desafíos se basan, como veremos, en el potencial del cine como configurador de memoria colectiva, en su trayectoria como agente de la historia y en su capacidad historiadora. Comencemos ya con la primera de las partes de este capítulo, la que le da parcialmente título; la dedicada a las interferencias entre el cine y la historia.

1. INTERFERENCIAS CINE-HISTORIA

Si equiparamos el cine y la historia con ondas que interfieren entre sí e intentamos sistematizar la naturaleza de esas interferencias, encontraremos que son cuatro los planos básicos de interacción. Cuando la historia como disciplina fija su atención en el cine, hablamos de Historia del Cine. Cuando es el cine el que se fija en la historia, nos encontramos ante el denominado cine histórico. Por otra parte, la historia como conjunto de sucesos, como contexto, queda “atrapada” en toda obra cultural, como si de una fotografía se tratara, convirtiéndose en una suerte de cápsula del pasado⁵². Por último, el historiador analiza esa historia atrapada en cada obra; el cine se convierte así en fuente histórica. Al tener como objeto de estudio los films sobre el franquismo, esta investigación engloba las cuatro categorías a un tiempo: hace historia del cine, puesto que estudia la producción cinematográfica entre 1975 y 2000; se centra en los films históricos, films que como cualquier obra cultural encapsulan ciertas características de su tiempo y, finalmente, es el historiador –historiadora en este caso-

exhibida, pasando por datos de taquilla o críticas de cine. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977) p. 25.

⁵¹ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977), pp. 196-200.

⁵² Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 440.

quien ha de acercarse a las obras para evaluar el impacto del contexto histórico en la forma de narrar el pasado.

1.1. HISTORIA DEL CINE

La historia del cine suele englobarse dentro de la Historia del Arte. Tiene como objeto de estudio principal la evolución del fenómeno cinematográfico desde sus inicios a finales del siglo XIX hasta la actualidad ya sea a nivel técnico, discursivo o artístico. La escala de estudio puede variar desde una sola película a la filmografía completa de un director, pasando por la cinematografía de un país, la biografía de una actriz o la conformación de una escuela de cine.

En este trabajo no se pretende hacer un estudio sobre la historia del cine de la Transición y la democracia en España, aunque sí se tendrán muy en cuenta elementos como las características generales del cine español de la época, los directores y obras más exitosos, las tendencias imperantes en el ámbito de la producción o la respuesta de crítica y público⁵³. Tampoco se busca llevar a cabo un mero catálogo de obras, nombres y fechas, por más que el corpus fílmico sobrepase las ciento cincuenta películas. En todo caso se realizará una historia del cine histórico que, entre 1975 y el 2000, llevó la dictadura franquista a las pantallas. Para ello, ha de definirse cómo se utilizará el concepto de “film histórico” en este trabajo y qué elementos esperamos que pueda aportar a la investigación histórica.

1.2. CINE HISTÓRICO

De *Espartaco* a *Gladiator* pasando por *El nombre de la rosa*, *Lo que el viento se llevó*, *El acorazado Potenkim*, *Novecento* o *Forrest Gump*, por citar algunos ejemplos, un enorme número de películas ha encontrado en el pasado el argumento sobre el que estructurarse, el personaje histórico al que convertir en protagonista o el escenario en el que desarrollar su acción narrativa. Con mayor o menor rigor científico, apoyados en efectos especiales o en entornos intimistas, persiguiendo o no la corrección en decorados y vestuario, con afán educativo o buscando la espectacularidad, basados en hechos reales o completamente ficticios, los denominados films históricos presentan una variedad abrumadora, tanto en su forma como en su contenido.

Algunos autores han establecido tipologías de clasificación de los films históricos con objeto de facilitar el análisis de éstos. Como muestra de estas tipologías proponemos las categorizaciones de José María Caparrós Lera, Robert A. Rosenston

⁵³ Obra clave al respecto es la realizada por Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995.

y José Enrique Monterde. José María Caparrós establece tres subdivisiones: en primer lugar, habla de películas de valor histórico; en segundo, de ficciones históricas o género histórico y, por último, de películas de reconstitución histórica. La primera propuesta no haría alusión exactamente a films históricos puesto que engloba películas ambientadas en su presente que no miran para nada al pasado; es el paso del tiempo el que las sitúa como representantes de una época y un lugar, como ocurre, por ejemplo, con *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). La segunda y la tercera propuesta sí que aluden a los que consideramos films históricos. La pertenencia a la segunda o la tercera se basaría según Caparrós en la rigurosidad histórica de la propuesta, en los objetivos del director y en los resultados. Las películas incluidas en el segundo grupo utilizarían el pasado como localización temporal, sin mayores implicaciones. El pasado adquiere en estas ficciones históricas rasgos idealizados o desdibujados; el director no pretende explicar procesos, sino entretener al público, llenar las salas. Entre éstas estarían prácticamente todas las películas nombradas anteriormente: *Lo que el viento se llevó*, *Gladiator*, *Titanic*... La tercera propuesta, la que engloba las denominadas películas de reconstitución histórica, abarcaría aquellos films que presentan una reflexión sobre el pasado tan elaborada y contrastada que podría catalogarse como de discurso historiográfico alternativo. Caparrós destaca cómo estas obras trasladan sus versiones de la historia a un público siempre mayor que el formado por los lectores de obras escritas especializadas⁵⁴.

La división que propone Caparrós entre aquellas películas meramente ambientadas en el pasado y aquellas otras que presentan una tesis o reflexión explícita sobre él también se encuentra en otros autores. Sin embargo, se trata de una división trazada con altas dosis de subjetividad. Es el historiador quien analiza los films, quien se alza como juez último de la rigurosidad histórica de éstos; por ello, su percepción resulta, cuanto menos, personal.

Por su parte, Robert A. Rosenstone dividirá también los films históricos propiamente dichos en dos ámbitos similares a los de Caparrós. Para ello especificará entre aquellos que ostentan una historia tradicional o lineal y los que denomina experimentales o posmodernos. Éstos últimos no intentarían recrear el pasado, sino hacer que el espectador se plantee las certidumbres que tiene sobre él. Como ejemplo de este segundo tipo Rosenstone cita dos films basados en libros históricos suyos, *Reds* (1982) y *The Good Fight* (1984)⁵⁵.

⁵⁴ José M^a Caparrós Lera, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997, pp. 22-30.

⁵⁵ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Ariel H^a, Barcelona, 1997 (1995), p. 20.

Otro tipo diferente de clasificación de las películas que abordan la historia la encontramos en la obra de José Enrique Monterde⁵⁶. Tanto en *Cine, historia y enseñanza* como en *La lectura cinematográfica de la historia*, obras de referencia en la literatura producida en España sobre este tema, Monterde establece dos amplias divisiones: film histórico no ficcional y film histórico ficcional. En la primera integra los noticiarios, documentales, montajes e, incluso, los vídeos familiares. En la segunda despliega un nuevo abanico de tipologías: gran espectáculo, film de época, adaptación literaria, biografía histórica, ficción documentalizada, cine militante, cine político, ensayo histórico, historia imaginaria y finalmente “otras posibilidades”, como el porno o la publicidad. El mayor problema de esta múltiple catalogación es que una misma película puede pertenecer a varios apartados y que, en cierto modo, los beneficios para el análisis no van más allá de la mera descripción.

Prácticamente cada autor que ha teorizado sobre las relaciones cine-historia y, más en concreto, sobre el film histórico, ha planteado su propia definición y, en caso necesario, la correspondiente tipología⁵⁷. Para este trabajo de investigación, hemos definido “film histórico” de un modo muy amplio, reconociendo como tales todos aquellos cuya acción transcurra en un tiempo pretérito, es decir, anterior al momento de realización del film. Completaremos el análisis con otras tres tipologías: por una parte, los documentales que centren su atención en un pasaje o personaje histórico; por otro, los “films de memoria”⁵⁸ y, finalmente las películas metafóricas o experimentales.

En otro orden de cosas, y en relación con el debate sobre si el cine histórico puede ser definido como un género específico, en este trabajo se ha optado por no caracterizarlo así. El film histórico engloba, como ha indicado Monterde, otros géneros, no establece convenciones o códigos para su tratamiento, no presenta una temática que se pueda unificar⁵⁹. Estos hechos bastarían para insertar su análisis en el género correspondiente y en los códigos que éste comporta, ya sean los del drama, la comedia, el suspense, la acción, etc., teniendo en cuenta, sin embargo, cómo su

⁵⁶ José Enrique Monterde, *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986, p. 158 (clasificación retomada en la actualización de esta obra: José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, p. 123).

⁵⁷ Otros ejemplos en Santi de Pablo, “Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?”, *Historia Contemporánea*, núm. 22, 2001, pp. 9-28 o en Emilio C. García Fernández, *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*, Arco, Madrid, 1998, pp. 7-11.

⁵⁸ Entendemos en este caso “film de memoria” como aquel en el que el pasado desempeña un papel primordial en el presente o como aquel en el que se lleva a cabo una reflexión sobre los mecanismos del hecho memorístico, su fiabilidad, sus inconvenientes. Los capítulos 2 y 6 serán muestra de este tipo de películas y presentarán una teorización más profunda en torno al tema.

⁵⁹ José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà, *La representación cinematográfica de la historia*, op. cit., p. 146.

relación con la Historia -entendida como pasado- continúa con estos códigos, los enriquece o, incluso, los subvierte⁶⁰. La propia elección de un género u otro a la hora de afrontar un relato histórico resulta también un interesante objeto de reflexión.

Como último apunte con respecto al cine histórico, hemos de tener en cuenta cómo en este tipo de películas lo importante no es tanto la verdad o rigurosidad de los hechos como su verosimilitud. Lo expresaba Aristóteles en su *Poética*: “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”⁶¹. Pero, ¿qué o quién establece lo que es o no verosímil? De nuevo Monterde responderá a esta cuestión, señalando la historiografía y el saber histórico de los propios espectadores como los dos “elementos constituyentes de los códigos de verosimilitud particulares del cine histórico”⁶². El papel del historiador se mostraría así, de nuevo, clave: no sólo ha de llevar a cabo las investigaciones en las que se basan los avances historiográficos, sino que también debería ser consciente de las versiones de la historia que el cine transmite, disfrutando de ellas como espectador pero alertando, como profesional, de sus anacronismos o manipulaciones.

1.3. HISTORIA EMBALSAMADA

Como toda obra artística pero también como todo “artefacto cultural”⁶³, el cine es hijo de su tiempo y, como tal, está sujeto a una serie de influencias y condicionantes.

⁶⁰ Luis Laborda hablará del film histórico como “una amalgama de propuestas discursivas que van desde el melodrama histórico –como *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939) de Víctor Fleming- hasta el cine de voluntad épica –*Troya* (2004) de Wolfgang Petersen- pasando por el cine de romanos en sus vertientes religiosa, política o historicista, la reconstrucción histórica desdramatizada al modo de Rosellini, los dramas históricos de tono operístico como *El gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963) de Luchino Visconti, el cine histórico como campo para la experimentación formal –la luz en *Barry Lindon* (1975), de Kubrick o la yuxtaposición de imágenes en *Octubre* (*Oktyabar*, 1928) de S. M. Eisenstein-, o los relatos de aventuras cuya acción se sitúa en el pasado”. “Por todo ello”, añade “resulta difícil limitarse a una concepción de géneros severa en los análisis del cine y la historia. No obstante, sí resulta conveniente advertir los códigos de representación que utilizan los diferentes géneros, lo cual nos permite descubrir cuando son seguidos, enriquecidos o subvertidos” en Luis Laborda Oribes, *La historia en la cinematografía norteamericana*, tesis doctoral consultada on-line pág. 69. <http://hdl.handle.net/10803/4807> Consultado por última vez el 20 de febrero de 2013.

⁶¹ Recogido en Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México, 2004, p. 109.

⁶² José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, p. 87. Otras aportaciones al tema en Ángel Luis Hueso, “La Historia en el cine: cuestión de método” en *Cuadernos de la Academia*, nº 6, Septiembre 1999, pág. 26.

⁶³ Según el psicólogo Michael Cole, los artefactos culturales están destinados a la comunicación e interacción entre los seres humanos y el mundo físico. Los artefactos culturales como unidad descriptiva indican por un lado la materialidad del artefacto como así también su aspecto simbólico. Al estar desarrollados históricamente y tener una finalidad práctica, los artefactos culturales intervienen en la constitución de los procesos psicológicos que implican a los sujetos entre sí. Estas cualidades de los artefactos culturales los habilitan para el estudio y abordaje de los procesos psíquicos humanos, ya que estos son productos de los mismos y mediaciones para su formación. Michael Cole, “Cognitive development and formal schooling: The evidence from cross-cultural research” en L. Moll (ed.), *Vygotsky*

Tan estrecha es la dependencia entre obra y contexto que el director Juan Antonio Bardem la equiparó con la imposibilidad de una persona de escapar de su propia sombra⁶⁴. De esta suerte el cine, como también ocurre con la fotografía, la literatura, la arquitectura y otras tantas disciplinas, se nos muestra fuertemente condicionado por su contexto. Pero el contexto no sólo modela el producto cinematográfico final, si no que deja huellas de ese proceso de modelación. La sociedad queda impresionada, como si del negativo de una fotografía se tratara, en las producciones de todo tipo realizadas en su órbita.

Dentro de esas producciones, las fílmicas son, según los expertos, las que más parecen acercarse a su referente, tal vez porque conllevan, más que ninguna otra, una fuerte “impresión de realidad” que nos hace sentirnos como si asistiéramos a un espectáculo casi real⁶⁵. Movimiento, volumen, tiempo; éstas son para el semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico, Christian Metz, los tres motivos que explicarían porqué en el cine esa impresión de realidad es tan fuerte, más incluso que en fotografía. Esta percepción lleva a autores como Antoine de Baecque a hablar de la capacidad del séptimo arte para “embaumer le réel”⁶⁶, es decir, para embalsamar lo real, como si nos encontrásemos ante una porción de tiempo encapsulada⁶⁷, como si la historia hiciera irrupción en el film, contando o no con el permiso del director. En palabras de este académico francés, el cine parece arrancar fragmentos de historia al siglo en el que se mueve⁶⁸. Marc Ferro expuso cómo durante años se desprestigió el estudio del cine porque el film puede llegar a testimoniar demasiado:

“La película desestructura lo que varias generaciones de hombres de Estado, de pensadores, consiguieron ordenar en un bello equilibrio (...) La cámara dice más de lo que cualquiera querría mostrar (...) La cámara revela el funcionamiento real de toda esa gente, la delata mucho más de lo que se había propuesto. Descubre el secreto, exhibe la otra cara de la sociedad, exhibe sus lapsus. Ataca sus mismas

and education: Instructional implications and applications of sociohistorical psychology., Cambridge University Press. New York, 1990.

⁶⁴ “Del mismo modo que uno no puede saltar fuera de su sombra, las películas que se hacen dentro de una determinada sociedad no son nunca ajenas a esa misma sociedad, aunque estén hechas de espaldas a ella, o en su contra, o a su favor, o pretendan ser neutrales” en Juan Antonio Bardem, “El cine y la sociedad española” en VVAA, *El cine español, desde Salamanca 1955/1995*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995, p. 25.

⁶⁵ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Volumen 1, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002 (1963) pp. 31-42.

⁶⁶ Antoine de Baecque, *Histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 440.

⁶⁷ Suzanne Llandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003 (2001) p. 121.

⁶⁸ Antoine De Baecque, *Histoire et cinéma*, Cahiers du cinéma/CNDP, Paris, 2008 p. 66.

estructuras. (...) La idea de que un gesto pueda ser una frase, y esa mirada un largo discurso, resulta totalmente insoportable”⁶⁹.

Los lapsus de una sociedad quedarían de este modo retratados en una película como una foto robada, como un retrato tomado por una suerte de *paparazzi* fílmico. El razonamiento de Ferro ha sido retomado posteriormente por numerosos investigadores, que expusieron interesantes teorías sobre cómo, por ejemplo, las películas de ciencia-ficción estadounidenses durante la Guerra Fría mostraban a través de una invasión alienígena el miedo hacia la URSS y la carrera armamentística⁷⁰. Antoine de Baecque insistirá también en esa relativa desprotección de la sociedad retratada, así como en el valor de los films como traductores de sus más íntimos mecanismos, en lo que él denomina “forma reveladora de la historia” (*“forme révélatrice de l’histoire”*). Para él, las ficciones rodadas de manera contemporánea a la historia traducen mejor el estado del país que cualquier estudio sociológico. Por ello considera que el cine es y será siempre un manifiesto del presente debido a su casi involuntario realismo⁷¹.

1.4. CINE COMO FUENTE HISTÓRICA

Desde el inicio de su andadura a finales del siglo XIX, el cine no ha dejado indiferente a las élites intelectuales. Definido en sus albores como “fuente de embrutecimiento y disolución, un pasatiempo de analfabetos”⁷² o reivindicado desde muy temprano como posible recurso para investigadores de generaciones futuras⁷³, el recorrido en torno a la reflexión sobre las relaciones e implicaciones entre cine, historia y sociedad no ha sido sencillo. Negado durante años como ámbito de estudio, el cine entró poco a poco en el mundo de la historia más académica casi sin hacer ruido, por la puerta de atrás.

Más allá de la historia del cine, englobada normalmente en la historia del arte, son esas interferencias entre cine e historia las que nos interesa rastrear como objeto de estudio. Marc Ferro, pionero en este tipo de trabajos interdisciplinarios, contaba cómo cuando a principios de los sesenta comenzó a estudiar las películas como documentos a través de los que poder realizar un contraanálisis de la sociedad, el

⁶⁹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977) p. 39.

⁷⁰ Numerosos autores han hecho alusión a este aspecto. Para un análisis más en profundidad: Luis Laborda Oribes, *La historia en la cinematografía norteamericana*, tesis consultada on-line <http://hdl.handle.net/10803/4807> pp. 181-210. Consultada por última vez el 20 de febrero de 2014.

⁷¹ Antoine de Baecque *Histoire et cinéma*, op. cit. p. 48.

⁷² Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit., pp. 35-36.

⁷³ Como haría Boleslav Matuszewski, quien escribió una carta a *Figaro*, publicada el 25 marzo 1898 en la que pedía la creación de archivos cinematográficos, destinados a investigadores e historiadores de generaciones futuras. Recogido por Antoine de Baecque, *L’histoire-caméra*, op. cit., p. 22.

orden universitario se conmovió. “Hazlo, pero no hables de ello”, cuenta que le aconsejó Fernand Braudel⁷⁴.

Y sin embargo, y a pesar de que durante las décadas siguientes los estudios sobre cine por parte de historiadores fueran considerados poco serios, hace ya tiempo que se emprendieron sugerentes proyectos al respecto. Uno de los más referenciados por todo aquel que se acerca al estudio de las relaciones cine-historia es *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán* (1947), de Sigfried Kracauer. En ella se exponía cómo a través del análisis del cine alemán del periodo de entreguerras podía rastrearse la psicología de esa nación y descubrir las claves que llevaron a la ascensión del nazismo al poder. Kracauer afirmó incluso que el protagonista de *El gabinete del doctor Caligari* no era sino “una premonición muy específica [*de Hitler*] en cuanto usa su poder hipnótico para imponer su voluntad”⁷⁵. Para él, el cine era un medio incomparable de expresión de mentalidades y, por ello, estudió numerosas películas de los años 20 y 30, relacionándolas con las circunstancias económicas, políticas y sociales de su producción y recepción. Aunque hoy sus propuestas pueden ser tachadas de teleológicas en muchos aspectos, abrieron campos de análisis hasta entonces inexplorados. Uno de los investigadores que ha continuado esta línea de investigación es Jérôme Bimbenet, con sus trabajos sobre el cine de la Primera Guerra Mundial. Según Bimbenet, los films históricos que retratan este conflicto permitían ya rastrear la evolución de las mentalidades y de las contingencias históricas que llevarían a la Segunda Guerra Mundial⁷⁶.

Menos cuestionadas en la actualidad que las de Kracauer encontramos las propuestas del ya mencionado Marc Ferro. Este historiador francés explica en sus obras cómo el hecho de que el cine naciera más tarde que la historia como disciplina provocó que no fuera considerado como fuente tradicional fiable en un inicio⁷⁷. Tampoco los cambios experimentados por la historiografía a partir de mediados del siglo XX conllevaron una apuesta decidida por este medio como fuente de estudio. Los historiadores acudían al cine como espectadores pero desconfiaban de éste ya que no conseguían precisar de qué realidad era verdaderamente imagen. En cierto modo, Ferro desenmascara estos argumentos exponiendo cómo en realidad lo que estos historiadores intentaban era desprestigiar un medio al que, en el fondo, temían. Enlazamos aquí con esas palabras del académico francés ya expuestas en el

⁷⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, íbidem, pp. 11 -12.

⁷⁵ Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, 1985 (1947), Barcelona, pág. 73.

⁷⁶ Jérôme Bimbenet, *Film et histoire*, Armand Colin, París, 2007, p. 100.

⁷⁷ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, íbidem, p. 31.

apartado anterior y que reforzaban el retrato involuntario de la sociedad en las obras producidas con ella como marco, sus “lapsus”. Ferro defiende el valor del film tanto por lo que testimonia como por el acercamiento socio-histórico que autoriza.

En esta línea encontramos al también académico francés Pierre Sorlin. Para él, el cine sirve más para informarnos acerca de la construcción de una imagen (la imagen de un pasado reciente), que para mostrarnos los hechos en sí de ese mismo pasado⁷⁸. Para él, “la pantalla revela el mundo no como es, evidentemente, sino como se lo comprende en una época determinada”⁷⁹. Tanto Sorlin como Ferro aparecen muy ligados a esa concepción del cine como reflejo (voluntario o no) de la sociedad que lo crea. Es éste un tipo de análisis que pretende rastrear las huellas inmateriales de lo que se ha venido a llamar el imaginario colectivo. Sin embargo, existen peligros en esta interpretación que han sido señalados por algunos expertos más recientemente. Puede ocurrir, como indican con respecto a Marc Ferro, que el historiador no haga sino buscar en el cine la confirmación de lo que ya sabe. A pesar de que Ferro aconsejaba *partir de l'image, des images*, Christian Delage y Vincent Guigueno denunciaron la utilización de las películas como pruebas complementarias en lugar de como objetos de estudios. Ya en la elección de los films a analizar, Ferro y sus discípulos habrían pecado de cierta teleología⁸⁰. Esto explicaría por qué Ferro acababa seleccionando siempre aquellas películas políticas en las que las implicaciones socio-culturales y las posibilidades de análisis eran más evidentes.

A pesar de ello, lo cierto es que las tesis de Ferro, así como las de Sorlin, han sido retomadas por numerosos investigadores. Tanto en Gran Bretaña, como en EEUU, en Italia o en España han surgido centros de estudio y escuelas que se han enfrentado a la pregunta de qué aporta el cine al trabajo del historiador. Los propios enfoques desde los que se han abordado las investigaciones difieren enormemente, si bien es cierto que tal vez sean las propuestas de Robert A. Rosenstone unas de las más provocativas. Este profesor estadounidense no se limita a ver en el cine una fuente para el estudio histórico. Rosenstone va más allá y confía en el poder del cine para elaborar discursos historiográficos propios con relación al pasado. Su propuesta supone, sin duda, un desafío a la historia como disciplina académica y, como tal, será tratado en el último apartado de este capítulo.

⁷⁸ Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 53.

⁷⁹ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977), p. 33.

⁸⁰ “Le cinéma était du côté de la preuve supplémentaire plus que de l'énigme initiale et on pouvait reprocher à l'école Ferro de trop bien savoir ce qu'elle faisait semblant de chercher dans les films”, Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Folio Histoire, Gallimard, Paris, 2004, p. 20.

En España, son reseñables, entre otros, los trabajos de Ángel Luis Hueso, para quien se hace imprescindible un estudio integral del film a partir de sus condicionantes técnicos y sociales; y de José María Caparrós Lera, fundador del *Centre d'Investigacions Film-Història*, que utiliza las películas como fuente de investigación y como medio didáctico de las Ciencias Humanas y Sociales, profundizando en su contexto socio-histórico en la línea iniciada por los países anglosajones denominada *cinematic contextual history*. Otros autores como José Enrique Monterde, Marta Selva o Anna Solà profundizaron también en la metodología expuesta por el pionero Marc Ferro en torno a la lectura histórica del film y la lectura fílmica de la historia⁸¹, esforzándose además por tipificar los films históricos.

Resultan también esenciales los trabajos de académicos como Esteve Riambau, Román Gubern o Vicente Sánchez-Biosca que se han esforzado por aplicar las categorías de análisis de Ferro y de otros teóricos a amplios periodos de la historia del cine español. Tampoco podemos olvidar los trabajos de Joaquín Romaguera, M^a Antonia Paz, Julio Montero, Araceli Rodríguez, Gloria Camarero o Santi de Pablo, entre otros, que no sólo han publicado obras de referencia en relación al cine e historia sino que han organizado y organizan coloquios, congresos y seminarios en torno a este tema⁸².

Como publicaciones periódicas relacionadas con el tema en España querríamos destacar la revista *Film-Historia*, publicada desde la Universidad de Barcelona y *Secuencias*, cuyo epicentro se sitúa en la Universidad Autónoma de Madrid. También merece un hueco en estas páginas *La historia a través del cine* que recoge, desde la Universidad del País Vasco, artículos sobre cine e historia en torno a temas concretos como la Europa del Este, China y Japón o el franquismo con una periodicidad anual-bianual.

⁸¹ Como indicábamos en la nota 18, por "lectura cinematográfica de la historia" entendemos el análisis de cómo se ha llevado el pasado a la pantalla. Por "lectura histórica del film" definimos el análisis de las circunstancias extrafílmicas en las que la obra fue producida, desde datos sobre el autor o el equipo de realización del film hasta las circunstancias políticas, sociales, culturales o económicas de la sociedad en que la obra fue producida y exhibida, pasando por datos de taquilla o críticas de cine. Ambas tipologías serán tratadas en el apartado de la metodología. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977) p. 25.

⁸² Algunas obras de referencia de estos autores son: Joaquín Romaguera, *La historia y el cine*, Fontamara, Barcelona, 1983; Julio Montero y Araceli Rodríguez (dir.), *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid, 2005; María Antonia Paz y Julio Montero (coord.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Universidad Complutense, Madrid, 1995; María Antonia Paz y Julio Montero (coord.), *La historia que el cine nos cuenta: el mundo de la posguerra, 1945-1995 [II Jornadas Internacionales de Historia y Cine]*, Tempo, Madrid, 1997; Gloria Camarero, *La mirada que habla: cine e ideologías*, Akal, Madrid, 2002; Gloria Camarero, Vanessa de Cruz y Beatriz de las Heras (ed.) *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Instituto de Cultura y Tecnología, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2008; Pablo, Santiago de, *Tierra sin pan: Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006;

Por último, y dado que hablamos del cine como fuente histórica, destacaremos qué factores son los que contienen la historicidad necesaria para convertirse en materia de estudio, es decir, qué puede estudiar o investigar el historiador cuando se acerca a un film, sea éste histórico o no. José Enrique Monterde destaca varios de esos factores de historicidad en su metodológicamente exhaustiva *La representación cinematográfica de la historia*. En primer lugar estaría la ideología, que exige del historiador la abstracción necesaria para la búsqueda de subtextos profundos. Esta ideología enlazaría con el que cita como segundo factor de historicidad, el imaginario colectivo, y su conexión con las expresiones concretas de la mentalidad de una sociedad. En tercer lugar, un factor claramente datable y ubicable en el tiempo sería el autor o autores del film. Como creadores, los directores y guionistas están inmersos en una atmósfera cultural concreta y se hallan condicionados, además, por sus propias circunstancias personales. También se encuentran sujetos a las condiciones impuestas por el que sería el cuarto factor de historicidad, los denominados “mecanismos de control”, ya sean éstos directos e indirectos (censura –oficial, paraoficial, industrial/comercial-, subvenciones, avances sobre la distribución y otras facilidades crediticias, premios, papel promotor de las televisiones y otras instituciones públicas, clasificación por edades, etc.)⁸³. Como quinto y sexto factores de historicidad, Monterde señala al público (“públicos”) y a la crítica, aspectos indispensables en tanto y cuanto encarnan la recepción de la obra, presencia obligada en todo acto comunicativo⁸⁴. En nuestro acercamiento a las obras objeto de estudio se intentará tener en cuenta, en la medida de lo posible, todos y cada uno de estos factores, analizando cómo influyen cada uno de ellos en la propia obra, en el mensaje que pretende transmitir, así como en su significación en su tiempo y en la actualidad. Ideología, imaginario colectivo, autoría, mecanismos de control, públicos, crítica, aspectos todos ellos indispensables para comprender, como se ha venido apuntando, el fenómeno cinematográfico en su totalidad.

Si la obra a analizar se trata además de un film histórico, como ocurre con las películas que serán analizadas en estas páginas, la historicidad nos revela otro juego de espejos interesante, objetivo último de esta tesis: ¿Qué pasado se está representando? ¿Cómo varía esta representación con el paso del tiempo en películas de temática similar? ¿Cómo evoluciona el interés por unos u otros temas, por unos u

⁸³ Véase para ampliar este punto la explicación de las divisiones de análisis de Manuel Trenzado, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 27.

⁸⁴ José Enrique Monterde, Marta Selva, Anna Solà, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, pp. 48-58.

otros periodos históricos? Son éstas cuestiones de gran complejidad que intentaremos ir contestando a lo largo de los diferentes capítulos.

2. ELEMENTOS DE PARTIDA

Como apuntábamos al inicio del capítulo, tras la exposición de esas cuatro interferencias entre cine e historia, nos gustaría exponer algunos elementos básicos sobre la naturaleza del fenómeno cinematográfico y sobre sus analogías con la disciplina histórica. Los motivos que nos han empujado a esta exposición son la propia complejidad de cine como realidad poliédrica, así como la identificación de similitudes entre el cine y la historia como disciplinas, analogías que facilitan la comprensión de las interferencias entre ambos ámbitos y, por lo tanto, su investigación.

2.1. QUÉ ES EL CINE

Poco innovaremos al afirmar que el cine es un fenómeno que puede ser considerado desde muy distintas perspectivas, según se atiendan a unos o a otros de los elementos que lo conforman. Ya en 1983, uno de los pioneros en España en este campo de estudio, José Luis Hueso, definía el cine como “realidad poliédrica” debido a su condición simultánea de industria, de medio de comunicación, de lenguaje, de arte, de diversión y de testimonio social⁸⁵. Por otra parte, desde el ámbito de la semiótica el cine ha sido también considerado como un gran dispositivo signifiante fruto de la sincronía de un conjunto de dispositivos absolutamente necesarios y relativamente autónomos. Según esta perspectiva, el film como objeto de estudio para el investigador surgiría de la articulación del cine como dispositivo tecnológico, como dispositivo visual, sonoro y audiovisual, como dispositivo narrativo, como dispositivo socio-económico, como dispositivo espectral y como dispositivo estético-artístico⁸⁶. Otros acercamientos prefieren hablar de “texto fílmico” en lugar de “cine”, para señalar entonces las dificultades de una definición de algo que es, a un mismo tiempo, físico, narrativo, económico y cultural y que incluiría producción, distribución, exhibición y visionado⁸⁷.

⁸⁵ Ángel Luis Hueso, *El cine y la historia del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela, Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 1983, pp. 22-37.

⁸⁶ José Enrique Monterde, Marta Selva, Anna Solà, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, 15-27

⁸⁷ Robert P. Kolker, “The Film Text and Film Form” en John Hill y Pamela Gibson (ed.), *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998, pp. 11-22.

En este trabajo concebimos el film como texto susceptible de ser analizado. Sin embargo, es éste un texto que no puede ser comprendido sin atender a su intertextualidad, es decir, a las circunstancias extra-fílmicas en las que este artefacto cultural fue producido y consumido⁸⁸. Por ello, investigaremos el contexto en el que surge la obra e, incluso, las circunstancias biográficas del director o su equipo que puedan hacernos comprender mejor ésta.

Por otra parte, tanto en el ámbito de la cultura como en el de la industria –o en la intersección entre ambos–, ha de destacarse también la faceta del cine como medio de comunicación de masas y, en especial, su relación con la audiencia, elemento ineludible en esta ecuación⁸⁹. No sólo el público resulta imprescindible en su papel de receptor pasivo, llenando las salas de cine para hacer rentable una película, sino también como espectador activo o descodificador⁹⁰. Como diría Paul Ricoeur en relación con el acto de lectura –en una afirmación que podría ser perfectamente extrapolable al acto de visionado–: “es el lector el que remata la obra (...). El texto sólo se hace obra en la interacción del texto y el lector”⁹¹.

2.2. ANALOGÍAS CINE-HISTORIA

En este apartado se han identificado cuatro analogías básicas entre cine e historia: su naturaleza discursiva, la trascendencia de la constante “tiempo”, la ausencia de un referente físico en ambas disciplinas y su construcción a partir de un proceso de montaje.

Para abordar la primera de estas analogías nos acogeremos a las palabras de Christian Delange y Vincent Guigueno para quienes historiador y cineasta son

⁸⁸ Sin olvidar que ningún film puede ser considerado como un texto escrito al uso, como podría ser el guión, sino de un texto fílmico, de un texto como “estructura de significado coherente, delimitada y comprensible”, como “algo que contiene un complejo de eventos (imágenes, palabras y sonidos) que están relacionados en un contexto, que puede ser una historia (*story*) o una narrativa con el objetivo de contarnos algo” traducción personal de Kolker, “The Film Text and Film Form”, *ibidem*, pág. 12. También Ángel Luis Hueso hará hincapié en las posibilidades de lectura de ese texto fílmico a partir de la crítica de sus condicionamientos técnicos (y sus posibles implicaciones en la narración) y de los condicionamientos sociales. En el primer grupo incluye la escala, la angulación, la iluminación, el trucaje, el montaje y la banda sonora. El segundo grupo partiría de la concepción del cine como obra colectiva, analizando al guionista, al autor/realizador, al productor, a los actores, al resto del equipo, etc. para llegar al público y a aspectos como el estreno, la distribución, la exhibición, la crítica, la recaudación, la fecha de producción, la fecha de estreno, etc. en Ángel Luis Hueso, *El cine y el siglo XX*, Ariel, Madrid, 1998 pp. 41-61.

⁸⁹ La imbricación entre cine y público es tan importante que, cuando en 1995 se celebró el primer centenario del nacimiento del cine, éste fue definido como la “proyección de imágenes en movimiento para una audiencia de pago”. Gripsrud, “Film Audiences”, en John Hill y Pamela Gibson (ed.), *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 202. Traducción personal.

⁹⁰ Pilar Carretero Amador, “El cine como documento social: una propuesta de análisis”, *Ayer*, nº 24, 1996, pág. 115.

⁹¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Editorial Siglo XXI, México, 2004, pp. 147-148.

equiparables ya que los dos producen discursos⁹². Entendemos discurso como “conjunto de enunciados articulados como procesos significantes que generan sentido y que se producen en una situación comunicativa determinada y utilizando soportes variados”⁹³. Tanto el cine como la historia buscan producir sentido en sus manifestaciones y se encuentran sujetos a las circunstancias de su enunciación y al medio en el que se producen.

Como apuntábamos, la segunda analogía se basa en la trascendencia del tiempo como material básico de partida, tanto para el cine como para la historia. “El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal”, dirá Paul Ricoeur⁹⁴. En especial para el cine, su expresión está subordinada a la sucesión de imágenes en un determinado lapsus temporal⁹⁵. Por su parte, para la historia, es el tiempo, comprendido de manera lineal, así como el análisis y relato de los hechos pasados, lo que se encuentra en la base de la disciplina. Además, en los dos casos existe un juego dialéctico entre el tiempo interno de la obra histórica o fílmica (tiempo del relato, el denominado “tiempo diegético”) y el tiempo del cineasta o historiador que las producen, así como con el tiempo del espectador o lector que se acercará a ellas.

La tercera analogía cine-historia se basa en lo que Roland Barthes denominó “ilusión referencial” o, lo que es lo mismo, un *hacer-parecer-verdad*⁹⁶. José Enrique Monterde recogerá la expresión de Michel Certeau “presencia de una ausencia” para designar el mismo fenómeno. Éste se basa en la ausencia del referente directo tanto en el cine como en la lectura de una obra histórica. Ya nos encontremos ante la pantalla como ante las páginas de un libro, sólo podremos recibir la evocación de una apariencia. Es ésta una apariencia real ya que se trata de un conjunto de imágenes sucedidas ante una cámara o de una colección de sucesos acaecidos a lo largo del tiempo, pero apariencia al fin y al cabo. Así, cine e historia coincidirían en algo más que en su condición discursiva y en su capacidad para producir sentido. En ambos casos, afirma Monterde, “el pasado hecho presente oculta su auténtica ausencia, su carácter ficticio e ilusorio, para lo cual recurren a la manipulación –en el buen sentido

⁹² Christian Delage y Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Folio Histoire, Gallimard, París, 2004, p. 21.

⁹³ Manuel Trenzado, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 4.

⁹⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Editorial Siglo XXI, México, 2004, p. 39.

⁹⁵ José Enrique Monterde, Marta Selva, Anna Solà, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, p. 32.

⁹⁶ Para Roland Barthes, el referente es producto de la semiosis y no de un mundo preexistente, por lo que rechaza la referencia directa en la relación literatura-mundo o lengua-mundo, “No hay ninguna relación entre palabra y cosa, texto y mundo, signo y referente, sino entre signo y signo, texto y texto. La noción de referente sería en consecuencia una “ilusión referencial”, un “efecto de real”. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 2000, 17ª edición (1ª en 1953) p 45.

de la palabra-, a un trabajo semejante de montaje a partir de hechos reelaborados y convertidos en materia de discurso”⁹⁷.

Y es exactamente esta utilización del montaje la que nos sitúa ante la que podríamos definir como cuarta y última de las analogías entre el cine e historia recogidas en este apartado. Expuesta ya por Marc Ferro, esta cuarta afinidad se concreta en el trabajo de selección y ensamblaje del material en ambas disciplinas⁹⁸ y, por lo tanto, en su definición como reconstrucción. Dicho proceso, que en cine resulta innegable, puede ser extrapolable también a la historia. Para Rosenstone, “la historia, incluida la escrita, es una reconstrucción, no un reflejo directo” y el lenguaje escrito que ésta utiliza se muestra tan sólo como uno de los caminos posibles para reconstruir la historia, entendida ésta como pasado; un camino que privilegia ciertos factores (los hechos, el análisis, la linealidad) en detrimento de otros.

Ni la gente ni las naciones viven relatos históricos; las narraciones, es decir, tramas coherentes con un principio y un final, son elaboradas por los historiadores en un intento de dar sentido al pasado (...) Los relatos del pasado son, de hecho, ficciones narrativas; la historia escrita es recreación del pasado, no el pasado en sí”⁹⁹.

Para este autor la historia no existe hasta que no es reconstruida y, por lo tanto, algunos films históricos serían tan válidos o más para hablar del pasado como los ensayos producidos en las universidades. Su particular visión aboga por aquellas obras experimentales que conllevan más preguntas que respuestas; obras que, de uno u otro modo, nos hacen cuestionarnos nuestras certezas.

En conclusión, cine e historia son dos formas de representación, dos maneras de modelar las huellas materiales de una realidad de la que dan testimonio¹⁰⁰. Para Sigfried Kracauer, si el cine es la fotografía en movimiento (24 fotogramas por segundo), la historia puede ser vista como un film gigantesco que graba la fotografía de su tiempo; un atípico rollo de celuloide compuesto, en lugar de por imágenes, por palabras. Y si, cada uno por su lado, cine e historia son dos formas de representación, el film histórico ostentaría una doble representatividad: la propia a su naturaleza fílmica y la correspondiente a su naturaleza como discurso historiográfico o pseudo-historiográfico.

⁹⁷ José Enrique Monterde, Marta Selva, Anna Solà, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, p. 32, pp. 37-38.

⁹⁸ Ferro compara el trabajo en torno a la realización de un libro y la de un film de montaje puesto que para el libro también se produce una selección de documentos, selección bajo la que subyace una ideología, consciente o no. Marc Ferro, *Cine e Historia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 128.

⁹⁹ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Ariel Hª, Barcelona, 1997 (1995).p. 36.

¹⁰⁰ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 39.

3. METODOLOGÍA

Partiendo de las interferencias entre cine e historia, así como de las analogías entre ambos ámbitos, la metodología con la que analizaremos nuestro corpus fílmico se estructura en dos niveles. En un primer nivel, a escala individual, cada film es analizado por sí mismo. En segundo nivel, a escala global, el film se inscribe en series fílmicas, buscando coincidencias y divergencias que permitan llegar a conclusiones.

3.1. ESCALA INDIVIDUAL DE ANÁLISIS

A nivel individual, cada film histórico puede ser analizado a partir de dos tipos de lecturas definidas por Marc Ferro hace ya décadas. Por un lado encontramos la “lectura cinematográfica de la historia”¹⁰¹, es decir, el estudio de las múltiples formas en las que la historia ha quedado reflejada en la pantalla cinematográfica. ¿Qué época se refleja en la pantalla? ¿Cuál es el enfoque? ¿Quiénes son los personajes? ¿Se ha sido riguroso en la reconstrucción de la época? Por otro lado, encontramos la “lectura histórica del film” por la que el historiador rastrea todos aquellos elementos de historicidad enunciados por José Enrique Monterde, es decir, la ideología que trasciende el film, el imaginario colectivo que construye y del que participa, la autoría de la obra, los mecanismos de control a los que la obra está sujeta –como la censura administrativa y/o económica- y, por último, la respuesta del público y de la crítica¹⁰².

3.2. ESCALA GLOBAL

En un nivel más global, las obras se incluirán en series fílmicas atendiendo a varios factores: fecha de producción y estreno, período dentro del franquismo al que se presta atención, género. Dentro de esas series se rastrearán, al mismo tiempo, “constantes fílmicas” y “puntos de fijación”. Definimos “constantes fílmicas” como aquellos elementos que forman parte clave de la estructura y/o tema de las películas objeto de estudio y que se encuentran presentes en numerosas obras de un mismo

¹⁰¹ Marc Ferro estableció esta categoría de análisis dentro del cuarto plano de interferencias entre cine e historia. “El primero de estos planos sería la consideración del cine como agente de la historia; el segundo, el lenguaje cinematográfico como modo de acción; el tercero, la relación del film con la sociedad que lo produce y lo recibe y, finalmente, el cuarto, la lectura histórica del film y la lectura cinematográfica de la historia, ambos como ejes últimos en los que debe basarse quien se pregunte sobre la relación entre ambas disciplinas”. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977) pp. 16-27. (*Traducción personal*).

¹⁰² Véase para ampliar este punto la explicación de las divisiones de análisis al respecto en Manuel Trenzado, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 27.

periodo. La vuelta de un exiliado político como eje principal del relato, el cuestionamiento de la memoria personal y del papel que ésta debería desempeñar en el presente o la repetición de esquemas narrativos propios de la novela de formación o iniciación (*Bildungsroman*)¹⁰³ son algunos ejemplos de constantes fílmicas. Por otra parte, usamos “puntos de fijación” según la definición de Pierre Sorlin, que se refiere a aquellos problemas o fenómenos que, sin estar directamente implicados en la visión principal de la historia, aparecen regularmente en algunos films. Bien como alusiones o repeticiones, como imágenes o como efectos de construcción, llaman la atención al ser situados en un análisis serial¹⁰⁴. Ejemplos de ello son, por ejemplo, la numerosa presencia de túneles de tren en las películas de los ochenta, el peso de la figura paterna ausente –muerta o desaparecida- o la sensación de frustración y desencanto de numerosos protagonistas, sobre todo en los primeros años de nuestro estudio, es decir, los correspondientes a finales de los setenta y a la década de los ochenta.

Tanto la lectura cinematográfica de la historia como la lectura histórica del film, así como la identificación de puntos de fijación y constantes fílmicas pretenden sistematizar el análisis del corpus fílmico. El objetivo final de esta tesis es diseccionar el discurso cinematográfico sobre la historia, en este caso, la representación del franquismo a lo largo de varias décadas (1975-2000). Buscamos así rastrear los cambios y evolución en esta representación, trazando nexos entre la obra cultural y la sociedad que la produjo y la recibió, es decir, queremos investigar las interferencias entre cine e historia.

4. CINE ¿DESAFÍO PARA LA HISTORIA?

Hemos dejado para el último lugar el apartado más controvertido, aquel que trata los desafíos que el cine plantea a la historia como disciplina. En estas páginas recogemos tres. El primer reto muestra al cine como configurador de identidad y memoria colectivas; el segundo reto surge de la definición de Ferro del cine como agente de la historia y el tercero y último es consecuencia del poder historiador del cine.

Todos ellos basan su potencial en la mayor difusión alcanzada por un film histórico medio frente a una obra histórica académica en su tradicional formato papel. “Las

¹⁰³ Y que se basan en el paso de la infancia/adolescencia a la madurez, es decir, que están protagonizadas por niños que vivirán experiencias durante la película que les harán madurar.

¹⁰⁴ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977), pp. 195-200.

versiones cinematográficas de la historia tienden, de manera cada vez más efectiva, a sustituir las que ofrecen los libros de historia”¹⁰⁵, afirmaban los profesores Julio Montero y Araceli Rodríguez en su libro *El cine cambia la historia*. Las cifras del Ministerio de Cultura sobre hábitos de lectura, asistencia al cine, visionado de películas de vídeo en el hogar, consumo televisivo o acceso a Internet nos ayudan a apuntar que el volumen de información recibido a través de la pantalla, ya sea ésta de cine, de televisión o de ordenador, es mucho mayor que el obtenido a través de medios escritos, o de otros dispositivos¹⁰⁶.

Resulta imposible saber con exactitud de dónde procede el conocimiento histórico adquirido por cada persona, pero sí podríamos aventurar que a pesar de que la historia sea materia obligatoria en las enseñanzas no universitarias no suele ser éste el medio más exitoso en la transmisión del conocimiento histórico. Creemos que, como ya indicaba Robert A. Rosenstone en 1995,

“vivimos en un mundo dominado por las imágenes en el que cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo casi libre por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia”¹⁰⁷.

Series televisivas como *Isabel*, *La señora*, *Amar en tiempos revueltos* o *Cuéntame cómo pasó*, todas ellas ambientadas en momentos pasados de la historia de España alcanzan de media el 20%-30% de audiencia. *Cuéntame* ha llegado incluso a superar el 50% del *share*, manteniendo audiencias del 40% durante varias temporadas¹⁰⁸. Al mismo tiempo, películas históricas, españolas o extranjeras, como *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009), *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004), *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) o *Titanic* (James Cameron, 1997) consiguieron llevar a millones de espectadores a las salas¹⁰⁹. Estas cifras están demostrando un alto interés por parte

¹⁰⁵ Julio Montero y Araceli Rodríguez, “Introducción” en Julio Montero y Araceli Rodríguez (eds.), *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid, 2005, p. 11.

¹⁰⁶ <http://www.mcu.es/estadisticas/index.html> Consultado por última vez el 20 de febrero de 2014.

¹⁰⁷ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, p. 29. Hoy habría que añadir Internet a la lista de medios que configuran nuestro conocimiento histórico

¹⁰⁸ Máximos de audiencia de cada una de esas series: *Cuéntame cómo pasó*, 51% share 3/07/2003 7.253.000 espectadores, <http://www.formulatv.com/series/cuentame-como-paso/audiencias/> ; *Isabel*, 22'6% 3/12/2012 (último capítulo hasta ahora) 4.651.000 espectadores; <http://www.formulatv.com/series/isabel/audiencias/> ; *La señora* 25'3% 18/01/2010 - 5.207.000 espectadores; <http://www.formulatv.com/series/la-senora/audiencias/> ; *Amar en tiempos revueltos* 28/07/2011 - 5.620.000 21,3% <http://www.formulatv.com/series/amar-en-tiempos-revueltos/audiencias/> Web consultada por última vez el 20 de febrero de 2014.

¹⁰⁹ *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009) obtuvo sólo en España casi tres millones y medio de espectadores, *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004) más de cuatro millones, *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) algo más

de la población, pero también demuestran la enorme presencia del cine, su amplio alcance, su potencial, elementos todos ellos altamente relacionados con el primero de los retos a analizar.

4.1. CINE COMO CONFIGURADOR DE IDENTIDAD Y MEMORIA COLECTIVA

El cine es un medio de comunicación de masas y, como tal, incide en la “tematización” del espacio público. Por tematización, y siguiendo la definición del profesor Manuel Trenzado, entendemos el proceso por el que ciertos temas se hacen visibles en el espacio público¹¹⁰. Este proceso se produce cuando un tema cualquiera, como objeto de referencia, recibe una atención continuada por parte de los medios. Pero los medios no actúan como meros altavoces asépticos e imparciales. Al utilizar unas determinadas estrategias narrativas, seleccionando ciertos datos de referencia y no otros, los medios de comunicación ponen en juego juicios de valor. El tema, visibilizado y visible pero tamizado por esos instrumentos mediáticos, contribuye a largo plazo a la “construcción de la realidad social”, entendida ésta como el mundo cotidiano del sentido común, lo que nos rodea y va construyendo nuestra memoria e identidades colectivas¹¹¹. El cine, como medio de comunicación, contribuye a poner ciertos temas de actualidad (o, mejor dicho, ciertos aspectos y enfoques de algún tema). Cuando la presencia de esos temas se mantiene durante un tiempo en el espacio público, éstos contribuyen a la formación de los imaginarios colectivos de la sociedad a la que se adscribe ese espacio público. Así se explicaría, por ejemplo, la generalizada concepción de la posguerra española en tonos grises y ocre, como un periodo frío, marcado por el miedo, en el que ni personajes ni situaciones narrativas conllevan gran carga política. También este fenómeno ayudaría a explicar por qué desde finales de los 80 se consideraba excesivo en ciertos círculos el número de películas que retrataban la Guerra Civil cuando en realidad no eran tantos los films que se habían ambientado en ese periodo¹¹².

Pero el desafío del cine a la historia no queda aquí. “Se ha pasado de hablar de la influencia de los medios a hablar de los medios como constructores de realidad”

de 2 millones de espectadores) y *Titanic* (James Cameron, 1997) sobrepasó los once millones. <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> Cifras consultadas por última vez el 20 de febrero de 2014.

¹¹⁰ Concepto de tematización y su desarrollo en Manuel Trenzado, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 3.

¹¹¹ Manuel Trenzado, *ibidem*, p. 3.

¹¹² Este aspecto será desarrollado más adelante, especialmente en los capítulos 7 y 8.

apunta en este sentido el profesor José Luis Sánchez Noriega¹¹³. Y es esta afirmación la que nos conduce a un segundo reto: el que lleva de la visibilización a la acción.

4.2 EL CINE COMO AGENTE DE LA HISTORIA

Marc Ferro definió el cine como “agente de la historia a partir de la capacidad de éste de sacar a la palestra acontecimientos silenciados u olvidados, provocando nuevos debates¹¹⁴. A partir del cine, no sólo se configura el difuso imaginario colectivo de un grupo, sino que pueden desencadenarse polémicas que llevan de las ideas a la acción. La serie *Holocausto* y la revolución que conllevó para la historiografía en torno a la Segunda Guerra Mundial son un ejemplo paradigmático de ello¹¹⁵. Para Ferro, “el film crea el acontecimiento”. Así, *Mein Kampf*, de Leiser (1962) habría supuesto que los adolescentes alemanes cuestionaran las actuaciones de sus padres antes y durante la Segunda Guerra Mundial y *Le chagrin et la pitié*, de Ophüls (1973) puso sobre la mesa el colaboracionismo francés, tema prácticamente tabú hasta entonces¹¹⁶.

Para François Albera, lo revolucionario del cine radica en su capacidad para estimular el imaginario colectivo de un grupo incluso hasta el punto de hacerlo movilizarse, siendo a su vez medio material para la movilización, en lo que él denomina “cine-puño”¹¹⁷. En esta línea, Pierre Sorlin ha insistido en cómo el cine plantea modelos de comportamiento. Poniendo como ejemplo el contexto de la Guerra Fría, Sorlin explica cómo el conflicto también se libró en las pantallas. La progresiva llegada de películas americanas a países del Este, con su atractiva imagen de vida, habría ayudado a forjar el deseo de cambio, contribuyendo a la caída del Bloque soviético¹¹⁸. Y es que en la pantalla del cine se pueden perder guerras ganadas en los campos de batalla, dirán Montero y Rodríguez, poniendo como ejemplos la

¹¹³ José Luis Sánchez Noriega, *Crítica a la seducción mediática. Comunicación y sociedad de masas en la opulencia informativa*, Tecnos, Madrid, 2002 (1997), p. 19.

¹¹⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977).

¹¹⁵ Sylvia Paletschek, “Introduction: Why Analyse Popular Historiographies?” en Sylvia Paletschek (ed.) *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*, Bergahn Books, Oxford, 2011, p. 2.

Sobre el tema del holocausto judío en el cine, resulta interesante también, en contraposición, la reflexión sobre *Soah* de Vicente Sánchez-Biosca en “Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis” en Vicente Sánchez-Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, 2006, Madrid, p. 122-125.

¹¹⁶ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 14.

¹¹⁷ François Albéra, “Changer le monde” en *Cahiers du cinéma*, hors-série, *Le siècle du cinéma*, nov. 2000, pp. 44-50.

¹¹⁸ Pierre Sorlin, “Películas que orientan la historia”, en Julio Montero y Araceli Rodríguez (dirs.), *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid, 2005, p. 43.

representación de la Guerra Civil y la dictadura franquista en la democracia o de la guerra de Vietnam en el cine estadounidense¹¹⁹.

Será esta última posibilidad, la del cine como exponente de una cierta “contra-historia”¹²⁰, la que nos conduzca al tercer y último reto.

4.3 EL PODER HISTORIADOR DEL CINE

Y si el primer reto del cine a la historia nos llevaba de la visibilización de un tema a la acción, este tercero nos conduce de la acción a la reflexión, al discurso propio. Cuando hablamos del poder historiador del cine no nos reducimos a su participación de las “popular historiographies”¹²¹, sino que reconocemos el aporte de estas representaciones del pasado destinadas al amplio público, llevando su potencial más allá. No se trata sólo de la facultad del cine como documento para producir discursos históricos¹²² sino también, y en especial, del hecho de que las imágenes permiten imaginar el pasado de un modo más vivo¹²³. Nos encontramos, de nuevo, ante esa “impresión de realidad” que aporta el cine y que ya fuera destacada por Christian Metz¹²⁴.

Son numerosos los investigadores que han visto en el cine la concreción del trabajo histórico ideal. Peter Burke, en el marco de sus reflexiones sobre el poder de la imagen, destacaba cómo logró comprender mucho mejor la figura de Danton y su valor para la historia de Francia al ver a Gerard Dépardieu encarnar ese personaje en la película del mismo nombre dirigida por Andrzej Wajda (1982)¹²⁵. Similar experiencia vivió Natalie Zemon Davies al trabajar como asesora de *El regreso de Martin Guerre*, de Daniel Vigne (1982), una película ambientada en la Francia del siglo XVI. Davies afirmó haber entendido mucho mejor al personaje, así como los motivos de su

¹¹⁹ Julio Montero y Araceli Rodríguez, “Introducción” en Julio Montero y Araceli Rodríguez (eds.), *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid, 2005, p. 15.

¹²⁰ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977), p. 13.

¹²¹ Definidas éstas como “representaciones de la historia en forma escrita, visual, material o personal que se dirigen a una amplia audiencia, no versada como experta en esos temas” (traducción personal). Sylvia Paletschek, “Introduction: Why Analyse Popular Historiographies?” en *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*, Sylvia Paletschek (ed.) Bergahn Books, Oxford, p. 5.

¹²² Véase análisis al respecto en Pilar Amador Carretero, “El cine como documento social: una propuesta de análisis”, en *Ayer*, nº 24, 1996.

¹²³ Como intenta demostrar Peter Burke en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 17.

¹²⁴ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Volumen 1, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002 (1963), pp. 31-42.

¹²⁵ Peter Burke, *Visto y no visto*, op. cit., p. 208.

actuación, tras ver la interpretación del protagonista también llevada a cabo por parte de Dépardieu¹²⁶.

Antoine de Baecque propuso denominar como “visualización de una ficción” este proceso que ubica un relato del pasado dentro de un contexto de gestos, de decorados, de colores, de paisajes¹²⁷. Arlette Farge ha profundizado en esta línea diciendo que el historiador perfecto sería capaz de articular el discurso e inscribirlo en el mundo del modo en que el cine lo hace: definiendo bien los personajes y los sucesos, de lo singular a lo universal¹²⁸. Por su parte, De Baeque afirma que el cine tiene capacidad historiográfica propia y que “el cineasta es un historiador privilegiado”¹²⁹.

La concreción de esa situación privilegiada del cineasta-historiador vendría dada por lo que de Baecque denomina “formas cinematográficas de la historia”. Estas “formas cinematográficas de la historia” se definen como la puesta en escena elegida por cada director para dar forma a su visión de la historia¹³⁰. Para ello este académico francés caracteriza el cine como “la caja de herramientas de la historia” puesto que testimonia la historia a partir de sus propios instrumentos: el plano, el montaje, la sobreimpresión, el ralenti, el flashback, la mirada a cámara (“*regard-caméra*”), etc¹³¹. Christian Delage y Vincent Guigueno han reforzado la idea de la capacidad historiográfica propia del cine afirmando que las películas crean “formas específicamente cinematográficas de figuración de la historia”¹³². En esta línea profundizó también Robert A. Rosenstone al afirmar cómo los cineastas “independientes” son para él los “nuevos historiadores sociales” que “están intentando, de forma consciente, recrear hechos del pasado que el cine comercial ha ignorado o transfigurado”¹³³. Hayden White llegó incluso a acuñar el término de *historiophoty* para referirse a esta historiografía alternativa basada en el cine¹³⁴. Otros autores ven en este proceso un acercamiento a corrientes historiográficas surgidas en las últimas

¹²⁶ Natalie Zemon Davies, *The Return of Martin Guerre*, Harvard University Press, Cambridge, 1983.

¹²⁷ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 32.

¹²⁸ Arlette Farge, “Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Le siècle du cinéma » novembre 2000.

¹²⁹ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Íbidem, p. 444.

¹³⁰ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., 13.

¹³¹ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit. p. 5.

¹³² Christiane Delage y Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Folio Histoire, Gallimard, París, 2004, p. 23.

¹³³ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Ariel H^a, Barcelona, 1997 (1995), p. 35.

¹³⁴ Historiofotía como “representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico”, como complemento de la historiografía. Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), pp. 1193-1199.

décadas, como la vuelta a la narración o el estudio de las representaciones y los símbolos¹³⁵. Al fin y al cabo, aunque el cine emplea la reducción, la narración y la dramatización; aunque personaliza su objeto de estudio, amoldándolo a las características de producción y distribución del medio cinematográfico, ¿no lo hace también el historiador?¹³⁶.

CONCLUSIÓN: ACEPTANDO EL DESAFÍO

Como historiadora, la elección de la representación cinematográfica de la dictadura franquista entre 1975 y 2000 comporta numerosos desafíos, pero también múltiples oportunidades. A partir de una metodología dual, individualizada y serial, que tiene en consideración esas interferencias y analogías entre cine e historia se pretende responder a una larga y compleja serie de interrogantes. ¿Qué períodos de la dictadura se representan más a menudo? ¿Cuáles son los temas clave en la representación? ¿Quiénes realizan los film y por qué? ¿Evolucionan esos temas con el paso del tiempo y con las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales? ¿Hasta qué punto esos films transmiten rasgos del pasado que el discurso histórico tradicional no consigue hacer llegar a la sociedad?

Ante un corpus de ciento sesenta películas, el volumen de información conseguido resulta enorme. Por ello, se ha optado, como se explicaba en la introducción, por una clasificación múltiple. Por un lado, nos atenemos a la variable cronológica estableciendo tres bloques de análisis: 1975-1982; 1982-1996 y 1996-2000. Por otro lado, cada bloque se divide en capítulos atendiendo a temas, estilos y otras constantes fílmicas. Acerquémonos ahora a cada uno de estos bloques y capítulos.

¹³⁵ Como ha apuntado Santiago de Pablo en su artículo "Cine e historia: la gran ilusión o la amenaza fantasma, *Historia contemporánea*, nº 22, 2001, pp. 9-28.

¹³⁶ Sylvia Paletschek, "Introduction: Why Analyse Popular Historiographies?" en Sylvia Paletschek (ed.), *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*, Bergahn Books, Oxford, p. 5.

PARTE I
UN CINE EN TRANSICIÓN
PARA UN PAÍS EN TRANSICIÓN
1975-1982

INTRODUCCIÓN

CINE Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN (1975-1982)

Tras el célebre “Españoles, Franco ha muerto” pronunciado por el presidente del gobierno, Carlos Arias Navarro, en la mañana del 20 de noviembre de 1975, se abría en el país un tiempo de cambios, continuidades e incertidumbres. Hasta 1977 no se completó la amnistía política, ni se legalizaron todos los partidos. Y hasta 1978 no se aprobó una nueva constitución ni se volvió a abolir la pena de muerte.

El progresivo dismantelamiento de la dictadura del general Franco no condujo a un enfrentamiento armado, ni a la revolución. El proceso, sin embargo, no fue ese éxito defendido a ultranza desde algunos sectores o, al menos, no sólo fue éxito. Para algunos, la crisis económica, política y social en la que nos hallamos inmersos desde 2007 hunde sus raíces en cómo se hicieron las cosas en aquellos años¹³⁷. Éste no es el sitio para teorizar sobre la naturaleza de la llamada Transición, ni sobre sus logros y fracasos. El tema se ha convertido en el centro de numerosos debates y existe una importante historiografía en la que se puede profundizar¹³⁸.

Lo que nos interesa en esta primera parte es rastrear cómo aquellos convulsos acontecimientos afectaron y se tradujeron en una manifestación cultural tan importante como entonces era el cine. Más concretamente, a partir del estudio de la representación cinematográfica de la dictadura pretendemos profundizar en un aspecto clave: cómo la sociedad española se relacionaba con la herencia franquista. El ecléctico tratamiento del tema, su abundante presencia en las carteleras y la

¹³⁷ En esta línea encontramos trabajos como VVAA, *El fin de la España de la Transición*, *El Diario.es*, nº 1, primavera 2013 y Carlos Taibo, *España, un gran país. Transición, milagro y quiebra*, Los libros de la catarata, 2012, Madrid.

¹³⁸ Sobre este debate, Ferrán Gallego (*El mito de la Transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia 1973-1977*, Madrid, Crítica, 2008), Nicolás Sartorius y Alberto Sabio (*El final de la dictadura: La conquista de la democracia en España, 1975-1977*, Temas de hoy-Planeta, Madrid, 2007); o Javier Tusell y Álvaro Soto (editores de *Historia de la Transición 1975-1986*, Alianza, Madrid, 1996), etc. Más allá del ámbito académico destacan obras recientes como la coordinada por Guillem Martínez, *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, DeBolsillo/Random House-Mondadori, Barcelona, 2012.

receptiva acogida por público y crítica vienen a mostrar un genuino interés hacia ese periodo cronológico.

Será en esta introucción donde esbocemos las líneas maestras de aquella sociedad y aquella industria (la cinematográfica). También se presentarán las tendencias predominantes en esa traslación a las pantallas de la historia española más reciente, estructurándolas en cuatro capítulos. En el Capítulo 2, trataremos los que hemos denominado como “films de memoria”, que se caracterizan por el peso que el recuerdo adquiere en ellos. En el Capítulo 3 incluiremos las películas ambientadas en la posguerra, y en el Capítulo 4 aquellas que se desarrollan en los años sesenta y setenta. Por último, el Capítulo 5 analiza documentales y películas “metafóricas”¹³⁹, así como subproductos cinematográficos realizados por la derecha más reaccionaria.

El final de este epígrafe introductorio incluye la alusión a dos cuestiones importantes para la lectura histórica de cada film y su análisis serial dentro del corpus objeto de estudio. Nos referimos a la cuestión generacional en relación con los directores así como a la ideología que trasciende de los films.

*

Entre la muerte del general Franco y la llegada al poder del PSOE se produjeron eventos tan importantes como la aprobación de la Constitución de 1978 o el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. Fueron años de una destacable efervescencia a nivel político, social y cultural. En esos siete años se produjeron también setenta y cinco películas sobre la dictadura franquista. Para el análisis de éstas se ha decidido tomar el período 1975-1982 como un todo, sin subdivisiones. Se busca así identificar constantes fílmicas con mayor facilidad. En este trabajo, sin embargo, se tiene muy en cuenta que “la vivencia de los hechos históricos por la cultura tiene sus propias vías” y por ello se reconoce la subjetividad implícita en toda periodización de historia cultural¹⁴⁰.

¹³⁹ Entendemos por películas metafóricas aquellas en las que su sentido aparente esconde interpretaciones más complejas, especialmente relacionadas con temas de tratamiento más delicado, como la política o el sexo.

¹⁴⁰ Interesantes propuestas de periodización pueden encontrarse en otros autores. Esteve Riambau optará por encuadrar la “Transición” entre 1973 y 1978 en “El cine español durante la transición (1973-1978): Una asignatura pendiente”, *Cuadernos de la Academia*, Nº 1 Octubre 1997; José Enrique Monterde llegará hasta 1982, pero subdividiendo el periodo en dos bloques: 1973-1976 (“cine del tardofranquismo”) y 1977-1982 (“cine de la Reforma”), en *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993; Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio estudiarán 1973-1983 como un todo en “Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española”, José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha, Santos Zunzunegui (dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 2005; y el período de 1973-1982 en *Voces en la niebla. El cine español durante la Transición española (1973-1982)*, Paidós,

PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
1. <i>¡Jo, papá!</i> , Jaime de Armiñán, 1975	18-12-1975	428.190
2. <i>Arriba España</i> , José María Berzosa, 1975	2-03-1979	9.502
3. <i>Canciones para después de una guerra</i> , Basilio Martín Patino, 1971	26-01-1976	830.864
4. <i>Cría cuervos</i> , Carlos Saura, 1976	26-01-1976	1.292.417
5. <i>La nova cançó</i> , Francesc Bellmunt, 1976	-06-1976	101.896
6. <i>Emilia, parada y fonda</i> , Angelino Fons, 1976	16-08-1976	793.734
7. <i>Morir... dormir... tal vez soñar</i> , Manuel Mur Oti, 1976	24-08-1976	101.358
8. <i>El desencanto</i> , Jaime Chávarri, 1976	17-09-1976	220.032
9. <i>Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública</i> , Pere Portabella, 1976	1980	
10. <i>España debe saber</i> , Eduardo Manzanos, 1977	24-02-1977	37.307
11. <i>Asignatura pendiente</i> , José Luis Garcí, 1977	18-04-1977	2.306.007
12. <i>¡Bruja, más que bruja!</i> , Fernando Fernán-Gómez, 1977	02-05-1977	364.761
13. <i>Queridísimos verdugos</i> , Basilio Martín Patino, 1973	09-06-1977	1.292.417
14. <i>Tengamos la guerra en paz</i> , Eugenio Martín, 1977	01-08-1977	556.874
15. <i>In memoriam</i> , Enrique Brasó, 1977	05-09-1977	41.397
16. <i>La guerra de papá</i> , Antonio Mercero, 1977	19-09-1977	3.524.450
17. <i>Caudillo</i> , Basilio Martín Patino, 1974	14-10-1977	1.292.417
18. <i>El ladrido</i> , Pedro Lazaga, 1977	30-10-1977	317.191
19. <i>Raza, el espíritu de Franco</i> , Gonzalo Herralde, 1977	02-11-1977	17.349
20. <i>El perro</i> , Antonio Isasi Isasmendi, 1977	2-12-1977	2.507.074
21. <i>Niñas... ¡al salón!</i> , Vicente Escrivá, 1977	12-12-1977	829.019
22. <i>El francotirador</i> , Carlos Puerto, 1977	18-01-1978	181.216
23. <i>Carne apaleada</i> , Javier Aguirre, 1978	27-01-1978	739.965
24. <i>Los días del pasado</i> , Mario Camus, 1977	01-03-1978	359.888
25. <i>Las truchas</i> , José Luis García Sánchez, 1977	01-04-1978	263.430
26. <i>Comando Txikia. Muerte de un presidente</i> , José Luis Madrid, 1976	03-04-1978	416.485
27. <i>De fresa, limón y menta</i> , Miguel Ángel Díez, 1978	21-04-1978	37.692
28. <i>El último guateque</i> , Juan José Porto, 1978	29-04-1978	600.419
29. <i>El sacerdote</i> , Eloy de la Iglesia, 1978	01-05-1978	439.861
30. <i>Los ojos vendados</i> , Carlos Saura, 1978	18-05-1978	104.249
31. <i>¡Arriba Hazaña!</i> , José María Gutiérrez, 1978	24-05-1978	1.236.071
32. <i>Ocaña, retrato intermitente</i> , Ventura Pons, 1978	01-06-1978	97.453
33. <i>Solos en la madrugada</i> , José Luis Garcí, 1978	01-06-1978	777.830
34. <i>Noche de curas</i> , Carlos Morales, 1978	22-06-1978	24.028
35. <i>La escopeta nacional</i> , Luis García Berlanga, 1977	14-09-1978	2.061.027
36. <i>Sonámbulos</i> , Manuel Gutiérrez Aragón, 1977	18-09-1978	172.520
37. <i>Las rutas del Sur</i> , Joseph Losay, 1978	21-10-1978	138.779
38. <i>Toque de queda</i> , Iñaki Núñez, 1978	14-11-1978	46.814
39. <i>Catalanes universales</i> , Antoni Ribas, 1978	¿? ND	4.174
40. <i>La rabia</i> , Eugeni Anglada, 1978	¿? ND	43.659
41. <i>La torna</i> , Francesc Bellmunt, 1978	¿? ND	ND
42. <i>Guerrilleros</i> , Bartolomé Vila, Mercedes Conesa, 1978-	¿? ND	ND
43. <i>Alicia en la España de las maravillas</i> , Jorge Feliu, 1978	18-01-1979	32.249
44. <i>40 años sin sexo</i> , Juan Bosch, 1979	12-02-1979	386.232

Barcelona, 2003; José María Caparrós definirá 1976-78 como Transición y 1979-82 como Periodo Constitucional. Casimiro Torreiro analizará en conjunto el periodo 1969-1982 como "Del Tardofranquismo a la Democracia", en Gubern, R. y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005 (1995); por último, Manuel Trenzado llevará el tardofranquismo hasta 1976, dividiendo a su vez la Transición en 1977-1980 "Transición strictu sensu" y 1980-1982, "desencanto", en *Cultura de masas y cambio político. El cine español en la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999.

45. <i>Con mucho cariño</i> , Gerardo García, 1977	03-04-1979	14.090
46. <i>El asesino de Pedralbes</i> , Gonzalo Herralde, 1978	06-04-1979	89.761
47. <i>Companyys, proceso a Cataluña</i> , José María Forn, 1978	17-09-1979	361.807
48. <i>Mamá cumple cien años</i> , Carlos Saura 1979	17-09-1979	1.120.199
49. <i>El proceso de Burgos</i> , Imanol Uribe, 1979	10-11-1979	203.548
50. <i>El corazón del bosque</i> Manuel Gutiérrez Aragón, 1978	28-11-1979	268.270
51. <i>F.E.N.</i> , Antonio Hernández, 1979	01-12-1979	136.788
52. <i>La boda del señor cura</i> , Rafael Gil, 1979	20-12-1979	397.859
53. <i>Silvia ama a Raquel</i> , Diego Santillán, 1979	ND	235.965
54. <i>El curso que amamos a Kim Novak</i> , Juan José Porto, 1979	18-01-1980	87.863
55. <i>De la República al trono</i> , Fernando González Doria, 1980	15-02-1980	13.221
56. <i>Viva la clase media</i> , José M ^a González Sinde, 1980	01-03-1980	163.509
57. <i>La muchacha de las bragas de oro</i> , Vicente Aranda, 1980	28-03-1980	795.848
58. <i>Operación Ogro</i> , Gillo Pontecorvo, 1979	05-04-1980	547.500
59. <i>Los fieles sirvientes</i> , Francesc Betriù	05-05-1980	68.969
60. <i>Crónicas del bromuro</i> , Juan José Porto, 1980	16-05-1980	82.340
61. <i>Hijos de papá</i> , Rafael Gil, 1980	18-12-1980	582.773
62. <i>Rocío</i> , Fernando Ruiz Vergara, 1980	18-07-1980*	ND
63. <i>Tú estás loco, Briones</i> , Javier Maqua, 1980	30-12-1987	120.229
64. <i>Dolores</i> , José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1981	27-03-1981	21.784
65. <i>Kargus</i> , Juan Miñón, Miguel Ángel Trujillo, 1980	19-06-1981	46.051
66. <i>El crimen de Cuenca</i> , Pilar Miró, 1979	17-08-1981	2.621.569
67. <i>Función de noche</i> , Josefina Molina, 1981	26-10-81	584.400
68. <i>Vida/Perra</i> , Javier Aguirre, 1981	ND	21.425
69. <i>Franco, un proceso histórico</i> , Eduardo Manzanos, 1980.	28-01-82	12.507
70. <i>Volver a empezar</i> , José Luis Garci, 1982	01-03-1982	862.264
71. <i>La plaza del diamante</i> , Francesc Betriù, 1981	25-03-1982	503.822
72. <i>La colmena</i> , Mario Camus, 1982	11-10-1982	1.493.139
73. <i>Demonios en el jardín</i> , Manuel Gutiérrez Aragón, 1982	18-10-1982	983.381
74. <i>Mientras el cuerpo aguante</i> , Fernando Trueba, 1982	26-10-1982	19.080
75. <i>De camisa vieja a chaqueta nueva</i> , Rafael Gil, 1982	12-11-1982	218.813

Tabla I. Listado de películas correspondientes al período 1975-1982.

1. BREVES APUNTES SOBRE UN PAÍS EN TRANSICIÓN

Entre 1975 y 1982 se produjo el desmantelamiento de gran parte del aparato de la dictadura: las Cortes franquistas votaron su disolución (Ley de la Reforma Política, avalada por referéndum en diciembre de 1976), se legalizan los partidos políticos (incluido el PCE, en abril de 1977), se convocan elecciones generales (en las que obtendrá la victoria la recientemente creada UCD de Adolfo Suárez), se firman los Pactos de la Moncloa¹⁴¹ y, entre otros hitos, se decreta la esperada amnistía

¹⁴¹ Para más información sobre este documento puede leerse la reflexión al respecto del por entonces ministro de Economía, Enrique Fuentes Quintana, "De los Pactos de la Moncloa a la entrada en la Comunidad Económica Europea (1977-1986)", ICE, 75 años de política económica española, Noviembre 2005, nº 826, pp. 39-71. Para una visión más crítica de su significación, Ferrán Gallego, *El mito de la transición: La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia 1973-1977*, Madrid, Crítica, 2008.

política ¹⁴². Todo ello ocurre en un contexto de profunda crisis económica (consecuencia de la crisis del petróleo de 1973) y de aceleración de la historia a escala internacional¹⁴³. Se trata también de un momento marcado por una destacable efervescencia social a escala nacional con miles de manifestaciones, huelgas y violencia de diversa índole y procedencia. A pesar de la visión generalizada de la Transición como proceso pacífico, el número de asesinados por grupos armados o por las Fuerzas de Seguridad del Estado entre 1975 y 1982 se sitúa entre los 500 y los 700¹⁴⁴.

Es ésta una época de cambios vertiginosos y espectaculares que condujeron del *Spain is different* a la “España de las diferencias”¹⁴⁵; un viaje a la modernidad y a la postmodernidad de forma casi simultánea¹⁴⁶; años de puntos y aparte pero también de muchos puntos y seguido. Y en ellos siempre encontramos el pasado (un pasado reciente y polémico) como constante que sobrevuela el proceso, aunque su presencia y valoración adoptara, como veremos, muy distintas manifestaciones.

¹⁴² El proceso, que se consideraba clave para la consolidación de la incipiente democracia, se produjo de forma muy escalonada, comenzando por el indulto del 25 de noviembre de 1975 otorgado con motivo de la proclamación de Juan Carlos de España como rey de España (que recordaba a los promulgados por Franco durante la dictadura) y excarcelaba pero no despenalizaba delitos políticos; en segundo lugar se produjo la amnistía regulada por Decreto-Ley de 30 de julio de 1976, si bien ésta todavía no era total; las medidas de gracia establecidas por Real Decreto 19/1977 y el indulto del Real Decreto 388/1977, ambos de 14 de marzo, no hicieron más que avivar las reivindicaciones de una amnistía general. Ésta será por fin promulgada el 15 de octubre de 1977 (ley 46/1977) alcanzando incluso los “delitos” de carácter político realizados hasta el 6 de octubre de ese mismo año. La amnistía abarcaba, por lo tanto, no sólo los delitos políticos contra el franquismo, sino también los delitos cometidos por las propias fuerzas del orden.

¹⁴³ Para ampliar el concepto de “aceleración de la historia” véase Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Crítica, Barcelona, 2000; *Entrevista sobre el siglo XXI*, Crítica, Barcelona, 2000 o *Guerra y paz en el siglo XXI*, Crítica, Barcelona, 2007.

¹⁴⁴ Ignacio Sánchez-Cuesta, “A vueltas con la Transición”, *El fin de la España de la Transición*, *El Diario.es*, nº 1, primavera 2013, pp. 30-33. Otras fuentes reducen los fallecimientos a 591, de los cuales 188 serían consecuencia directa de “violenta política de origen institucional”. Alejandro Torrús, “La Transición, un cuento de hadas con 591 muertos”, *Público*, 27 de enero de 2013. <http://www.publico.es/449628/la-transicion-un-cuento-de-hadas-con-591-muertos> Consultado por última vez el 21 de febrero de 2013. También puede profundizarse en el tema en la obra del periodista Mariano Sánchez Soler, *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Península, Barcelona, 2010.

¹⁴⁵ “España de las diferencias” será otra forma de denominar a la incipiente “España de las autonomías”. Muchas son las obras que han tratado este tema. Para una profundización en la velocidad extrema de los cambios como característica principal de esos años, véase Rosa Montero, “Coping with the Speed of Change”, en Helen Graham and Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1995; o Mario P. Díaz Barrado, “Un cambio vertiginoso y espectacular” en su obra *La España democrática (1975-2000)*. *Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid, 2006. Sobre la España de las diferencias como característica cultural de este nuevo periodo, Cristina Moreiras, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2002, p. 63

¹⁴⁶ Cristina Moreiras hablará de cómo “la abrupta y súbita modernización española” y su convivencia con la posmodernidad provocará la coexistencia “de tendencias disparejas y esquizofrénicas, Cristina Moreiras, *Cultura herida*, íbidem, p. 65.

2. BREVES APUNTES SOBRE UN CINE EN TRANSICIÓN

Durante la Transición el cine como fenómeno social, cultural e industrial experimenta importantes transformaciones no sólo dentro de las fronteras españolas, sino también a escala internacional. A pesar de la tan esperada desaparición de la censura cinematográfica en España, el fin de la dictadura no trajo la solución a todos los problemas del sector¹⁴⁷. Paradójicamente, el contexto de progresiva liberalización conllevó nuevos problemas¹⁴⁸. Las salas de cine fueron invadidas por las películas del “destape” (más físico que político) así como por títulos hasta entonces prohibidos (como *La naranja mecánica*, Stanley Kubrick, 1971), *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972) o *Canciones para después de una guerra*, Basilio Martín Patino, 1971). Persistían además otras formas de censura (económica, administrativa) que produjeron importantes incidentes como en el caso de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *Después de...* (Cecilia y José Bartolomé, 1978) o *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979)¹⁴⁹.

El Ministerio de Información y Turismo se convirtió en el Ministerio de Cultura y Bienestar (pronto sólo de Cultura) y tanto los titulares de éste como los Directores Generales de Cinematografía tuvieron durante estos años una inusitada movilidad: un

¹⁴⁷ La censura fue suprimida por el Decreto-Ley del 11 de noviembre de 1977, casi dos años después de la muerte de Franco.

¹⁴⁸ José Enrique Monterde lo expone magistralmente en su obra *Veinte años de cine español: un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1993. El autor explica, entre otros fenómenos, cómo cuando en Europa se caminaba hacia una progresiva protección de la industria cinematográfica como bien cultural, en España se optaba por abrir el mercado en contraposición a los años de restricciones franquistas. La industria española, acostumbrada al proteccionismo, se encontró por lo tanto con un contexto doblemente hostil.

¹⁴⁹ Estas películas sirven de ejemplo de cómo el cambio o el aperturismo no se produjo de repente, sino que fue un proceso gradual que hubo de pelearse. En el caso de *El crimen de Cuenca*, Pilar Miró llegó a los tribunales acusada de ofensas a la Guardia Civil. Este cuerpo veía en la representación de las torturas acontecidas en los años 20 una velada acusación a la violencia de las fuerzas del orden en el franquismo e incluso en la Transición. *Después de...* tuvo que enfrentarse a problemas de distribución, que retrasaron su llegada a las pantallas durante años a pesar (o tal vez por ello) del acertado y pertinente análisis de la sociedad española de la Transición. Imanol Uribe, director de *El proceso de Burgos*, sufrió presiones por parte de autoridades políticas (UCD) para que retirara su película del Festival de San Sebastián. También experimentó cierto boicot en relación con la promoción en ciertos medios y la exhibición en algunas salas, sobre todo fuera del País Vasco. Tanto *Después de...* como *El proceso de Burgos* se vieron también afectadas por otro tipo de filtro, el económico. La utilización de materiales de archivo era en algunos casos óbice para denegar las esenciales subvenciones estatales. No deja de resultar llamativo que fueran aquellas películas que podían resultar políticamente incómodas las que se vieron más perjudicadas por medidas como éstas. Para más información, Casimiro Torreiro, “Del Tardofranquismo a la Democracia”, en Gubern y otros, *Historia del cine español*, pp. 368-370; Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, “El cine de la democracia (1978-1999)”, *Cuadernos de la Academia*, nº 1 (1997) 2000, pp. 185-224.

baile de cargos que no favoreció la estabilidad de este sector¹⁵⁰. Las políticas cinematográficas (o la falta de ellas) no hicieron si no acentuar una crisis ya endémica en el cine español, favoreciendo la invasión de las pantallas españolas por productos norteamericanos de muy variada calidad¹⁵¹. La eliminación de la obligatoriedad de distribuir cine español para obtener licencias de doblaje, el aumento artificial de los costes de producción, la pérdida acelerada de espectadores debido a la invasión de las carteleras de, entre otros, productos antes prohibidos, o la imposibilidad de penetrar en los mercados internacionales componían “un panorama desolador”¹⁵².

Para intentar paliar algunos de estos males endémicos se llevó a cabo el I Congreso Democrático del Cine español (diciembre de 1978). Las conclusiones de este encuentro fueron, sin embargo, obviadas por el gobierno de UCD y sólo el PSOE recogería en su programa político algunas de las aspiraciones del sector. Se esperaba una Ley de Cine que no llegó y se reprodujeron sin demasiadas mejoras las tensas relaciones entre los diferentes sectores de la industria (producción, distribución y exhibición). Tan sólo la aprobación en agosto de 1979 de un convenio de colaboración de 1300 millones con TVE para la producción de películas y series para televisión conseguiría aportar algo de optimismo al sector.

Todo ello se producía, además, en un clima internacional de cambios en el cine como fenómeno social. El cierre de cines de barrio, la progresiva apertura de multisalas, la irrupción del vídeo, la ascensión indiscutible del público joven como mayoritario, la aparición de las cadenas de televisión privadas o la diversificación de la oferta audiovisual fueron algunos de esos cambios trascendentales en el ámbito

¹⁵⁰ Entre 1975 y 1982 hubo en España cinco Directores Generales de Cinematografía y siete Ministros de Cultura (antes de Información y Turismo): Rogelio Díaz (Enero 1974-Abril 1977 (Dimisión), Félix Benítez de Lugo Mayo (1977-Mayo 1979), Luis Escobar de la Serna (Mayo 1979-Enero 1980), Carlos Gortari (enero 1980- octubre 1980), Matías Vallés (Octubre 1980- diciembre 1982). Ministros de Cultura (antes de Información y Turismo): León Herrera Esteban- (octubre 1974-diciembre 1975), Adolfo Martín-Gamero y González-Posada (diciembre 1975 - julio 1976), Andrés Reguera Guajardo (julio de 1976 - julio 1977), Pío Cabanillas, Ministro de Cultura y Bienestar (julio 1977-junio 1979), Clavero Arévalo, Ministro de Cultura, (Junio 1979-Enero 1980), Ricardo de la Cierva, Ministro Cultura (enero 1980-octubre 1980), Íñigo Cavero, Ministro Cultura (octubre 1980-diciembre 1982).

¹⁵¹ Como resume Esteve Riambau para el periodo 1973-1978, “durante esos cinco años, el nº de espectadores que frecuentaron las salas de cine en España disminuyó desde 86 millones en 1973 hasta 51.5 en 1978, que ya sólo serían 35.6 en 1979. La producción española se mantuvo en torno a los 100 largometrajes anuales pero la cuota de pantalla descendió hasta un 20% en 1978 –siempre en beneficio del cine norteamericano-, y a pesar de que en 1973 se había restablecido la subvención automática del 15% sobre la recaudación en taquilla, el Estado no había conseguido zanjar una deuda contraída con los productores desde 1970, que en 1978 se evaluó en 2000 millones de pesetas” en Esteve Riambau, “Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973-1978)” en Josep María Catalá, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ed. Ocho y medio, Libros de cine, 2001, Madrid.

¹⁵² Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, “El cine de la democracia”, (1978-1999)”, *Cuadernos de la Academia*, nº 1 (1997) 2000, pp. 185-224, p. 195.

cinematográfico¹⁵³. El cine perdía la primacía ostentada durante el franquismo en el imaginario colectivo bien como objeto de entretenimiento e incluso evasión, bien como fenómeno con intencionalidad política. La asistencia a algunos títulos cinematográficos durante el franquismo se había convertido en una “tímida pero innegable resistencia a un régimen que multiplicaba los consejos de guerra”¹⁵⁴. Durante la Transición y la democracia, sin embargo, el cine fue perdiendo ese valor añadido, esa naturaleza extra-cinematográfica, convirtiéndose en un producto más de consumo¹⁵⁵.

Los cambios en la industria cinematográfica y en la sociedad nos permiten hablar de un cine “en tránsito” que se va ajustando poco a poco a las nuevas reglas de juego (intentando no ceder su preeminencia como medio de comunicación de masas) pero que terminará perdiendo la batalla del público frente a una televisión en expansión y frente a nuevas formas de ocio. Es un cine lastrado por dinámicas y problemáticas heredadas de la dictadura, problemáticas que llevarían a Miguel Marías a afirmar en 1977 que “el cine español sigue sin existir”. Para Marías, toda la producción al margen de unos pocos cineastas de reconocida profesionalidad era “puro silencio y vacío, cuando no simple horror y desvergüenza”¹⁵⁶.

Sin embargo, el panorama no fue tan desolador en lo que a variedad de proposiciones temáticas se refiere. Tras años de represión y censura se advierte una “cierta inquietud creativa” y una “preocupación experimental”¹⁵⁷. Temáticamente, y más allá de las recreaciones históricas de las que hablaremos más en profundidad, encontramos en el cine el reflejo de una sensación de desencanto, angustia y desesperación que vive parte de la sociedad ante un futuro incierto; el retrato de la delincuencia juvenil; la decadencia del cine metafórico; o la obra de emergentes representantes del cine de vanguardia, un cine “más arriesgado, más rupturista, más radical”¹⁵⁸. Se observa también el resurgir genérico, especialmente el de la comedia y el thriller, relacionado éste último con el auge de la novela negra. Dentro de la comedia se observarán diversas tendencias, desde la comedia costumbrista de tintes

¹⁵³ Además de servir de excusa a TVE para incumplir sus acuerdos económicos de ayuda a la producción de películas. La llegada de las nuevas cadenas televisivas conllevaba una competencia con las estatales, tanto en audiencia como en contratos de publicidad, y supuso una pérdida de poder económico importante para las estatales.

¹⁵⁴ Francesc Llinás, “Los vientos y las tempestades. El cine español de la Transición”, VVAA, *El cine y la transición política*, Filmoteca de Valencia, Valencia, 1986, p. 4.

¹⁵⁵ Francesc Llinás, “Los vientos y las tempestades. El cine español de la Transición”, op. cit., p. 4

¹⁵⁶ Miguel Marías, “El cine desencantado de Jaime Chávarri”, *Dirigido por*, nº 49, septiembre 1977. Entre esos pocos cineastas de reconocido prestigio cita a Chávarri, Borau, Berlanga, Saura, Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Suárez, Drove, Fernán-Gómez, Camus y Patino.

¹⁵⁷ Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, “El cine de la democracia”, en “*Un siglo de cine español*”. *Cuadernos de la academia*, nº 1, octubre, 1997, pp. 185-224.

¹⁵⁸ Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, “El cine de la democracia”, op. cit.

esperpénticos (Berlanga o José Luis García Sánchez) hasta la llamada “comedia madrileña”, de aire desenfadado e incluso progresista (Fernando Colomo, Fernando Trueba), pasando por los últimos coletazos de la comedia sexy (Mariano Ozores) o el breve éxito del cine cómico-nostálgico de la derecha franquista (Rafael Gil, Pedro Lazaga, Ozores)¹⁵⁹.

Aún así, no fueron pocas las voces que calificaron la producción filmica de “este período especialmente significativo para nuestro cine, un período que años atrás se presentaba para muchos como decisivo y crucial” como “claramente decepcionante”¹⁶⁰. Este cine estaría regido, además, en buena medida, por un inevitable desencanto, el cual se habría acompañado de un no menos ineludible pesimismo.

3. EL FRANQUISMO EN EL CINE DURANTE LA TRANSICIÓN

Acercándonos a las películas estrenadas entre finales de 1975 y finales de 1982 no parece que muchos directores compartieran la afirmación del cineasta Jaime de Armiñán en 1976 de que era necesario “olvidar y enterrar a los fantasmas” para poder vivir en paz¹⁶¹. En estos siete años analizados, setenta y cinco obras hacen clara referencia al franquismo o están ambientadas en él. Si examinamos las cifras de asistencia al cine y las listas de películas más taquilleras, veremos cómo la población tampoco parecía mostrarse mayoritariamente dispuesta a obviar el tema. Más bien sucedió al contrario: de entre las películas españolas con mayor número de espectadores entre 1975 y 1982, un número importante de ellas estaban relacionadas directamente con la Guerra Civil y con el franquismo, siendo éstas últimas mucho más numerosas¹⁶².

¹⁵⁹ Estas comedias franquistas giraban en torno a la nostalgia de los tiempos de la dictadura, mostrando la degeneración de la sociedad española.

¹⁶⁰ Enrique Alberich, “Cine español 1972-1982. Memoria de una época”, *Dirigido por*, nº 100, enero 1983.

¹⁶¹ El director de *El amor del capitán Brando* o de *Jo, papá*, películas ambas en las que el pasado tiene un lugar importante pero es visto como algo a superar, escribía en prensa tras el estreno de *Jo, papá*: “Ya va siendo hora de olvidar y enterrar a los fantasmas. Tenemos derecho a vivir en paz y libremente. Las generaciones actuales no pueden enterrarse bajo un “¿Qué sabéis vosotros, que no vivisteis la guerra?” en *Informaciones*, 6 de febrero de 1976.

¹⁶² De entre las películas más taquilleras entre 1975 y 1982 destacan *Asignatura pendiente* (José Luis Garcí, 1977), *La escopeta nacional* (José Luis Berlanga, 1978) o *La colmena* (Mario Camus, 1982). Tan sólo *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) parece hacer una alusión más directa a la guerra o a la forma de entenderla pero siempre desde un presente situado en los años sesenta. Ninguna de las películas que consiguieron estar entre las diez más taquilleras en esos años estaba ambientada en la Guerra Civil, a pesar de la buena acogida de obras como *Las largas vacaciones del 36*, Jaime Camino, 1976 (1.096.196) o *Retrato de familia*, Antonio Giménez Rico, 1976 (1.394.655).

Sorprende constatar por ello que autores como Paloma Aguilar afirmen que, a diferencia de la Guerra Civil, la dictadura franquista no habría constituido una fuente de inspiración relevante para el mundo de la cultura. “Si se considera la longevidad del régimen –dirá esta profesora-, pocas exposiciones, novelas y películas de la democracia han examinado con detenimiento este periodo (aunque muchas sí se hayan ambientado en él), salvo por lo que se refiere a la inmediata posguerra”¹⁶³. Ella misma se contradice al elegir el ámbito cinematográfico como campo de estudio y transcribir las películas más taquilleras, entre las que encontramos varios films sobre la posguerra, el tardofranquismo e incluso ejemplos de lo que hemos considerado “films de memoria”¹⁶⁴. Afirmar que entre los setenta y cinco films sobre el franquismo identificados para este periodo pocos examinaron con detenimiento ese período parece un tanto arriesgado por parte de Aguilar. Deberemos esperar al análisis de estas obras para valorar su afirmación.

De un modo más global, si nos acercamos a la representación cinematográfica del franquismo en este primer bloque de análisis observamos cómo el año de mayor producción es 1978, con veinte obras¹⁶⁵. Le siguen en cuanto a obras relacionadas con el franquismo 1979 y 1977, con doce y once películas respectivamente, y 1980 con 9. Estas cifras resultan todavía más elocuentes si tenemos en cuenta que es justo en estos momentos cuando el número de películas españolas estrenadas al año comienza a descender sensiblemente. En 1979 tan sólo 48 producciones españolas llegaron a las pantallas, mientras que en 1971 lo hacían 99. Que en un contexto marcado por la crisis de la industria, el 25% de las obras que salen adelante traten directamente sobre la dictadura franquista viene a darnos una idea del interés que el tema suscitaba en el ámbito cinematográfico y cultural¹⁶⁶. Si a éstas sumamos el número de obras que hablan de la Guerra Civil y la II República, constatamos cómo el interés por el pasado reciente resulta abrumador.

¹⁶³ Paloma Aguilar, “La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”, en *Memoria de la guerra y del franquismo*, Santos Juliá (dir.), Taurus, Madrid, 2006. También Carme Molinero, entre otros autores, hablarán de una mayor presencia de la memoria de la guerra que de la dictadura durante la Transición, hecho que parece evidente en cuanto al número de publicaciones y artículos, pero no en cuanto a películas, como demuestran las obras en estas páginas analizadas. Carme Molinero, “¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?”, en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 240.

¹⁶⁴ Paloma Aguilar, “La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”, en Santos Juliá, *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., pp. 290-291.

¹⁶⁵ Cinco documentales y quince ficciones históricas (dos ambientadas en la década de los cuarenta /cincuenta; diez en los sesenta/setenta) y tres obras que podríamos considerar como metafóricas o, en cierto modo, difíciles de clasificar) ofrecen un variado abanico de representaciones de esos casi cuarenta años de dictadura.

¹⁶⁶ Como “año agónico” titulará Ángel A. Pérez Gómez su introducción al anuario de cine *Cine para leer* (1979).

Sin embargo, de poco serviría constatar la importante parte de la producción centrada en temas históricos y, más en concreto, en el franquismo, si ésta no marcha en paralelo a la asistencia del público a esos títulos. Los datos de taquilla que ya apuntábamos anteriormente (véase *Tabla I*) vienen a confirmar el interés de los espectadores ya no tanto por unos temas tradicionalmente considerados como polémicos, sino por la posibilidad de afrontarlos desde otras perspectivas. De las setenta y cinco películas incluidas en esta primera parte de análisis, veintitrés tuvieron al menos 500.000 espectadores, superando once de ellas el millón¹⁶⁷. Las cifras hablan por sí mismas del éxito de esta temática, especialmente en un momento de gran oferta cinematográfica: en 1978, el número de película estrenadas y repuestas en las salas españolas fue 499; en 1979, 632; en 1980, 522¹⁶⁸. No deja de ser significativo que, a pesar de la coexistencia de tantas y tan distintas películas a las que asistir, el público frecuentara los escasos títulos españoles, y en especial, las películas relacionadas con el pasado franquista.

Sin embargo, para poder sacar conclusiones más definitivas habremos de esperar a las cifras relacionadas con la segunda y tercera parte de esta tesis, así como al relato de los acontecimientos que los rodean. No debemos olvidar que el objetivo de estas páginas se basa en rastrear hasta qué punto cine y sociedad se influyen mutuamente, tomando la representación del pasado en las películas como muestra altamente sintomática de esas interferencias y para ello necesitamos poner las cifras en perspectiva, realizando un análisis serial.

3.1. TIPOLOGÍAS DE LOS FILMS

Para sistematizar las películas producidas en las fechas objeto de estudio, se ha optado por un primer nivel de separación entre films de ficción y documentales. Una vez especificado este aspecto, los films de ficción se han dividido en dos bloques según la época en que se desarrollan: posguerra (años 40 y 50) y tardofranquismo (años 60 y 70). También se han identificado otras películas que no se ajustan a ninguna de las categorías anteriores. Nos referimos a los “films de memoria”, a las películas metafóricas o experimentales y a aquellas en que la acción recorre varias décadas de la dictadura (y que hemos definido como “globales”).

La variada tipología de films durante la Transición llama la atención cuando es puesta en perspectiva con la de los periodos socialista y popular. Como iremos viendo, a partir de 1982 los documentales y los films metafóricos desaparecerán. Javier

¹⁶⁷ En el caso de *Asignatura pendiente*, *El perro*, *La escopeta nacional* y *El crimen de Cuenca* se superaron los dos millones de espectadores, mientras que *La guerra de papá* sobrepasó los tres.

¹⁶⁸ Según cifras de la revista *Cine para leer* en sus números de 1978, 1979 y 1980.

Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio denominarán este período de creatividad y de heterogeneidad como “primavera de cien flores” debido a su riqueza, pero también a su brevedad¹⁶⁹.

Salta a la vista, por otra parte, el alto número de obras que tratan el trdofranquismo, especialmente si tenemos en cuenta esa creencia entre algunos historiadores de que el número de películas sobre la guerra y la posguerra fue mucho mayor que el centrado en otras temáticas¹⁷⁰. Como se explicará en los capítulos 3, 7 y 8 esa creencia puede explicarse por dos motivos: en primer lugar, por la confusión entre ciertos públicos entre la representación de la guerra y de los años inmediatamente posteriores. Y en segundo lugar, por la estandarización de la que se acusará a las obras sobre la posguerra en los años ochenta.

3.2. CAPÍTULO

A partir de la identificación de tendencias y temáticas, las películas objeto de estudio han sido estructuradas en cuatro capítulos. De este modo, el Capítulo 2 plantea una aproximación a las relaciones cine-memoria-historia¹⁷¹. Gracias a películas como *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975), *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980) o *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982) nos acercaremos a diferentes formas de pensar (o repensar) el pasado. Encontraremos así personajes anclados en el ayer que no son capaces de reconocer los cambios en la sociedad, nos toparemos con oportunistas que reinventan sus recuerdos y conoceremos nostálgicos que rememoran el pasado desde posturas políticamente correctas. Los personajes de estas obras encarnan actitudes existentes en la España de los setenta ante la pregunta de “¿qué hacer con el pasado?” y por ello merecen un lugar destacado en nuestra investigación.

El Capítulo 3 por su parte gira en torno a las representaciones de los años 40 y 50 en el cine. *La colmena* (Mario Camus, 1982) es probablemente la obra analizada más paradigmática. Entre las muy diversas obras de este capítulo se reflejarán realidades inseparables del contexto dictatorial, como lo fueron los maquis (en *Los días del pasado*, Mario Camus, 1977 y *El corazón del bosque*, Manuel Gutiérrez Aragón, 1978). También se llevarán acabo tendenciosas comparaciones entre la

¹⁶⁹ Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla. El cine español durante la Transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 13.

¹⁷⁰ Junto a la ya nombrada Paloma Aguilar, han compartido esta opinión Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla. El cine español durante la Transición española (1973-1982)*, íbidem.

¹⁷¹ Entendida ésta como tiempo pretérito y conjunto de experiencias que un individuo vivió en ese tiempo.

España de los años cincuenta y la de finales de los setenta, como en *Hijos de papá* (Rafael Gil, 1979).

El Capítulo 4 se centra en las dos últimas décadas del régimen, los años 60 y primera mitad de los 70, hasta la muerte de Franco. La representación de ese pasado no tan lejano recoge, entre otros rasgos, el melodrama, el terrorismo y el esperpento. Contamos en este bloque con la “conciliadora” *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), una de las películas más taquilleras de la historia del cine español. Al acercarnos a esta obra y al resto de las que forman el capítulo transitaremos entre el franquismo cotidiano¹⁷², la nostalgia y la reivindicación, en un complejo e interesante viaje.

Finalmente, el Capítulo 5 recoge todas aquellas tendencias cinematográficas que, si bien ocuparon un lugar preeminente en los años de la Transición, fueron extinguiéndose en los 80. Hablamos, en primer lugar, del documental, que a finales de los 70 experimenta un breve pero intenso renacer tras años de monopolio del NO-DO; en segundo lugar, del cine simbólico y/o metafórico heredero en gran medida del cine de oposición del tardofranquismo y, finalmente, del llamado cine de subgéneros, concretado especialmente en películas realizadas por y para una derecha reaccionaria. También recogemos en este capítulo tres películas emblemáticas, realizadas durante la dictadura pero que, debido a su carácter subversivo, hubieron de esperar a la muerte de Franco para llegar a la pantalla. Nos referimos a la trilogía de Basilio Martín Patino sobre el régimen de Franco: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974).

3.3. LA CUESTIÓN GENERACIONAL

Si nos fijamos en quién realiza principalmente películas sobre la dictadura durante la Transición, veremos cómo son los directores de mayor edad, aquellos que cuentan con una trayectoria más o menos consolidada. Mario Camus (nacido en 1935), Luis García Berlanga (1921), Carlos Saura (1932), Antonio Mercero (1936), o Rafael Gil (1913) consiguieron altas cifras de asistencia a sus respectivas películas.

En raras ocasiones jóvenes directores noveles se decidirán por abordar el franquismo en sus primeras obras¹⁷³. Más habitual es que los realizadores nacidos entre 1945-1955 que comienzan a hacer cine a la muerte del dictador opten por

¹⁷² Entendiendo “franquismo cotidiano” como los retratos de vida cotidiana aparentemente poco politizados.

¹⁷³ Imanol Uribe, nacido en 1950, será uno de ellos.

temáticas mucho más presentistas y desenfadas, basadas en una combinación de comedia y crisis, de novedad y desencanto¹⁷⁴.

El caso excepcional es el de José Luis Garci (1944), que situó su primera película, *Asignatura pendiente* (1977), en las últimas semanas de vida del general Franco y en las primeras de la Transición. El film está impregnado de un aire nostálgico hacia el pasado, de réquiem por una juventud frustrada por las circunstancias del régimen. La obra alcanzó más del millón de espectadores, convirtiéndose en un fenómeno social. Como explicación a este fenómeno podríamos apuntar a que, aunque ésta fuera su ópera prima, Garci llevaba varios años trabajando como guionista dentro de la conocida como Tercera Vía y conocía bien los mecanismos de la industria cinematográfica¹⁷⁵. Esta cuestión generacional será rastreada en los siguientes capítulos y bloques.

3.4. LA CUESTIÓN IDEOLÓGICA

Al mismo tiempo, en esta primera parte de análisis se pretende también contrastar las afirmaciones realizadas por algunos autores en torno al tono y enfoque de la mayoría de esas películas históricas. Sobre el cine español de la Transición se han vertido diversas acusaciones, en ocasiones contradictorias. Más allá de la presencia o ausencia del tardofranquismo y la posguerra en el cine de la época, ya comentada anteriormente, nos interesan los comentarios sobre el contenido y el mensaje global. Por ello, prestaremos especial atención a la politización del cine histórico español (o a la ausencia de ésta). Mientras algunos lo han tachado de estar altamente politizado, centrado en un ajuste de cuentas con el pasado, otros autores ha echado en falta mayor compromiso y denuncia de la dictadura, atribuyendo a la

¹⁷⁴ Hablamos de la obra de Fernando Colomo (nacido en 1946) *Tigres de papel* (1977) que, a pesar de un presupuesto y unos medios mínimos, consiguió más de 400.000 espectadores, o de Fernando Trueba (1955), que con *Opera prima* llegó a más de un 1.200.000. Pedro Almodóvar (nacido en 1951) o José Luis Cuerda (1947), por citar otros nombres de directores célebres en la actualidad, tampoco representarían la dictadura en sus primeras obras, realizadas todas ellas ya en la Transición.

¹⁷⁵ La Tercera Vía puede ser definida como el intento promovido por el productor José Luis Dibildos a finales de los sesenta y principios de los setenta por llevar a las pantallas un cine a medio camino entre el cine de autor en la órbita del Nuevo Cine Español o La Escuela de Barcelona y los productos más decididamente comerciales. Se buscaban temas novedosos y tratamientos incluso atrevidos (al menos a nivel moral), relacionados con las preocupaciones de un nuevo público, unas clases medias urbanas aparecidas con el desarrollo económico del país. Iniciaron la serie, teniendo además a Garci como guionista, *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) 1.178.839 espectadores y *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), 1.789.754; ambas con gran éxito de público. El colectivo Marta Hernández definiría esta corriente como “cine comercial más cine de autor partido por dos”, (Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español*, Akal, Madrid, 1976, p. 237). Para más información sobre la Tercera Vía: Ángel A. Pérez Gómez, *Cine para leer 1975*; José Enrique Monterde “El cine histórico durante la Transición”, en VVAA, *Escritos sobre el cine español. 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, Valencia, 1989, pp. 45-63; Pau Esteve y Juan M. Company, “Tercera Vía: la vía muerta del cine español”, *Dirigido por*, nº 22, abril 1975.

producción fílmica de estos años un tono demasiado moderado, muy en la línea del consenso reinante a nivel político¹⁷⁶. Para esos últimos autores, este cine “políticamente correcto” caminaría hacia la asunción de los postulados de una cinematografía más liberal, equiparable a la europea, pero también, y a causa de ello, terminaría por hacerse mucho más homogéneo y moderado, “para todos los públicos”¹⁷⁷. En esta línea se ha hablado de “canto de cisne de una heterogeneidad apenas estrenada”, es decir, que el bloque cronológico que abarca hasta la llegada al poder del PSOE comprendería el punto álgido de la variedad fílmica, pero también del comienzo de su fin¹⁷⁸. Carlos Losilla llegará a afirmar incluso que 1977 es “el inicio de la pérdida de las señas de identidad del cine español”, aunque no acaba de explicitar cuáles eran estas señas¹⁷⁹.

La única manera de contrastar estas afirmaciones es acercarse a los films, uno a uno. Sólo así se puede valorar si las visiones históricas que proponen son centristas, de consenso o no. Y sólo así se puede descubrir también si “entre tantas historias ha habido alguna Historia”¹⁸⁰, es decir, si realmente las representaciones cinematográficas del franquismo nos han ayudado a conocer mejor el pasado o, incluso, si han articulado discursos propios sobre él.

¹⁷⁶ Entre los primeros, José María Caparrós señala como politizada cualquier obra que se muestre crítica con el régimen franquista, sus costumbres y mentalidades, especialmente, ante ataques a la Iglesia católica. José María Caparrós, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1992. Entre los segundos, Esteve Rimbau afirmará que “La izquierda, en cambio, cumple obedientemente la prescripción de una consensuada amnesia sobre el pasado que tiene su excepción en el gran mito de la guerra civil”, en “El cine español durante la transición (1973-1978): Una asignatura pendiente”, *Cuadernos de la Academia*. Nº 1, octubre 1997, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. John Hopewell dirá que es la representación de la posguerra lo que caracteriza al cine español post-1977, si bien desde un enfoque personal, más centrado en el ámbito privado que en el político, en John Hopewell, *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, BFI Books, London, 1986 p. 180.

¹⁷⁷ John Hopewell, *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, ibidem, p. 179.

¹⁷⁸ “Paradójicamente, la riqueza de opciones ideológicas y prácticas fílmicas que caracteriza al celuloide de la Transición se sacrificará en buena medida, a través del marco legislativo impuesto por la Administración socialista, en beneficio de una producción más sólida industrialmente, más homogénea, más académica y, en consecuencia, bastante menos creativa”, Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, “Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983)”, en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha, Santos Zunzunegui (dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 2005, p. 183.

¹⁷⁹ Carlos Losilla, “Legislación, industria y cultura” en VVAA, *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 35

¹⁸⁰ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español: un cine bajo la paradoja*, p. 152. También Carlos Losilla recoge esta idea cuando se pregunta si los films históricos reflejan realmente la historia y si realmente se propone reflexión en torno a ella o si son sólo “reconstrucciones, decorados, vestuarios y demás parafernalia?” en Carlos Losilla, “Tan lejos, tan cerca: la representación de la Historia y la Historia como representación en el cine español de los 80 y los 90”, *Cuadernos de la Academia*, nº 6, Septiembre de 1999, p. 118.

CAPÍTULO 2

MEMORIA DEL FRANQUISMO EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN

“Franco ya es historia; muy respetable, eso sí, pero historia”. Ésa es la última frase pronunciada en *Y al tercer año resucitó* (Rafael Gil, 1980), una de las películas objeto de estudio en este capítulo. Gil parece tenerlo claro: dejemos el pasado donde está; lo que fue, fue, y bien estuvo, pero ahora toca seguir hacia delante. Esta última frase del film nos sirve para comenzar el Capítulo 2 por dos motivos. Por un lado, la película presenta la principal cuestión a tratar en las páginas que siguen: ¿cómo refleja el cine las diferentes actitudes ante el pasado reciente de España? Por otro, plantea un importante interrogante: ¿a quiénes beneficiaron esas actitudes?

Para intentar dar respuesta a estas preguntas, el capítulo se ha estructurado en dos partes: una extra-fílmica y otra fílmica. La parte extra-fílmica se basa en tres aspectos. En primer lugar, contemplaremos la aplicación del concepto de “memoria impedida” de Paul Ricoeur a los relatos de los derrotados en la Guerra Civil y el franquismo. En segundo lugar, se comentará brevemente el debate académico en torno al conocido como ‘pacto de silencio’ de la Transición. En tercer lugar, se definirá “film de memoria”, concepto clave para este capítulo. Por otro lado, la parte fílmica está basada en el análisis de las seis obras que forman el corpus de este capítulo. Éstas son *Jo, papá* (Jaime de Armiñán, 1975), *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980), *Kargus* (Juan Miñón, Miguel Ángel Trujillo, 1980), *Tú estás loco, Briones* (Javier Maqua, 1980), *Y al tercer año resucitó* (Rafael Gil, 1980) y *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982).

Película	Estreno	Espectadores
<i>¡Jo, papá!</i> , Jaime de Armiñán, 1975	18-12-1975	428.190
<i>La muchacha de las bragas de oro</i> , Vicente Aranda, 1980	28-03-1980	795.848
<i>Y al tercer año resucitó</i> , Rafael Gil, 1980	1-03-1980	1.343.870
<i>Kargus</i> , Juan Miñón, Miguel Ángel Trujillo, 1980	19-06-1981	46.051
<i>Tú estás loco, Briones</i> , Javier Maqua, 1980	30-12-1987	120.229
<i>Volver a empezar</i> , José Luis Garci, 1982	01-03-1982	862.264

Tabla II: Listado de películas incluidas en el Capítulo 2.

1. ANÁLISIS EXTRA-FÍLMICO

1.1. DE LA MEMORIA IMPEDIDA A LA MEMORIA URGENTE

Durante casi cuarenta años los vencedores en el conflicto civil se dedicaron a elaborar una visión omnímoda de la guerra como Cruzada y de la propia dictadura como periodo de paz primero, y de prosperidad a partir de los años 60¹⁸¹. Pero, a pesar de la censura que atenazó todos y cada uno de los ámbitos sociales, culturales y políticos, existieron en la España franquista numerosos (y heterogéneos) relatos alternativos. Hablamos, por ejemplo, de la generación del medio siglo en literatura, del maquis, del Nuevo Cine Español, de la lucha en la clandestinidad de Comisiones Obreras y otras organizaciones antifranquistas o del cine de Bardem y de Berlanga.

La Transición vería cómo estos relatos alternativos se multiplicaban. Se produjo un aluvión de historias sobre el pasado reciente en los que la diferencia venía dada no tanto por la originalidad de sus temas sino como por la novedad en los enfoques. Para muchos de los vencidos en la guerra y/o reprimidos por la dictadura, se abría un periodo de “memoria urgente”, como diría José-Carlos Mainer¹⁸². Se pretendía recuperar el tiempo perdido y se iniciaba una apremiante recuperación de testimonios hasta entonces más o menos soterrados, un momento de inaplazable rehabilitación de otras versiones sobre unos hechos dramáticos. Hablamos de intentos de restitución de lo que Paul Ricoeur denominó “memorias impedidas”. Para Ricoeur pueden denominarse así aquellos relatos sobre el pasado que habían sido silenciados y que debido a ese bloqueo se convirtieron en memoria herida, en memoria enferma¹⁸³. La memoria de los antifranquistas, reducida al ámbito familiar y clandestino durante casi cuarenta años, se ajusta bien al concepto de Ricoeur. El cine, y más en concreto, gran parte del corpus fílmico de este período (1975-1982) puede verse como resultado de esa “memoria urgente” que habría intentado saldar la deuda con el recuerdo, aprovechando nuevos espacios de enunciación. Directores y guionistas recogieron

¹⁸¹ El franquismo fue consciente de la importancia de la información y la comunicación para el control de la sociedad, instaurando desde muy temprano la censura, el doblaje obligatorio de todo film o la exclusividad del NO-DO como Noticiario. En este caso, la reflexión de Tzvetan Todorov sobre las dictaduras cobra enorme fuerza: “Tras comprender que la conquista de las tierras y de los hombres pasaba por la conquista de la información y la comunicación, las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos”, en Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000 (1995), p. 12.

¹⁸² Tras años de represión y silencio, la muerte del dictador conllevó para muchos una perentoria necesidad de recuperar “su derecho a la memoria”. José-Carlos Mainer habla de “memoria urgente” y de “urgencia del testimonio preterido” para referirse a las representaciones artísticas que intentaban mostrar el punto de vista de los vencidos de 1939, “vencedores morales de 1975”. José-Carlos Mainer, “Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)” en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006. pp. 144-148.

¹⁸³ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. Trotta, Madrid, 2003 (2000, 1ª ed. francesa), p. 98.

experiencias familiares más o menos indirectas y testimonios variados para elaborar muchas de las historias de estos primeros años.

Sin embargo, las obras que nos interesan en este capítulo van más allá. En ellas el recuerdo ocupa un lugar trascendental. Pero no se trata sólo de desbloquear esa “memoria impedida”, sino de reflexionar sobre ella. Por ello hemos decidido inscribirlos en una tipología diferente: la de los “films de memoria”, que definiremos con mayor profundidad más adelante.

1.2. ¿PACTO DE SILENCIO?

Explicábamos en el apartado anterior cómo la “memoria urgente” se tradujo en una avalancha de relatos fílmicos sobre el pasado reciente español. Como ha expuesto Santos Juliá, numerosas publicaciones se hicieron eco durante la Transición de testimonios de aquellos años, sobre todo revistas y periódicos¹⁸⁴. Destaca Juliá los reportajes que la revista *Interviú* publicó durante casi dos años sobre las fosas del franquismo¹⁸⁵. El enorme número de películas que de una u otra forma se acercaron a la dictadura franquista así como las obras (también importantes aunque menos numerosas) que se acercaron a la guerra vienen a confirmar esa tendencia.

Sin embargo, y como recordara Francisco Espinosa, la explosión editorial no tuvo paralelo en el mundo académico, a pesar de lo expuesto por Juliá. Junto a la tardía publicación de autores extranjeros, antaño prohibidos, pocas obras podrían definirse como referencias historiográficas imprescindibles en los primeros años tras la muerte de Franco¹⁸⁶. Para Espinosa, esa ausencia sería prueba de un “pacto del olvido” que se habría gestado entre las élites políticas de la Transición y que para Juliá no tuvo

¹⁸⁴ Santos Juliá habla de “cantidades abrumadoras” y continúa diciendo: “Hemos investigado, publicado y hablado de nuestro reciente pasado hasta la saciedad (...) Y si todo lo que se ha investigado y escrito no hubiera llegado al gran público, no será porque los medios de comunicación lo hayan excluido de sus programaciones: periódicos y revistas han publicado coleccionables y números extra de todos los aniversarios posibles. (...) Sobre nada que se refiera al medio siglo que va de la proclamación de la República a los años de la transición ha pesado ese silencio”, Santos Juliá, “Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición”, *Claves de la razón práctica*, nº 129, 2003, pp. 17-18.

¹⁸⁵ Santos Juliá, “De nuestras memorias y de nuestras miserias”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007, separata. <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d018.pdf> Consultado por última vez el 4 de julio de 2013.

¹⁸⁶ “Entre 1977 y 1982 los trabajos de investigación sobre el período 1936-1939 fueron muy escasos, predominando las publicaciones de memorias y testimonios, los trabajos sobre cuestiones diversas del período y las nuevas ediciones de obras antes prohibidas en España. Si exceptuamos éstas últimas, la palabra que definiría todo ello –por más que se pierda algún matiz– sería continuismo. En general, salvo algunas excepciones, poco nuevo hubo y, sobre todo, poco ha quedado. Libros como *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros* (Crítica, 1977), de Ronald Fraser, o *La Alemania nazi y el 18 de julio* (Alianza, 1977), de Ángel Viñas, dos trabajos señeros, constituyeron excepciones en un panorama mucho más gris”. Francisco Espinosa, “De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007, separata. <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d013.pdf> Consultado por última vez el 21 de febrero de 2014.

lugar. Entre aquellos que ahondan en esa línea crítica estarían también autores como Gregorio Morán y Teresa Vilarós¹⁸⁷. Ésta última habla, por ejemplo, de “borrón y cuenta nueva”, así como “de eliminación súbita de toda referencia al pasado inmediato franquista”¹⁸⁸. Así, la Transición sería definida como “un proceso de amnesia histórica y social”¹⁸⁹, reforzando esa alianza denunciada por Espinosa en torno al “silencio más absoluto”¹⁹⁰.

Para Juliá, en cierto modo, el debate se complica por una falta de acuerdo en los términos. Así, la Transición española no se caracterizaría tanto por olvidar, sino por su decisión de “echar al olvido”. “Echar al olvido es enfrentarse al pasado para llegar a la conclusión de que no determinará el futuro”, exponía Juliá¹⁹¹. Echar al olvido sería indispensable para un trabajo en común entre sectores políticamente enfrentados que contaban a su vez con memorias altamente diferentes, cuando no contrapuestas. Este académico destacaba también cómo no podía equipararse amnistía con amnesia¹⁹². En esta misma línea, pero en torno al conflicto palestino-israelí, Tzvetan Todorov, hablaría de la necesidad de “poner el pasado entre paréntesis” para sentarse a hablar y negociar en contextos “delicados”¹⁹³.

Paloma Aguilar, por su parte, ha contribuido al debate insistiendo en cómo gran parte de las polémicas discusiones en torno a la reflexión sobre el pasado se producen por una confusión de términos. Para ella, no deberíamos intentar aplicar los mismos argumentos y esquemas para los ámbitos político, cultural y social. A nivel político, Aguilar expone cómo no ha de entenderse como olvido lo que fue un acuerdo tácito para no instrumentalizar el pasado con fines partidistas. A nivel social y cultural, el alto

¹⁸⁷ Gregorio Morán, *El precio de la transición*, Planeta, Barcelona, 1991; Teresa Vilarós, *El mono del desencanto*, Siglo XXI, Madrid, 1998.

¹⁸⁸ Teresa Vilarós, *El mono del desencanto*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 16. La obra de Vilarós recoge en gran parte los razonamientos expuestos por Gregorio Morán en *El precio de la transición*, Planeta, Barcelona, 1992.

¹⁸⁹ Salvador Cardús i Ros, “Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain”, en Joan Ramon Resina (ed.) *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in Spanish Transition to Democracy*, Rodopi-Portada Hispanica, Amsterdam, 2000, p. 18.

¹⁹⁰ Francisco Espinosa Mestre, “De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, Número 7 (2007).

¹⁹¹ Santos Juliá, “Introducción” en José-Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid, p. 43. Esta cuestión aparece más desarrollada en su artículo “Echar al olvido”, *Claves de la razón práctica*, nº 129, 2003. Pp. 14-25.

¹⁹² Interesante también el recordatorio sobre la distinta significación de la amnistía de julio de 1976 y de noviembre de 1977 en Santos Juliá, “De nuestras memorias y de nuestras miserias”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007, separata.

¹⁹³ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000 (ed. original 1995, *Les abus de la mémoire*) p. 12.

número de novelas, películas o exposiciones sobre la guerra y la dictadura contradecirían el olvido¹⁹⁴.

Aguilar y Juliá destacaron también una cierta confusión entre la memoria de la guerra y la del franquismo, periodos que no compartían ni contextos ni condicionantes. No es lo mismo hablar de la Guerra Civil, período cerrado y lejano en el tiempo, que de la dictadura, época mucho más extensa y con enorme continuidad en ámbitos como la justicia, la política o las fuerzas del orden. Además, mientras que en la guerra coexistieron dos Estados, en el franquismo sólo hubo uno, que controló durante años lo que se podía y no se podía decir, lo que se podía recordar¹⁹⁵. Como historiadores tampoco podemos olvidar dos aspectos a la hora de valorar los estudios sobre el franquismo en los últimos años setenta y primeros ochenta. Por una parte encontramos la inmediatez del período, es decir su cercanía en el tiempo, lo que dificulta la perspectiva. Es esa cercanía la que nos conduce al segundo aspecto: la imposibilidad de acceder entonces a muchos archivos, como recogiera Aróstegui en su artículo sobre la historiografía del franquismo ya en 1992¹⁹⁶.

Para este debate en torno a cómo se reflexionó sobre la historia reciente de España, el cine de la Transición resulta especialmente significativo. Las seis películas que forman el corpus de estudio en este capítulo son buena muestra de ello. Antes de pasar a su análisis individualizado, nos gustaría ahondar en el término elegido para clasificarlas: “films de memoria”.

1.3. FILMS DE MEMORIA

Entendemos como “films de memoria” aquellas películas en las que el pasado, estructurado en forma de recuerdo, ocupa un lugar imprescindible. Son obras que se desarrollan en un presente contemporáneo al de su realización. La clave reside en la reflexión sobre la influencia que ese pasado ejerce sobre el presente, sobre los protagonistas. El pasado irrumpe en el film a partir del recuerdo, bien como flashback, bien como rememoración verbal o incluso como relato de ficción. Como veremos en las películas a analizar, en ocasiones la reflexión afecta incluso al funcionamiento de

¹⁹⁴ Paloma Aguilar, “La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”, en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 280.

¹⁹⁵ Santos Juliá aprovecha para recordar que el gobierno de la República se mantuvo vigente hasta abril de 1939 y que al hablar de represión, de campos de concentración, de asesinatos y cárceles, no hay que olvidar los que llevaron a cabo desde el bando republicano. Santos Juliá, “Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura” en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 74.

¹⁹⁶ Julio Aróstegui, “La historiografía sobre la España de Franco. Promesas y debilidades”, *Historia Contemporánea*, nº 7 (1992), pág. 80, pp. 77-99.

los propios mecanismos de la memoria y el film explora la vulnerabilidad de ésta, su instrumentalización, su posible manipulación. Las seis obras que analizaremos en este capítulo, *Jo, papá* (Jaime de Armiñán, 1975), *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980), *Kargus* (Juan Miñón, Miguel Ángel Trujillo, 1980), *Tú estás loco*, *Briones* (Javier Maqua, 1980), *Y al tercer año resucitó* (Rafael Gil, 1980) y *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982) forman parte de esta tendencia que tendría un antecedente inmediato en obras del tardofranquismo como *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973).

El film de Saura resulta especialmente modélico de esa “memoria impedida” definida por Ricoeur. Con motivo del entierro de su madre, el protagonista viaja a la ciudad de sus abuelos, donde pasó parte de su infancia y donde vivió la Guerra Civil. El recuerdo de aquellos años, hasta entonces arrinconado en algún lugar de su inconsciente, irrumpe en el presente con una fuerza inusitada. Caras que se confunden, elementos que permanecen, sabores e, incluso, el cine, cualquier cosa sirve para activar esos recuerdos bloqueados, reabriendo traumas infantiles. ¿Cuáles son los traumas a los que se enfrentan los protagonistas de nuestros seis films objeto de estudio? Pasemos a la parte de análisis fílmico para descubrirlos.

2. ANÁLISIS FÍLMICO

Para dar respuesta a la pregunta de cómo reflejó el cine de la Transición el peso del pasado franquista, hemos seleccionado seis películas. A través de ellas nos enfrentamos a la dicotomía entre quedarse anclado en el pasado u olvidar y mirar hacia delante; somos testigos del “cambio de chaqueta política” y de la manipulación voluntaria de la propia memoria y descubrimos la nostalgia ante un tiempo pretérito que no puede volver.

¡Jo, papá! (Jaime de Armiñán, 1975) narra el viaje emprendido por un ex combatiente franquista por los lugares recorridos como soldado durante la Guerra Civil española. En esa búsqueda de los paisajes de su memoria le acompañarán su mujer y sus dos hijas, una joven y otra niña, representantes éstas últimas del cambio generacional. *¡Jo, papá!* se desarrolla en un presente coetáneo al de su realización, es decir, en las postrimerías de la dictadura. Se trata de un presente engañoso pues se inscribe en un régimen político que en el momento de estreno del film (diciembre de 1975) en cierto modo ya había dejado de existir: Franco había muerto.

Más allá de su discutible calidad artística, esta película resulta altamente adecuada para introducir un estudio sobre el franquismo en el cine a partir de 1975

(como el que esta tesis pretende) por varias razones. Por una parte, porque la historia más reciente de España ocupa en ella un puesto esencial. El protagonista, Enrique Seoane (Antonio Ferrandis) se halla anclado en sus vivencias de la guerra y no cesa de rememorar el recorrido que llevó a cabo, junto al general Aranda, de Vigo a la desembocadura del Ebro. “Quiero que lo recordemos juntos” dirá a su hija mayor, antes de comenzar esas atípicas vacaciones. Toda la familia partirá hacia ese imposible reencuentro con el pasado, conducidos por un padre al que “se le ha parado el reloj”¹⁹⁷.

Retomando las dos categorías de análisis fílmico establecido por Marc Ferro ya expuestas en el Capítulo 1, la “lectura cinematográfica de la historia” recogida por esta obra nos recuerda el avance de las tropas franquistas desde Galicia a Cataluña, acercándonos a la España de los vencedores y los vencidos. Paralelo al enfrentamiento que el padre rememora nostálgico, se produce otro: el inevitable conflicto generacional entre padres e hijos, planteado aquí por unos jóvenes a los que los valores reaccionarios de sus mayores ya no les sirven. Son los representantes de la población que constata que las circunstancias económicas e incluso sociales se han transformado y piden al régimen franquista cambios en consecuencia.

Por otra parte, observamos cómo la transformación del presente político que la muerte de Franco puso en marcha, es decir, ese desfase cronológico entre la fecha en que el proyecto de *Jo, papá* surge y se lleva a cabo y la fecha de su estreno, nos conduce a una “lectura histórica del film” privilegiada. Acercarnos al contexto de producción nos permite asistir a la realidad cultural de la España de 1975. En primer lugar, ¡*Jo, papá!* tuvo que enfrentarse a una censura que vetó el guión hasta tres veces; que prohibió explícitamente, entre otros, los términos “rojos” o “republicanos” (que debían ser sustituidos por “enemigos” o similares) y que provocó de forma indirecta que tuvieran que rodarse segundas e incluso terceras versiones de algunas escenas por temor a que fueran suprimidas. En segundo lugar, el propio proceso de exhibición de la película fue paralizado. Jaime de Armiñán explicaba en una entrevista cómo “un importante funcionario del Ministerio de Información y Turismo me dijo que mientras viviera Franco no podía ser estrenada”¹⁹⁸. En tercer y último lugar, cuando pudo llegar a las pantallas “ya los periódicos decían más cosas que la propia película, que resultó tremendamente sosa”¹⁹⁹. La crítica del momento pareció coincidir con esta

¹⁹⁷ Como dirá el personaje de José María Flotats (Carlos) en la película para referirse al de Antonio Ferrandis (Jaime).

¹⁹⁸ Entrevista a Jaime de Armiñán publicada en *Diario 16* el 2 de junio de 1982 con motivo de la emisión de *¡Jo, papá!* en Televisión Española.

¹⁹⁹ *Diario 16*, íbidem, 2 de junio de 1982.

opinión, definiendo el film como “pocholada ideológica”²⁰⁰, “flojita parábola crítica y demostrativa”²⁰¹ o “film conciliador (...) con exceso de comprensión”²⁰². Se reprochaba al director haber perdido la oportunidad de hacer una buena película y que, como a su personaje, también se le hubiera “parado el reloj”²⁰³.

Malograda o no por la censura, lo cierto es que estos condicionantes resultan altamente significativos para sondear los límites de lo decible (y “rodable”) en los últimos momentos del franquismo, sobre todo, en lo concerniente al pasado reciente del país. En la película se permitía mostrar los pechos de una joven Ana Belén (que encarnaba a la hija mayor) en momentos de poca justificación narrativa (muy en la línea del creciente “destape”) pero no se autorizaba, por ejemplo, la designación del bando vencido en la guerra como republicano; había que llamarlo “enemigo”²⁰⁴.

Por su concreción fílmica y su contenido, esta película -al igual que el anterior de Armiñán, *El amor del capitán Brando* (1974)²⁰⁵ puede considerarse como integrante de la Tercera Vía del cine español. Ambas obras formarían parte de una de las corrientes dentro de esa propia Tercera Vía, la que se acercaba al pasado. La Tercera Vía es considerada como la tendencia dentro de la industria que en los primeros años setenta pretendía hacer suya la tópica frase de “hay que darle al público lo que pide” pero intentando ofrecer al mismo tiempo un cine digno. En palabras de Pau Esteve y Juan María Company, esa dignidad habría consistido 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-cientifista”²⁰⁶. El Colectivo Marta Hernández definió esta tendencia como “cine comercial + cine de autor ÷ 2”, una propuesta que pretendía situarse a medio camino entre el cine de subgéneros y el producido por Elías Querejeta²⁰⁷. A pesar de que algunos autores se refirieran a la Tercera Vía como

²⁰⁰ M. Arroita-Jauregui, “Sobre una abusiva publicidad”, *Arriba*, 13 de enero de 1976. Marcelo Arroita-Jauregui, además de crítico, solía formar parte de la censura cinematográfica franquista, siendo miembro de las llamadas Comisiones de Apreciación (como puede desprenderse de la consulta de los expedientes de censura sitos en el Archivo General de la Administración).

²⁰¹ Lorenzo López Sancho, “Jo, papá”, *ABC*, 24 de diciembre de 1975.

²⁰² Luis Úrbez, “Jo, papá” *Cine para leer*, 1975, pág. 179.

²⁰³ I. Muñoz, “Jo, papá”, *Dirigido por*, nº 30, febrero 1976.

²⁰⁴ Expediente de la Junta de Clasificación y Censura de *Jo, papá*. Archivo General de la Administración.

²⁰⁵ Esta película narra la vuelta de un exiliado republicano a su pueblo natal, mostrando las diferencias generacionales entre distintos sectores de la sociedad española y, ya de paso, los senos de Ana Belén en varias ocasiones.

²⁰⁶ Pau Esteve y Juan Miguel Company, “Tercera Vía. La vía muerta del cine español”, *Dirigido por*, nº 22, abril 1975.

²⁰⁷ Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Ed. Akal, 1976, pp. 237. El colectivo Marta Hernández estaba compuesto por los críticos cinematográficos Francisco Llinás, Javier Maqua, Carlos y David Pérez Merinero y Julio Pérez Perucha, como se explica en Carlos y David Pérez Merinero,

“vía muerta del cine español”²⁰⁸, José Enrique Monterde la calificó, de manera retrospectiva, como “perfecto paradigma de la coyuntura sociopolítico-cultural de aquellos años de Transición”, años que se habrían caracterizado por un moderado aperturismo en lo moral y en lo político, por integrar la realidad inmediata e incluso por la invención de un nuevo público: “el de la mayoría de ‘españoles medios’ que poco después votarían a UCD –y luego al PSOE”²⁰⁹. El mensaje de *Jo, papá*, poco problemático ideológicamente, encaja bien en esta corriente moderada e incluso condescendiente con público y temas.

Sin embargo, la mayor polémica de las suscitadas por *¡Jo, papá!* no vino tanto de factores externos como la censura, ni de su adscripción a un tipo u otro de cine, sino de los propios implicados en su realización. A partir del cartel anunciador, Jaime de Armiñán y el actor José María Flotats intercambiaron en prensa, no sin acritud, sus opiniones sobre el mensaje final de la película y la campaña para su promoción. En el extremo superior izquierdo de dicho cartel podía verse, tachado: “¡1936!-¡1939! Y justo debajo: *¿Llegó ya el momento de olvidar?*”²¹⁰. Para el director, la pregunta suponía un intento de poner fin a la obsesión de algunos sectores por el pasado, sectores que sólo parecían querer mirar hacia atrás. “¿No va siendo hora de olvidar la guerra civil? ¿No es hora de que vivamos en paz y libertad?” preguntará públicamente Armiñán en la carta de respuesta a Flotats²¹¹. El director añadirá:

Ya va siendo hora de olvidar y enterrar a los fantasmas. Tenemos derecho a vivir en paz y libremente. Las generaciones actuales no pueden enterrarse bajo un “¿Qué sabéis vosotros, que no vivisteis la guerra?”²¹².

Cine español: Una reinterpretación, Barcelona, Anagrama, Serie Cine [dirigida por Joaquín Jordá], 1976, p. 63.

²⁰⁸ Pau Esteve y Josep Maria Company, “Tercera Vía. La vía muerta del cine español”, *Dirigido por*, nº 22, abril 1975.

²⁰⁹ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja, 1973-1992*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 54.

²¹⁰ Cartel consultado en la página <http://www.filmaffinity.com/es/film347848.html> (Última consulta 21 de febrero de 2014).

²¹¹ La polémica la comenzó Flotats con una carta abierta a Armiñán publicada en *Fotogramas* el 4 de febrero de 1976. El actor admitía haber salido del cine, tras el visionado de *Jo, papá*, aterrado por varios motivos (su propia interpretación y el monstruoso doblaje al que se le había sometido, entre ellos) pero, especialmente, porque “la película que he visto es un vehículo ideológico contrario al guión que leí”. Flotats decía comprender los posibles cambios impuestos por la censura, pero no entendía porqué el director no se había mostrado disconforme públicamente. Un par de días después, el 6 de febrero, en el *Diario de Barcelona*, Armiñán respondía a la carta de Flotats. El director le reprochaba su osadía al hablar de una realidad de la que no era partícipe, puesto que el actor residía por aquel entonces en París y se sorprendía irónicamente de la supuesta ingenuidad de Flotats, que parecía haber realizado la película sin haber leído el guión correctamente o no haber participado en las diferentes versiones rodadas de algunas escenas.

²¹² Jaime de Armiñán, “Jo, papá”, *Informaciones*, 6 de febrero de 1976.



Imagen 1: Cartel promocional de *Jo, papá*, Jaime de Armiñán (1975)

Pero, si volvemos al film, ¿quiénes son los personajes que están a favor de la desmemoria e incluso del olvido? El primero es el padre Comesaña, antiguo compañero de armas del protagonista, que tras haber colgado los hábitos para casarse, abjura de su pasado como cura de campaña franquista. El segundo es el pseudonovio de la hija, un joven “progre” que va de moderno y que no quiere que el pasado condicione su presente, ni sus perspectivas. En el mismo barco que a este joven podemos ubicar también a las hijas del protagonista: la mayor, que está harta de que le cuente batallitas “de la Edad Media”; y más aún la hija pequeña, cuya opinión sobre los reiterativos recuerdos de su padre y el viaje por los lugares de su memoria se resume en ese “Jo, papá” que esgrime en un par de ocasiones y que prácticamente cierra el film (es la última línea de diálogo de la película).

En el ámbito extra-fílmico, sin embargo, es Flotats, más joven, el que reivindica la necesidad de conocer el pasado mientras que el director, de una generación anterior, quiere pasar página. Lo inusual de este enfrentamiento generacional viene dado por su paradójica comparación con el panorama cinematográfico de finales de los setenta y principios de los ochenta. Son los jóvenes directores noveles los que mayoritariamente parecen dar la espalda al franquismo como tema, al menos, en un

primer momento²¹³. Muchos de ellos o, al menos, los que más supieron conectar con el público como Fernando Trueba o Fernando Colomo, se centraron en retratos presentistas.

Sin embargo, no puede asegurarse que este hecho se deba mayoritariamente a una falta de interés por su parte o a una negación a implicarse en una cuestión de la que no tenían conocimiento de primera mano²¹⁴. Ni siquiera hemos de aventurarnos a apuntar que se trate de un hartazgo de batallitas, al más puro estilo Armiñán. Otras variables, como no encontrar productor y con él financiación, resultan tanto o más importantes y sólo las entrevistas personales a los directores pueden darnos la clave al respecto²¹⁵. Además no ha de obviarse la existencia de jóvenes debutantes que sí abordaron el tema desde distintos presupuestos y que consiguieron un gran éxito o, al menos, una gran resonancia para sus trabajos. Nos referimos en especial a Imanol Uribe (*El proceso de Burgos*, 1979) y a José Luis Garci (*Asignatura pendiente*, 1977).

De todos modos, y como iremos viendo a lo largo del análisis de las películas que conforman este bloque, son los directores con una cierta trayectoria (y con mayor edad), los que pondrán en marcha los proyectos más exitosos sobre el franquismo, ya sea desde la ultraderecha (Rafael Gil, Vicente Escrivá) o desde cierto homenaje a los vencidos (Mario Camus). Podría decirse por ello que en el deseo de representar o reflexionar sobre el pasado (concretamente sobre la dictadura franquista) encontramos tendencias ideológicas tan dispares como sus manifestaciones formales (comedia costumbrista, esperpento, melodrama, drama...). Y al igual que el joven y progresista presentador de radio interpretado por Flotats cree que hay que mirar para adelante, hubo mucha gente que vivió la muerte de Franco como una oportunidad para volver sobre una memoria negada, la de los vencidos²¹⁶. Y de la misma forma que el

²¹³ A pesar de que autores como John Hopewell comenten que muy pocos directores de cualquier edad reflejaron de alguna forma este tema antes de 1983. John Hopewell, *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, BFI Books, London, 1986, p. 4.

²¹⁴ Según lo apuntado por John Hopewell, *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, íbidem, p. 180.

²¹⁵ Tanto Fernando Trueba como Fernando Colomo pertenecen a la generación de jóvenes directores que empezaron a hacer cine en la Transición. Mientras Colomo afirma que nunca sintió especial interés por hablar del pasado en sus películas puesto que se veía más inclinado a retratar el presente, Trueba reconoce que uno de sus primeros proyectos, antes incluso de debutar con *Opera prima* (1980), pretendía llevar a la pantalla la adolescencia de su suegro, Manolo Huete, en la primera posguerra. Algunos años más tarde consiguió concretar aquella idea en *El año de las luces* (1986), que forma parte de nuestro corpus fílmico de estudio. Miguel Bayón, "Trueba rememora la posguerra en su último film", *Cambio* 16. 4 de agosto de 1986.

²¹⁶ Carme Molinero lo expresará de este modo: "Ser rojo –sinónimo de desafecto al Movimiento Nacional– tuvo en los años cuarenta y cincuenta consecuencias directas que iban más allá de la cárcel y las listas negras. Esas personas se quedaron sin pasado; se vieron forzadas a pensar que lo mejor para ellas y sus familias era olvidar o, como mínimo, silenciar sus experiencias, sus anhelos, sus ideas, en definitiva, una parte de su identidad. El miedo fue tan extenso, la impotencia tan grande que, ciertamente, se abrió un tiempo de silencio sobre el que la dictadura franquista construyó "su" memoria histórica", Carme Molinero,

protagonista de *Jo, papá* no tiene ningún problema en reconocer su experiencia en la guerra y su filiación con el régimen y podemos apostar que habría ido gustoso a ver las películas de Rafael Gil basadas en los libros de Vizcaíno Casas, habrá otros franquistas que, como el padre Comesaña, prefieren dar por clausurado un pasado que les incomoda en el presente. A este último grupo pertenece el protagonista de nuestro siguiente film, ***La muchacha de las bragas de oro*** (Vicente Aranda, 1980).

A Luis Forest le incomoda su pasado de escritor falangista, ex cronista oficial del régimen. Por ello ha decidido enmendarlo en sus memorias, en un acto de total indulgencia consigo mismo. “¿Quién va a darse cuenta después de tantos años de una mentira inocente?” se dice, a modo de justificación. El protagonista reinventa su trayectoria personal intentando ajustarla a los nuevos tiempos democráticos. Diversos flashbacks nos retrotraen a una versión idealizada de su comportamiento en los años cuarenta, cuando supuestamente consiguió sacar a su padre (afecto a la República, probablemente catalanista) de la cárcel; o a las numerosas veces que estuvo a punto de afeitarse el bigote, símbolo de su “adhesión inquebrantable”; o a las también cuantiosas ocasiones en las que habría presentado su dimisión en el servicio de propaganda si su mujer, o su cuñado u otras circunstancias (siempre ajenas a su voluntad, por supuesto) no se lo hubieran impedido.

Sin embargo, parece que en la película, como en la novela homónima de Javier Marsé, sí hay gente capaz todavía de darse cuenta de esas “pequeñas mentiras inocentes”. Su ama de llaves, su cuñada, la gente del pueblo y, sobre todo, su sobrina Mariana le harán ver que las cosas no son como quiere recordarlas. Este último personaje (interpretado por una joven Victoria Abril), a pesar de su cinismo y su desinterés por el pasado, o justamente tal vez por eso, acaba convirtiéndose, como se recogió en críticas de la época, “no sólo en su fiscal y Pepito Grillo, sino en una poderosa máquina de seducción que pone en crisis la compostura del memorialista”²¹⁷.

La relación tío-sobrina se sitúa de este modo como eje principal de la película y se concreta en la degradación *in crescendo* del débil y cobarde protagonista. La elección de Aranda de cargar las tintas en el ámbito sexual contrasta con el mayor interés que Juan Marsé mostraba por la exploración de los límites entre verdad y ficción, entre lo que fue y lo que supuestamente se querría que hubiera sido. “Nada es como es, sino como se recuerda” le dice Forest a su sobrina, citando a Valle Inclán,

“¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?” en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006 p. 237.

²¹⁷ Gonzalo Ungidos, ““La muchacha de las bragas de oro. La vieja memoria”, *Mundo Obrero*, 3 de abril de 1980.

cuando ella le dice que, de niña, lo recuerda con bigote “y no hace tanto que yo era niña”. La clave tal vez esté en la siguiente pregunta de Mariana: “¿Por qué no fuiste como te recuerdas?”.

Lo que este “escritor fascista y crepuscular” querría es poder realizar con su pasado un montaje fotográfico, como el que la amante de su sobrina hace con la imagen que le ha tomado para una entrevista. La manipulación de la fotografía como símbolo de la manipulación de la memoria y, por lo tanto, de su vulnerabilidad, nos conduce a plantearnos la subjetividad del testimonio y, con ello, nuestras certezas en torno a su fiabilidad. Pero más allá de esos adulterados recuerdos, de esas analepsis totalmente reinventadas, “su biografía”, en palabras del crítico Gonzalo Ungidos, “nada edificante, contra lo que él se empeña en imaginar, vale como una crónica metafórica del franquismo”²¹⁸.

Su valor como crónica, o anti-crónica, nos abre la puerta a la lectura fílmica de la historia, a ese pasado que, ahora sí, intuimos verdadero. Intuimos las humillaciones por las que hubo de pasar el padre del protagonista: “la derrota, el exilio, la cárcel, la tortura a manos de aquellos en cuyo bando militaba su hijo”²¹⁹; descubrimos al joven de Forest, orgulloso de hallarse entre los vencedores, capaz de disparar a un hombre (en la mano) por orinar en una pared con el yugo y las flechas impresos; atisbamos al Forest falangista, que observa impasible como compañeros suyos visitan fábricas en busca de obreros que, presos o asesinados, nunca volverán al trabajo; y somos testigos del tráfico de influencias, clave para hacer negocios en la España franquista.

Para este viaje de ida y vuelta entre recuerdo e invención, cabe destacar la dirección de fotografía a manos de Luis Alcaine. Como concreción de esas formas cinematográficas de la historia que nombrábamos en el Capítulo 1, la fotografía en el film consigue crear una atmósfera “muy adecuada al tono enfermizo” de la película²²⁰. También la diferencia de los movimientos de cámara cuando las imágenes nos muestran el presente y cuando reflejan el pasado son una muestra de las posibilidades del lenguaje cinematográfico para llevar a cabo un discurso sobre la Historia. Como se destaca en *Dirigido por*, la cámara es capaz de hacernos diferenciar el hoy y el ficticio ayer, caracterizándose el presente de Forest en 1978 por “su confección generalmente en un único plano, a veces fijo o con leves *travellings* de acompañamiento frente a los envolventes movimientos de la cámara, dulces,

²¹⁸ Gonzalo Ungidos, ““La muchacha de las bragas de oro. La vieja memoria”, *Mundo Obrero*, 3 de abril de 1980.

²¹⁹ En palabras del protagonista, Luis Forest.

²²⁰ Jorge de Comings, “Disfrazando el pasado”, *Noticiero Universal*, 3 abril de 1980.

acariciantes, incitadores –con travellings circulares incluso- con que se anuncia el retroceso temporal”²²¹.

La historia ha estado muy presente siempre en la filmografía de Vicente Aranda. Este director ha retratado en sus películas épocas tan lejanas en el tiempo como los siglos XV y XVI (*Juana la loca*, 2001, *Tirant lo blanc*, 2006) o el siglo XIX (*Carmen*, 2003). Pero sin duda es el siglo XX el que mayor atención ha recibido por parte de este director: *Asesinato en el Comité Central* (1982), que transcurre en la Transición (1982); *Tiempo de silencio* (1986), *El Lute: camina o revienta* (1987), *El Lute II: Mañana seré libre* (1988), *Si te dicen que caí* (1989), *Amantes* (1991), ambientadas todas ellas en la posguerra; y *Libertarias* (1996), centrada en la Guerra Civil, son buen ejemplo de ello. Aranda (nacido en 1926) justifica este interés por su propia experiencia personal: “A mí me toca esa época porque yo he sufrido las hostias, el aceite de ricino, los pelados y los brazos en alto de los falangistas”²²². Su biografía como niño de la guerra nos permite lanzar puentes al segundo de nuestros ámbitos de análisis, la lectura histórica del film.

La película, basada en la novela de Marsé ganadora del Premio Planeta en 1978, contó con el favor del público, situándose entre las cinco más taquilleras de 1980²²³. Resulta difícil apuntar las razones del paso triunfal de *La muchacha de las bragas de oro* por las salas de cine. Por una parte, el intento de redención del protagonista a partir de la elaboración de unos recuerdos fraudulentos, pudo resultar interesante para un público que reconocía esa actuación en muchos de los políticos y personalidades de la España de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Ese interés quedaría refrendado por la existencia en las pantallas de films como *De camisa vieja a chaqueta nueva* (Rafael Gil, 1982)²²⁴, obra que si bien presenta un enfoque totalmente distinto, recogía de nuevo el tema de los virajes políticos. Por otra parte, muchos espectadores de distintas edades pudieron sentirse identificados en el enfrentamiento generacional existente entre el sexagenario al que (en sus propias palabras) sólo le interesa “evocar su pasado” y la joven para quien (según el propio Vicente Aranda) ese pasado “es absolutamente cosa de otro mundo” y por ello “se siente sorprendida por la importancia que se le puede dar, porque ella naturalmente no

²²¹ Ramón Freixas, “La muchacha de las bragas de oro”, *Dirigido por*, nº 72, 1980.

²²² Rosa Alvares y Belén Frías, *Vicente Aranda, El cine como pasión*. Victoria Abril, 36ª Semana Internacional de Cine SEMINCI- Valladolid, 1991, p. 123.

²²³ Informe de taquilla 1980. Ministerio de Cultura.

²²⁴ *De camisa vieja a chaqueta nueva*, Rafael Gil (1982) 282.813 espectadores.

lo quiere”²²⁵. Como provocadoramente expresaba en una entrevista el director: “ésta es la simple historia de un coito imposible entre dos generaciones”²²⁶.

Sin embargo, parece más probable que la causa principal de esta afluencia de público se debiera al contenido sexual de la obra. *La muchacha de las bragas de oro* es una muestra más de esa oleada de cine erótico que fue invadiendo las pantallas tras la ligera flexibilización de las normas de censura (con la Ley de Prensa de 1966) y la desaparición de la Junta de Calificación y Censura en noviembre de 1977. La “sensualización” del cine español no fue, sin embargo, una anomalía nacional. Este hecho se enmarca en una corriente apreciable en el cine mundial y que podría darse por inaugurada en 1974 con *Emmanuelle* (Just Jaekin, 1974)²²⁷. Fue éste el tipo de películas españolas que más espectadores atrajo desde el final de la dictadura, con títulos como *La otra alcoba* (Eloy de la Iglesia), *El fascista, la beata y su hija desvirgada* (Joaquín Coll, 1978) o *Polvos mágicos* (José Ramón Larraz, 1979) entre los films más taquilleros del periodo²²⁸.

Las relaciones lésbicas, los desnudos, la seducción, el incesto e, incluso, el lenguaje vulgar de la protagonista de *La muchacha de las bragas de oro* resultan, por otro lado, significativos indicadores del clima moral de la época, a través de los comentarios que las críticas cinematográficas hacen de ellos. No resulta extraño constatar cómo los medios que más se escandalizaron ante estos elementos son los que menos alusión hacen al pasado dictatorial que el film trasluce, en una significativa proporcionalidad directa entre conservadurismo moral y conservadurismo político. Por ejemplo, Pedro Crespo, en *ABC*, habla de “obscenidades”, pero su alusión a la relación de la película con el pasado se reduce a apuntar que es un “melodrama sentimental con pretendida coartada política”²²⁹.

Pascual Cebollada subtitula su reseña para *Ya* como “Incesto, aberraciones y blasfemia”²³⁰. Tan escandalizado se encuentra de eso que “no recuerdo haber oído hasta ahora en ninguna película española: una blasfemia contra Dios, en expresión directa”, que concluye su texto haciendo referencia a los artículos 209 y 309 del Código Penal vigente (blasfemia y respeto a las creencias religiosas), a la Constitución

²²⁵ Ramón Colom, ‘Vicente Aranda: “Ha sido muy fácil adaptar la novela de Marsé”, *Diario 16*, 7 de abril de 1980.

²²⁶ Vicente Aranda: “No he hecho otra cosa que adaptaciones”, *El País*, 29 de marzo de 1980.

²²⁷ Varios autores han hecho hincapié en esta normalidad española, como se recoge de la lectura de *Cine para leer 1976*, *Cine para leer 1979*.

²²⁸ Corrientes similares también en Brasil (porno chanchada).

²²⁹ Pedro Crespo, “La muchacha de las bragas de oro, Vicente Aranda”, *ABC*, 3 de abril de 1980.

²³⁰ Pascual Cebollada, “La muchacha de las bragas de oro. Incesto, aberraciones y blasfemia”, *Ya*, 1 de abril de 1980.

y a los derechos humanos; lamentándose además de que no hayan clasificado al film como S pero, sobre todo, del “dolor de que la película se haya estrenado y se exhiba en la Semana Santa”²³¹. Eso sí, el pasado, la memoria, el régimen franquista no aparecen ni siquiera mencionados una vez en su crítica. El único comentario que alude ligeramente a la carga semiótica del film es su apreciación de que “la película parece que va a ser una crítica política, pero no llega a eso”. Podríamos decir que, tanto para el crítico de *ABC* como para el de *YA* la mera evocación de la dictadura, ya sea desde la verdad o desde la manipulación, es un acto político más que memorístico o incluso histórico.

Pero, sin duda, es la crítica de Félix Martialay para *El Alcázar* la que más llama la atención, entre otras cosas, por su tono insultante con descalificaciones directas a instituciones, como la Comisión de Calificación (“incompetencia”), y a personas, como al productor (“petardo de envergadura”) o al director del film (“prueba más palpable e inmediata de la incapacidad de Aranda para el séptimo arte”). Martialay habla de *La muchacha de las bragas de oro* como de “film –o lo que sea- realmente propio de estercolero (...) carente de cine y sobran de pornografía”, cerrando su texto con una advertencia: “Solamente para coprófagos”. Sin embargo, este garante de “las personas de sensibilidad normal” (como él mismo parece definirse) oblitera totalmente el peso que la dictadura de Franco detenta en el film. En su soflama ultraderechista sólo hay una alusión a “los años recordados por el sesentón protagonista cuyo parecido con la realidad que intenta reflejar son puro sueño de pasota”²³². Tal vez la causa de este furibundo ataque a la película sólo esté debido a que Martialay no conoció nunca a ningún falangista que, como el padre de Mariana, quisiera presentarse a alcalde tras la dictadura y hubiera para ello “escondido todas sus medallas en el cajón del olvido”²³³. O tal vez la dictadura seguía estando en 1980 demasiado presente para unos cuantos que, a diferencia del protagonista del film, no deseaban en absoluto abjurar de ella.

La correspondencia ideología-moral funciona también a la inversa. Ángeles Maso se refiere moderadamente en *La Vanguardia* a “puntuaciones eróticas” que ya están en la obra de Marsé y que “se ven aquí bajo lentes de aumento”, mientras habla de la reconstrucción del pasado del protagonista y de la “nostalgia del falangista decepcionado”²³⁴. Jorge Cominges, para el *Noticiero Universal*, también se muestra cauto en ambos frentes al decir que el protagonista pretende “lavar su pasado

²³¹ Pascual Cebollada, “La muchacha de las bragas de oro. Incesto, aberraciones y blasfemia”, *Ya*.

²³² Félix Martialay, “La muchacha de las bragas de oro, de Vicente Aranda”, *El Alcázar*, 26 abril 1980.

²³³ Diálogos de la película.

²³⁴ Ángeles Maso, “La muchacha de las bragas de oro”, *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1980.

político”, inventando “pequeños detalles que pretenden ejemplificar su distanciamiento de la inquebrantable adhesión” y que “su joven sobrina empieza a turbar”²³⁵.

Gonzalo Ungidos, en *Mundo obrero*, titula su crítica como “La vieja memoria”, rindiendo homenaje al documental de Jaime Camino sobre la Guerra Civil española (1976). Ungidos habla en varias ocasiones de “pasado”, nombrando al protagonista como “falangista” y especificando, hacia el final de su texto, el término “franquismo”. En cuanto a la parte erótica, alude a ella con palabras como “seducción” o “tentaciones”²³⁶.

Como último ejemplo, Ramón Freixas (*Dirigido por*) centra su análisis en cómo el film retrata a un viejo escritor (ex)falangista que “pretende ‘dorar’ sus implicaciones políticas y privadas en la postguerra” en una “evocación desengañada (...) que recuerda las cosas como debieron haber sido, cómo hubiera querido que fuesen y no cómo fueron –y como él y otros como él hicieron que fuesen”. Freixas no desaprovecha la ocasión para hablar explícitamente del marco político en el que se desarrolla el pasado del protagonista, definiéndolo como: “una época –el franquismo– de una miseria moral y cerrazón política estridentes”. Así pues, en palabras de este autor, Vicente Aranda habría conseguido “efectuar una radiografía de un falso héroe, de los héroes de plexiglás, de pies de barro tan caros al régimen de Franco y una excelente recreación del contexto donde se movía el protagonista”²³⁷. Incluso la parte que podríamos calificar de erótica es vista por Freixas desde una significación política. Para él se trataría de una “historia de seducción, de atracción y de forzado desapego”, protagonizada por una “sobrina liberada y progre (...) brazo ejecutor de un ajuste de cuentas no sólo generacional sino, sobre todo, político”.

Si algo podemos sacar en conclusión con respecto a este repaso por distintas publicaciones es la alta politización de la prensa durante la Transición, consecuencia no sólo de la significativa presencia de la política en la propia sociedad sino también de la reseñable politización presente a nivel internacional²³⁸. Esta intrusión de la política en prácticamente todos los campos no sólo afectaba pues a la industria cinematográfica o a la apreciación de los films en su contexto, sino también a la recuperación histórica emprendida por algunas obras. Nos encontramos de nuevo antes esas interferencias cine-historia²³⁹.

²³⁵ Jorge de Cominges, “Disfrazando el pasado”, *Noticiero Universal*, 3 abril 1980.

²³⁶ Gonzalo Ungidos, “La muchacha de las bragas de oro. La vieja memoria”, *Mundo obrero*, 3 abril de 1980.

²³⁷ Ramón Freixas, “La muchacha de las bragas de oro”, *Dirigido por*, nº 72, 1980.

²³⁸ *Cine para leer 1976*.

²³⁹ Varios autores señalarán la hiperpolitización como la característica más importante del cine de la Transición, presente incluso en revistas de cine. *Cine para leer 1978*; José Enrique Monterde, *Veinte*

Cabe destacar, sin embargo, que no es lo mismo hablar de cine politizado que de cine político. En palabras de José Enrique Monterde, la diferencia está entre “un cine donde se plantea el predominio del tema sobre el sentido (*politizado*) y su contrario (*político*)”²⁴⁰. Además, Monterde establece otras dos categorías con las que analizar la intención explícitamente política de un film: “cine del conocimiento” o “cine del reconocimiento”. Ambos conceptos abren interesantes posibilidades para el estudio de las relaciones cine-historia y serán retomados en este trabajo en diferentes ocasiones.

Monterde define el “cine del conocimiento” como aquel que

“tiene como objetivo prioritario producir una reflexión política por parte del espectador a partir del film intrínsecamente considerado, de su sentido –o posible sentidos según los diversos espectadores y sus condicionantes-, de aquello que el film dice más allá de su discurso aparente, de lo que dice no diciéndolo”²⁴¹.

Es un tipo de cine que exige, por lo tanto, una posición activa del espectador. Por su parte, el cine del reconocimiento es aquel que: “partiendo de una apariencia política, generalmente temática, no pretende tanto la reflexión como la adhesión, remitiendo el sentido político al exterior del film”²⁴². El papel reservado al espectador en estos films es totalmente pasivo, limitado a la mera contemplación. El cine de reconocimiento “se apoya en buena parte en las más obvias formas de complicidad, en la explotación del adocenamiento de una mayoría de espectadores que no conciben el cine como lugar de esfuerzo intelectual, sino como simple y adocenada forma de diversión”²⁴³.

Esta división cobra todavía más relevancia cuando recordamos cómo el mero hecho de tratar, como hacía *La muchacha de las bragas de oro*, el tema de la dictadura franquista fue visto por algunas publicaciones como un hecho político. Podríamos decir que la obra de Aranda se situaría a medio camino entre ambas categorías. Retrata el habitual “cambio de chaqueta”, fácilmente identificable por los espectadores, pero reflexiona sobre sus implicaciones a nivel personal, explorando los límites entre realidad y ficción, y alertando sobre los peligros de la manipulación.

años de cine español: un cine bajo la paradoja (1973-1992); Javier Hernández Ruiz, Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla. El cine español durante la Transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2004.

²⁴⁰ José Enrique Monterde, “Crónicas de la Transición. Cine político español 1973-1978”, *Dirigido por*, 1978, nº 58.

²⁴¹ Monterde, “Crónicas de la Transición. Cine político español 1973-1978”, 1978, nº 58.

²⁴² Monterde, “Crónicas de la Transición. Cine político español 1973-1978”, 1978, nº 58.

²⁴³ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 23.

El siguiente de los films analizados, **Kargus** (Juan Miñón, Miguel Ángel Trujillo, 1980), no es exactamente un “film de memoria”. La obra se desarrolla en un presente coetáneo a su realización. La presencia del pasado reciente de España es constante, pero no procede de recuerdos o flashbacks, sino de la literatura. El protagonista de esta atípica película está escribiendo una novela, “Franco: 1936-1975”, formada por seis relatos breves que se enmarcan en esa cronología. La primera se sitúa en la Guerra Civil, cuando dos excombatientes tratan de cruzar la frontera sin mucho éxito. La segunda está ambientada en una posguerra de ruinas y miseria que recuerda en gran medida a la Barcelona de Juan Marsé en *Si te dicen que caí*. En ella, una chica joven y un anciano, tal vez intelectual represaliado, malviven cazando y vendiendo gatos para su consumo como si se tratara de carne de conejo y se ven enfrentados a las fuerzas del orden, que intentan reintegrarlos con violencia en la “nueva sociedad”. La tercera historia está fechada en 1953 y recoge el despertar sexual de unos adolescentes de clase media así como sus juegos cotidianos cargados de violencia.

Por su parte, un calendario nos indica que la cuarta historia transcurre en 1960. En ella se nos presenta al eterno opositor que, mientras estudia para sacar plaza, intenta ‘llegar a más’ con su decente novia formal. El día que la lleva a dar una vuelta en su supuesto coche comprado a plazos ella cederá a sus requerimientos sexuales, pero un guarda forestal interrumpe la escena para restablecer la moralidad y hacer que la novia se entere de que el coche era prestado.

La quinta parte nos acerca al trabajo cotidiano de una brigada de limpieza de pintadas antifranquistas. Su trabajo nocturno forma parte de la represión y censura ejercida por la dictadura a todos los niveles. La exclamación “¡Carrero, cabrón!” en uno de los muros nos hace pensar que la historia se desarrolla en torno a 1973 año en que el general Luis Carrero Blanco fue nombrado por Franco presidente del gobierno, pero también año en que murió en un atentado de ETA. El volumen de trabajo que tiene esta brigada demuestra un claro descontento contra el régimen o, al menos, una productiva oposición. Pintadas como “Abajo la dictadura franquista” son eliminadas mientras se deja “Gibraltar español”. Por su parte, “Viva Lola” siembra el desconcierto entre ellos, desconcierto que no consiguen eliminar siquiera tras la consulta al manual de instrucciones, en el que no aparece. Ante la duda, deciden eliminarla.

Por último, en la sexta historia, un chico y una chica reflexionan sobre la militancia y sobre los problemas de la clandestinidad. Ella liga con otro joven y se lo lleva a casa. Descubrimos el pudor del chico, que no está acostumbrado a que las mujeres lo aborden en los bares y lleven la iniciativa. Ella representa el cambio generacional y la liberalización sexual (toma la píldora, por ejemplo). Sin embargo la supuesta modernidad de la escena se ve interrumpida por una noticia inesperada: la

muerte de Franco. Mientras ella disimula y él permanece escondido bajo la cama, los padres, la abuela y el hermano de la chica irrumpen en la habitación de madrugada con una radio que sospechosamente sólo retransmite música clásica. La situación es un tanto surrealista, con un toque de comedia que combina bien el temor de los padres, el desconcierto general y la alegría de la hija y del joven, que se miran sonriendo tras pronunciar un lacónico pero suficiente “Ha muerto”.

Kargus está en la órbita de las llamadas “comedias madrileñas” que estarían representadas por obras como *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980) o *Tigres de papel* (1977). En ellas, los protagonistas son siempre jóvenes urbanos que se encuentran en crisis (ya sea ésta sentimental, económica, laboral o una combinación de todas ellas) y que viven el presente sin mirar hacia el pasado y sin pensar mucho en el futuro. En este aspecto *Kargus* resulta, como hemos visto, un tanto distinta.

Sin embargo, este interés por el pasado que hacía de *Kargus* una película atípica dentro de estas comedias jóvenes y urbanas es pronto “corregido” cuando, hacia el final de la película, el protagonista decide tirar por la ventanilla del coche todas las hojas que conformaban la única copia de la novela. Ese acto de liberación, ese adiós al peso del pasado, no deja de ser en cierto modo significativo de una generación de jóvenes directores que parecen hacer cine como si Franco no hubiera existido²⁴⁴.

Hemos incluido *Kargus* en este capítulo por su representación de la actitud de las generaciones jóvenes ante la guerra y el franquismo, pero también porque refuerza el poder del relato como vehiculador de la memoria, alertando de nuevo, como ya hiciera Aranda en *La muchacha de las bragas de oro*, de la fragilidad del recuerdo, de su potencial manipulación o pérdida. La sociedad de comienzos de los ochenta en la que se estrena este film también decidió en cierto sentido echar a volar los papeles que recogían punto a punto, coma a coma, lo acontecido en los años de dictadura. Como el protagonista del film, España parecía querer conducir sus pasos hacia la aventura, hacia la modernidad, ligera de equipaje.

La siguiente película a analizar no podría ser más distinta en cuanto a enfoque y a personajes. Estrenada también en 1980 y basada en la exitosa novela de Fernando Vizcaíno Casas (1978), *Y al tercer año resucitó* (Rafael Gil, 1980) es, ante todo, “una burlesca mirada a la democracia del momento”²⁴⁵. El film comienza el 20 de noviembre de 1978 con un anciano haciendo auto-stop en las inmediaciones del Valle

²⁴⁴ Frédéric Strauss, *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, Aguilar, Madrid, 1995. Pedro Almodóvar se quejaba en 1983 de que “la atención de los directores está fijada en el pasado, en la posguerra, pero éstos son fantasmas del pasado que la mitad del país no comparte”, *Dirigido por*, nº 111, 1983.

²⁴⁵ Jordi Batllé Caminal, “Y al tercer año resucitó”, *El País*, 19 de septiembre de 1990.

de los Caídos. Mientras, en Madrid, una confusa noticia sobre la resurrección económica del franco hará que se extienda el rumor de que Franco ha vuelto.

Ambientada a finales de los setenta, su inclusión como “film de memoria” viene dada por la reivindicación, sin complejos, de una herencia franquista altamente reconocible en ese presente. Alcaldes falangistas que cambiaron de chaqueta y se arrepienten; actores “progres” que desempolvan el repertorio de Pemán; sindicalistas que contra Franco vivían mejor; nostálgicos empedernidos del franquismo... todos terminarán llenando la Plaza de Oriente en homenaje al “anterior jefe del Estado”²⁴⁶, por convicción –o por miedo-. En esta comedia coral pocos salen bien parados, y menos aún, la incipiente democracia: la película entera es una descripción de desmanes y despropósitos, en los que se fuerza voluntariamente la confusión entre libertad y “libertinaje”.



Imagen 2: Cartel promocional de *Y al tercer año, resucitó*, Rafael Gil (1980)

²⁴⁶ Como se nombra esta época en la película. La palabra dictadura no aparece en todo el metraje.

Tres momentos destacan en el desarrollo del film. El primero de ellos tiene al propio Adolfo Suárez, encarnado por Pepe Sancho, como protagonista. Avisado de la “resurrección” no se alarma, al contrario. “En realidad, Franco fue siempre un demócrata. Tengo la certeza de que pactaríamos sobre lo esencial”, dirá con aplomo, poco antes de ir a buscar, por si acaso, su traje de gala de falangista. El segundo momento lo protagoniza el propio Franco al sentarse en un banco junto a otro anciano. Éste comentará cómo el futuro está en manos de los jóvenes. “Nosotros ya hemos hecho todo lo que teníamos que hacer, que fue mucho. Lo malo es que no siempre nos lo agradecen”, afirma el señor, y Franco cabecea, totalmente de acuerdo. El tercer momento se trata de la última conversación del film, que resulta altamente significativa. Un joven recoge a Franco en la carretera y lo lleva de vuelta al Valle de los Caídos. El joven comenta la multitudinaria concentración en la plaza de Oriente. “Franco lo hizo bien, o quizás sea que éstos de ahora lo están haciendo muy mal”, dirá el joven, mientras se queja de que su padre es franquista acérrimo y “se aferra al pasado. Y eso tampoco puede ser. Franco ya es historia, muy respetable, eso sí, pero historia”. El anciano sólo dice “efectivamente”, y tras bajar del coche, lo vemos adentrarse entre la nieve en la gran plaza que lleva a la basílica donde el general está enterrado.

Mirar hacia el pasado, pero sin quedarse anclado en él; mirar hacia el futuro, pero sin olvidar las bondades del pasado. La postura ideológica de este film no puede sino calificarse de coherente. Tanto Vizcaíno Casas como Gil fueron partidarios del régimen franquista y así lo manifestaban. Lo interesante más bien es el enorme éxito de las novelas del primero y de las películas que se inspiraban en ellas. En junio de 1978, tres libros de Fernando Vizcaíno Casas ocupaban los tres primeros puestos de ventas en España según una encuesta del Instituto Nacional del Libro²⁴⁷. Entre 1979 y 1980, más de 2 millones de espectadores llenaron las salas de cine para ver las adaptaciones de esas novelas.

¿Curiosidad? ¿Morbo? ¿Inquebrantable adhesión? Resulta difícil concretarlo, aunque sí que es cierto que cualesquiera que fueran los motivos por los que la gente llenaba los cines, no eran lo bastante sólidos. El fenómeno duró poco. La siguiente película de Rafael Gil (y última)²⁴⁸, *Las autonomías* (1982) apenas superó los 300.000 espectadores. Nadie recogió su testigo con éxito, tal vez por la disminución de esa palpable politización de la sociedad, tal vez por hartazgo ante una fórmula repetitiva, o tal vez por ambas cosas.

²⁴⁷ “Fernando Vizcaíno Casas”, *El País*, 23 de julio de 1978.

²⁴⁸ Rafael Gil murió en 1985.

Como el personaje de Mariana en *La muchacha de las bragas de oro*, este film sirve de recordatorio, de Pepito Grillo, para aquellos que se apresuraron a “olvidar” su actuación durante la dictadura, presentándose como demócratas de toda la vida. En 1978, cuando se publica la novela, *Y al tercer año resucitó* venía a demostrar que el pasado podía resultar incómodo para muchos y que, incluso en 1980, cuando se estrena el film, las cosas no habían cambiado tanto.

Para el protagonista de nuestro siguiente film, sin embargo, mantenerse fiel a sus principios, le costará graves problemas en la “nueva España” post-Franco. ***Tú estás loco, Briones*** (Javier Maqua, 1980) está basada en la obra de teatro homónima de Fermín Cabal estrenada en 1978, puesta en marcha por una compañía independiente. Tanto en la obra como en la película Faustino Briones, un esperpentizado archifranquista e hiperfalangista es encerrado en una residencia psiquiátrica. ¿La razón? No ha sabido adaptarse a la nuevos tiempos “democráticos”. En cierto sentido, Briones viene a mostrarnos en qué se convertiría el protagonista de *¡Jo, papá!* si no le da la espalda a su pasado.

“Yo me mantendré firme hasta el final”, le dice a la joven enfermera con la que traba amistad. Sin embargo, es ése “mantenerse firme” lo que resulta problemático, especialmente cuando antiguos camaradas van abandonando sus principios a tenor de las nuevas circunstancias. El enfrentamiento con uno de los médicos del psiquiátrico es muy significativo en este sentido. El médico solía tener colgada en su despacho una foto junto a Franco. Ahora, sin embargo, de la foto no queda más que el hueco. “Es usted de los que se arriman al sol que más calienta”, le dice Briones en la consulta; “(...) una rata de bodega que huye del barco cuando huele a quemado”.

La clave del film no radica, no obstante, en una defensa de los ideales franquistas, al contrario. Si algo puede decirse de la ideología de Javier Maqua es que no era en absoluto franquista²⁴⁹. Más bien parece que los objetivos del director pasan por dos aspectos. En primer lugar, denunciar la hipocresía de todos aquellos que querían pretender no haber tenido vinculación alguna con el franquismo, así como de todos aquellos que fueron modulando su ideología dependiendo de la fuerza en el poder. En este aspecto *Tú estás loco, Briones* coincide con *Y al tercer año resucitó*, aunque desde el otro extremo del espectro político. Por otra parte, y este aspecto tal vez sea el más interesante, la película es una denuncia de la uniformidad de pensamiento que empezaba a imponerse ya a comienzos de los años ochenta. Mucho más allá de la reivindicación de los principios franquistas, lo que se defiende es la libertad de opinión, el derecho a disentir. “Yo soy un hombre de principios, algo que hoy se reivindica

²⁴⁹ Basta con hacer un repaso por los textos del dossier dedicado a Javier Maqua en *El viejo topo* para comprobar esta información. *El viejo topo*, nº 255, abril de 2009.

como locura. Si es así, reivindico mi derecho a estar loco. Para usted, todo aquel que se aleja de la norma establecida, está loco”, le dirá Briones al doctor.

Preámbulo de esa homogeneidad cultural y política que se va configurando desde finales de lo setenta y que algunos autores han denominado “Cultura de la Transición” (CT), el retrato ofrecido por *Tú estás loco*, Briones resulta pesimista en líneas generales, a pesar del tono de comedia y de su final abierto²⁵⁰. Es esa forzada uniformidad la que metafóricamente queda reflejada en el psiquiátrico y la que empuja a todos los elementos disidentes, ya sean de izquierdas o de derechas, a unir fuerzas contra la dirección del centro. Su lucha, sin embargo, será desbaratada y los dirigentes marginados.

Otro aspecto que también resulta de gran significación para nuestro análisis del estatus del pasado durante la Transición aparece en una conversación de Briones con su mujer. En un momento dado, ella le pide que se calle: “Calla Faustino, ¡que te pierdes!”, le dice tras la crítica de éste a Suárez y a otros tantos que han cambiado de chaqueta. “Callar, callar –responde el protagonista–, por todas partes esa palabra. ¿tenéis miedo, verdad?”. Con esa pregunta se introduce otro de los temas clave de aquellos años: el silencio sobre el pasado reciente de España. Para Briones, la obliteración resulta clara y su confinamiento en el psiquiátrico no vendría sino a demostrarlo. Pero, al mismo tiempo, el hecho de que películas como ésta se produjeran contradice ese silencio, por más que las condiciones de su exhibición y las críticas no fueran ideales. Como dice Alejandro Montiel en *El viejo topo* es ésta “no sólo una película excepcional en tanto en cuanto da testimonio del sindióis de aquellas transiciones, sino como inteligente recodificación de los tópicos de la comedias a la española de los setenta (...) por lo que sorprende la incomprensión, que llegó hasta las invectivas, con que fue recibida por quienes –creíamos– más parecían llamados a aplaudirla en razón de su afinidad política”²⁵¹.

²⁵⁰ El concepto de Cultura de la Transición, expuesto por Guillem Martínez en su obra homónima, será desarrollado con mayor profundidad en los siguientes capítulos. Puede definirse como “el paradigma cultural hegemónico de las últimas tres décadas en este país. Se trata del proceso mediante el cual las izquierdas de la transición optaron por la “desactivación” de la cultura y por otorgar el papel de formular la realidad y sus límites al Estado. La CT nace con las derrotas de los movimientos radicales de los 70 (contracultura, movimiento obrero autónomo, anarquistas libertarios, etc.) y se consolida en 1977 con los pactos de la Moncloa (los pactos oficiales del franquismo con la oposición que terminaron efectivamente con “la izquierda del interior” en los últimos años del régimen). El resultado de todo ello es que desde 1981 no se dispone de ninguna lectura de la realidad que no sea la facilitada por el Estado (...) el rasgo primordial de la CT es que está completamente alineada con el poder. Su labor consiste en desactivar la cultura de elementos problemáticos, crear estabilidad política y cohesión social (que todo el mundo piense lo mismo). Fabricar consenso, en resumen. Es una cultura vertical, modulada de arriba hacia abajo, una cultura circunscrita y altamente jerárquica”, según reseña de Kiko Amat en su blog *Bendito atraso* <http://www.kikoamat.com/web/tag/guillem-martinez/> Consultada por última vez el 22 de febrero de 2014.

²⁵¹ Alejandro Montiel, “Algo, y sólo algo, del cine de Javier Maqua”, *El viejo topo*, nº 255, abril 2009. Cuando habla de “incomprensión invectiva”, Montiel se refiere a la crítica de Santos Zunzunegui en

En definitiva, *Tú estás loco Briones* viene a confirmar que si bien la lectura cinematográfica de la historia que los “films de memoria” permiten no es tan rica como la de los films históricos puros, sí ofrecen una lectura histórica del film de gran utilidad al historiador. Son precisamente estas obras que no están ambientadas en el pasado, pero que no pueden desprenderse de su influencia, las que resultan más significativas del momento histórico, de la atmósfera de la época y de la concepción que se tenía de ese ayer no tan lejano.

Por último, *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982) comienza con el tren que lleva al protagonista de vuelta a su tierra, tras décadas de exilio. El film trata de Antonio Albajara (encarnado de nuevo por Antonio Ferrandis), un escritor que, tras recibir el Nobel de Literatura, decide pasar por su Gijón natal, a visitar a Elena, su amor de juventud:

“Desde que me fui aquel 14 de marzo del 38, tú has estado detrás de cada frase, de cada palabra. *Cine Robledo* empecé a escribirlo para ti, en Francia, en el campo de concentración, con aquella pluma que me regalaste. Como no tenía papel, lo escribí en los márgenes de *Fortunata y Jacinta*. Luego me descubrieron y me quitaron el libro. Un año más tarde, en México, lo volví a escribir”²⁵².

Estas palabras, que nos recuerdan el comienzo de *Crónicas del alba*, de Ramón J. Sender²⁵³, son la única referencia a la suerte corrida por miles de españoles que, como Antonio, dieron su apoyo al bando perdedor en la contienda. Nada se nos dice sobre cómo esos casi cuarenta años de dictadura afectaron la vida de Elena, que se quedó en España. Tampoco se nos dice nada sobre las circunstancias concretas que forzaron el exilio de Enrique. No hay explicaciones que conlleven una lectura cinematográfica de la historia significativa. Se impone el silencio sobre cualquier posible implicación política de los personajes. “No podemos pasarnos 40 años pensando en los 40 años pasados”, precisó Garci cuando se le preguntó por qué el contexto político quedaba fuera de *Volver a empezar*²⁵⁴.

Y, sin embargo, puede que José Luis Garci sea, junto a Vicente Aranda, el director que más películas haya enmarcado en el pasado reciente de la historia de España. Este director, nacido en 1944, aprendió mucho del oficio de cineasta a través del cine clásico americano. “El cine nos ayudaba mucho a vivir en aquella época. Nos

Contracampo: “Allá cada cual con sus intenciones, pero mantener –con escasa fortuna cinematográfica– que “los fachas son buenas personas y pueden ser excelentes padres de familia” (Maqua dixit) parece más propio del discurso de un Mariano Ozores que de un nuevo cineasta que se pretende progresista”. Santos Zunzunegui, “Tú estas loco, Briones”, de Javier Maqua (1980), en *Contracampo*, 21, abril-mayo, 1981, p. 69.

²⁵² Extracto de la película.

²⁵³ Ramón J. Sender plantea su novela *Crónicas del alba* como si hubiera sido escrita por su protagonista en el campo de refugiados francés de Argelès-sur-mer.

²⁵⁴ Ramón Vilaró, “La película ‘Volver a empezar’, acogida con entusiasmo por el público americano”, *El País*, 12 de abril de 1983.

demostraba malamente que había otra vida distinta a la que vivíamos mi generación de los años cincuenta”, diría el director en una entrevista²⁵⁵. Tal vez por la consciencia de esa otra vida que no pudo o no pudieron vivir, el cine de Garci se ha considerado como altamente nostálgico. Incluso en las obras que se desarrollan en el presente, el peso de la memoria y del tiempo pretérito que jamás se podrá recuperar tienen un papel clave²⁵⁶.

Ese pasado alcanza no obstante, dependiendo de cada film, muy distintas formas de concreción. En el caso de *Volver a empezar*, film de amores inconclusos y reencuentros en la tercera edad, de “sonrisas y lágrimas, de fútbol y nostalgia²⁵⁷”, la Guerra Civil aparece como velada alusión, causante del exilio del protagonista. Pero si la guerra apenas aparece, la dictadura es directamente una elipsis. Resulta llamativo que la causa que ha alejado al protagonista durante cuarenta años de su país y del amor de su vida ni siquiera se mencione.

Por otra parte, en ese 1981 en el que se desarrolla *Volver a empezar*, la lectura histórica del film entra en acción de manera inevitable, especialmente tras una escena en la que se nombra al rey de España. El monarca (que en realidad es la voz de Pedro Ruiz, imitándolo) llama por teléfono a Albajara para felicitarle por el galardón y para agradecerle las palabras elogiosas que dijo sobre él en su discurso. El Nobel responderá: “No dije más que cualquier español orgulloso de serlo. En mi opinión, señor, es usted el hombre que nuestro país necesita” e incluso se permite llamarlo colega pues “en Estocolmo, Majestad, no había duda de que el próximo Nobel de la Paz sería el rey de España y por razones bien justificadas”. No ha de olvidarse que la escritura de esta conversación tuvo lugar después del golpe de Estado del 23 de febrero de 1981.

Aquella llamada telefónica fue señalada por algunos críticos como oportunista²⁵⁸ ya que su finalidad, un tanto pretenciosa, habría sido la de “edificar (al espectador) con un mensaje notablemente patriótico y democrático”²⁵⁹. La actitud de Garci sorprende especialmente cuando se compara con declaraciones del director al ser preguntado por el cine político. “No me interesa para nada la política. Por supuesto, me gusta vivir en un país democrático. Y, es más, no creo en el cine

²⁵⁵ Entrevista a José Luis Garci, referencia G 185, Filmoteca Española.

²⁵⁶ Crítica a esa nostalgia desmedida en Ramón Freixas, “Volver a empezar”, *Dirigido por*, nº 92, abril 1982.

²⁵⁷ José Luis Guarner, “Volver a empezar”, *El Periódico*, 31 marzo 1982.

²⁵⁸ “Garci recurre además a referencias oportunistas de carácter político y extracinematográficas, obvias en extremo”, Mary G. Santa Eulalia, “Volver a empezar”, *Hoja del Lunes*, 5 abril 1982; “mañoso oportunismo y sentimentalidad a flor de piel que caracterizan habitualmente su cine”, José Luis Guarner, “Volver a empezar”, *El Periódico*, 31 marzo 1982.

²⁵⁹ José Luis Guarner, “Volver a empezar”, *El Periódico*, 31 marzo 1982.

político. Porque cuando es así, estás tratando de utilizar el cine para meter ideas buenas o malas”²⁶⁰.

Su silencio con respecto a la dictadura en una película sobre un exiliado político no deja de resultar, sin embargo, altamente político. Como demostrarán las declaraciones del director en artículos y entrevista así como los diferentes films recogidos en este trabajo, la “apoliticidad” de la filmografía de Garci y de él mismo resulta más que cuestionable. Tomemos por ejemplo la dedicatoria con la que cierra *Volver a empezar*:

*Esta película quiere rendir homenaje a los hombres y mujeres que empezaron a vivir su juventud en los años treinta; y en especial, a los que aún están aquí, dándonos ejemplo de esperanza, amor, entusiasmo, coraje, y fe en la vida.
A esa generación interrumpida, Gracias.*

Garci nos presenta este cierre como un apolítico recordatorio dedicado a la gente nacida en los años veinte, a todos aquellos que vieron su vida interrumpida por la Guerra Civil, sin distinciones de bando. Esta dedicatoria enlazaría directamente con la que cierra su primera película, *Asignatura pendiente* (analizada en el Capítulo 4) y que está dirigida a su propia generación. “A nosotros, que hemos ido llegando tarde a todo: a la infancia, a la adolescencia al sexo, al amor, a la política... A nosotros, que nos quitaron, año tras año, el significado de cuanto nos rodeaba, aunque fueran las cosas más pequeñas...”

Sin embargo, al incluir unas líneas tan victimistas en ambas películas, Garci parece olvidar que las circunstancias en que la generación de *Volver a empezar* y la suya propia vivieron su juventud no fueron las mismas. La gente de la generación de los protagonistas de *Volver a empezar*, que eran jóvenes en los años treinta, fue la que se vio más implicada en los acontecimientos porque, o bien tuvo que partir al frente, o bien sufrieron la dureza de la retaguardia. De una u otra forma se vieron afectados por la pugna ideológica de la guerra. Y cuando en 1939 no llegó la paz si no la victoria, algunos, como Antonio Albajara, se encontraban en el bando de los vencidos. Una dedicatoria tan general como la que plantea Garci en *Volver a empezar* sólo viene a señalarnos una dirección: la de los discursos pro-reconciliación, tan relacionados con el “todos perdimos mucho en la guerra” y “aquello fue una locura colectiva que no ha de repetirse”²⁶¹.

²⁶⁰ Jerónimo Vallejo, De “Asignatura pendiente a Volver a empezar: José Luis Garci: En América sería el zar del cine”, Referencia G 187 Filmoteca Española.

²⁶¹ Como destaca, entre otros, Julio Aróstegui, existió una memoria imperante en la Transición que veía la guerra como una “locura colectiva”. Entre los intelectuales que refrendaban esa concepción se encontrarían Carlos Seco, Laín Entralgo, Julián Marías... La memoria de la guerra cobraba un “ejemplarizante y coactivo” en Julio Aróstegui, “Memoria de la República en tiempos de Transición” en

Sin embargo, no todos perdieron lo mismo. Antonio tuvo que exiliarse, dejando su vida, él sí, totalmente interrumpida. Elena, su novia entonces, se vio separada del hombre de quien estaba enamorada y es muy probable que en la moralista España de Franco nunca volviera a bañarse desnuda en la playa de Gijón una noche de verano, como emotivamente recuerda que hizo en los años treinta junto al Nobel. Pero, ¿por qué esta generación se vio interrumpida? ¿Qué o quiénes alteraron los acontecimientos? Garci no intenta ni siquiera esbozarlo, dejando las preguntas sin respuesta inmersas en esa atmósfera políticamente correcta. Prefiere optar por un discurso altamente moderado, muy en la línea de las iniciativas por el consenso establecidas por algunos grupos políticos durante la Transición. Pero ése es un silencio exculpatorio, una forma de explicar la guerra como drama colectivo y, con ello, llevar a cabo una exención de responsabilidades altamente peligrosa²⁶². Podría decirse que lo que el director pretende es que “una historia individual adquiera rango universal”, como se nos dice en la crítica de *Dirigido por*²⁶³, pero en cierto modo esa afirmación peca de simplista ya que no todos los españoles que fueron jóvenes en los años 30 sufrieron la guerra y la dictadura de igual manera.

La visión del pasado que esta película lleva a cabo puede enmarcarse, por lo tanto, en lo que se ha conocido como “cine de la Reforma” y que ya en 1977 Julio Pérez Perucha relaciona directamente con la reforma política hoy más conocida como Transición²⁶⁴. Pérez Perucha expone cómo, en aquellos tiempos de cambio, una de las más importantes batallas que el embrionario Estado democrático hubo de ganar fue la de la opinión pública. Como ya apuntábamos en el Capítulo 1 a partir del trabajo de Manuel Trenzado²⁶⁵, el cine como medio de comunicación de masas podía transmitir una imagen que aportase al nuevo régimen credibilidad y convicción. En palabras del crítico Julio Pérez Perucha, “junto a otros factores ideológicos, el cine

Egido León, Ángeles (ed) *Memoria de la Segunda República y realidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006 p. 370.

²⁶² Muy interesante al respecto la obra de Paloma Aguilar en la que recoge un epígrafe para esa consideración de la guerra como “locura colectiva”, consideración mediante la que se exculpa o se reparten responsabilidades a partes iguales entre los implicados. Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, 316-319.

²⁶³ Ramón Freixas, “Volver a empezar”, *Dirigido por*, nº 92, abril 1982.

²⁶⁴ En su crítica a *Retrato de familia* para la revista valenciana *Dos y dos*: “Como se sabe, se ve y se sufre, la Reforma Política va desarrollando su existencia accidentalmente y con un irregular estado de salud. Una de las más importantes batallas que debe afrontar para mejorar ese estado de salud es la batalla de la opinión pública, la creación y la venta masiva de una imagen que le aporte credibilidad y convicción. A esta tarea se aplica también y con singular dedicación el cine español. Cabe hablar, pues, de cine de la Reforma”. Julio Pérez Perucha, “Retrato de familia”, *Dos y dos*, nº 35-36, 23 y 30 de marzo de 1977.

²⁶⁵ Manuel Trenzado, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999.

español sensibiliza y prepara estados de opinión favorables a la maniobra reformista desde los ya lejanos tiempos de las terceras vías, las primeras tetas o las más depuradas producciones ‘culturales’ de Querejeta”²⁶⁶. Para ello, añade el también crítico Juan M. Company, se articulan discursos ideológicos que pretenden alcanzar un consenso de unanimidad entre los espectadores. “El carro de batalla de este cine va a ser la recuperación de una memoria colectiva amordazada durante los largos años del franquismo y, por tanto, su referente histórico será la Guerra Civil. Esto va a dar origen a un discurso que se reviste de engañosa neutralidad”²⁶⁷.

Algunos autores han querido hacer extensible esa acusación de moderación a todo el cine del periodo, especialmente, histórico. Las películas estarían tan subordinadas a las políticas de consenso que no llegarían a plantear ningún discurso novedoso del pasado, nada que nos llevara a reflexionar sobre él, muy en la línea apuntada por Monterde y su cine de conocimiento. La obra de Garci puede ser vista desde sus comienzos como la concreción máxima del cine de reconocimiento. Alfonso Eduardo, crítico para la publicación *Cinco Días*, lo resumiría así: “Él, que había sido uno de los creadores de la Tercera Vía, encontró una ‘cuarta’ forma de que los españoles nos reconociéramos en la pantalla después de tanto tiempo”²⁶⁸. Pero querer meter toda la producción cinematográfica de la Transición en este saco es una apuesta muy arriesgada, como mostraremos con el análisis del resto de películas de esta época.

En otro orden de cosas, la moderación de *Volver a empezar* podría haber ayudado a su consecución en 1983 del primer Óscar español a la mejor película extranjera. Algunos autores relacionaron este galardón, junto con otros conseguidos en Cannes o en Berlín en los años anteriores, con un reconocimiento político del proceso democrático español más que con una valoración artística de las obras premiadas²⁶⁹. El tono de la obra de Garci, además, se adaptaba bien a las preferencias de una Academia norteamericana fuertemente influida por elementos extra-fílmicos. En un interesante artículo sobre las obras premiadas en los Óscar en 1983, se destaca lo oportuno de la aplastante victoria de *Gandhi* en un momento en que el conservador gobierno de Reagan daba un enorme peso a la industria

²⁶⁶ Crítica a “Retrato de familia”, *Dos y dos*, nº 35-36, 23 y 30 de marzo de 1977.

²⁶⁷ Juan M. Company, “El cine de la Reforma”, *Dirigido por*, nº 22, nº 44, abril 1977.

²⁶⁸ Alfonso Eduardo, “Volver a empezar”, *Cinco días*, 3 abril de 1982.

²⁶⁹ En esa línea se pronunciaba, por ejemplo, Juan Carlos Rentero en *Dirigido por*, en relación con el Oso de Oro del Festival de Berlín en 1978 para *Las truchas* (José Luis García Sánchez) y *Las palabras de Max* (Emilio Martínez Lázaro), “Un premio que supongo venía a justificar más a un país que a una cinematografía o una película”. Juan Carlos Rentero, “Las truchas”, *Dirigido por*, nº 43, abril 1977.

armamentística²⁷⁰. *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) y *Víctor o Victoria* (Blake Edwards, 1982), exponentes ambas de discursos moralmente más atrevidos, fueron las grandes derrotadas de es entrega de premios. La cadencia de *Volver a empezar*, su apuesta por la nostalgia, su moderación, junto con la admiración de Garci por el cine clásico americano, su lenguaje y valores, habrían podido ser altamente decisivas en la decisión del jurado. De nuevo, las interferencias entre cine e historia se hacen patentes con fuerza.

3. CONCLUSIONES

Considerando las seis películas recogidas en este capítulo de forma individual pero también como integrantes de un análisis serial, y poniendo en práctica, por lo tanto, la metodología expuesta en el Capítulo 1, varias son las constantes fílmicas y los puntos de fijación identificables. Como constantes fílmicas definimos aquellos temas o cuestiones recurrentes que los directores recogen voluntariamente y en torno a las que se construyen la estructura y el argumento del film. El género al que se adscriben las películas, el tipo de protagonistas y personajes o los temas y/o épocas abordados mayoritariamente son algunas de esas constantes. En este capítulo hemos destacado tres de esas constantes, comenzando por la propia tipología de “film de memoria”

Hablar de “film de memoria” como de un ente autónomo conlleva reconocer unas características específicas, comunes a ciertos tipos de películas. Nos referimos a obras que transcurren en un presente coetáneo a su realización, pero en las que el pasado tiene un peso trascendental. El argumento gira, en gran medida, en el recuerdo de un ayer no tan lejano que todavía condiciona el hoy. Esta presencia de la historia reciente de España, por más que aparezca mediatizada por la experiencia y el recuerdo personal de los protagonistas, o por la literatura, viene a desmentir ese silencio sobre el pasado que tantos autores criticaron en la Transición. El silencio, al menos, no se produjo en el ámbito cultural: la presencia del franquismo e, incluso de la guerra, fueron habituales.

También hemos definido como films de memoria aquellas obras en las que se produce una reflexión sobre el proceso memorístico, sobre la fragilidad de la memoria, sobre su posible manipulación. Y es este significado el que abre la puerta a la segunda constante fílmica reconocible en la mayoría de estos films: el debate entre

²⁷⁰ Oscar Zapetti, “Las ironías de la Academia”, Referencia G 321 , Archivo de la Filmoteca Española.

historia y memoria. Nuestros personajes nos acercan a la memoria personal, una memoria que, como nos recuerda Santos Juliá, está “sometida a un cambio permanente, inducido por las exigencias del presente, por la biografía de quien quiere recordar, por lo que se decide olvidar, por las políticas de la historia elaboradas desde los poderes públicos o por meras oportunidades e incitaciones del mercado”²⁷¹. Así es. Desde la necesidad del excombatiente de mirar hacia adelante a pesar de sus recuerdos orgullosos en *Jo, papá*, a la nostalgia del exiliado de *Volver a empezar* que sólo recuerda los buenos momentos y anula muchos otros, pasando por el escritor falangista que escribe sus memorias en concordancia con los nuevos tiempos (*La muchacha de las bragas de oro*), la memoria se muestra cambiante y altamente influida por el presente.

En palabras de Santos Juliá,

recordar es una cuestión de política, de celebración, de voluntad, y tiene que ver con la relación del sujeto con su propio pasado y con lo que, al traerlo al presente, quiere hacer con su futuro”²⁷².

Tal vez ahí esté la clave, en la relación de la memoria no sólo con el presente, sino también con el futuro. En *Y al tercer año, resucitó*, el sujeto sería la sociedad española, totalmente desnortada ante el presente, el pasado y el futuro. Por su parte, Seoane, Forest y Albajara son hombres que, de algún modo, se encuentran anclados en el pasado porque no ven futuro. Seoane no entiende en qué se ha convertido la sociedad que luchó (textualmente) por construir ni por qué sus hijas crecen tan rápido, y querría poder detener el tiempo. Forest, sumido en su soledad, afirma que sus recuerdos son lo único que tiene pero no duda en pervertirlos en lo que se convierte en una degradación sin vuelta atrás. A Albajara le queda poco tiempo de vida y quiere retroceder al momento en que fue más feliz. Significativamente, ninguno de los tres protagonistas participa ni va a participar activamente en los procesos de construcción del presente. No tienen lugar en esa nueva situación abierta tras la muerte de Franco; su bagaje memorístico tampoco parece tener lugar. El único personaje con posibilidades de interferir en el presente, aunque sea mínimamente, es el joven protagonista de *Kargus* que al final del film, sin embargo, deja muy claro su deseo de desvincularse del pasado.

Pero, y he aquí que entramos en la tercera constante fílmica, si algo destaca es la variedad de esas memorias expuestas, memorias condicionadas por las diversas ideologías que ostentan tanto los personajes como los directores. Aunque en la

²⁷¹ Santos Juliá, “Presentación”, en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 17.

²⁷² Santos Juliá, “Presentación” en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 18.

mayoría de los films quien recuerda es un hombre, de mediana edad e ideas conservadoras, cuando no abiertamente franquistas, la ideología que transmiten los films, la memoria que ayudan a construir, resulta heterogénea. Armiñán opta en *Jo, papá* por pasar página, por no cargar con el peso de la Historia. Aranda nos advierte en *La muchacha de las bragas de oro* de los peligros de manipulación del pasado mientras celebra la degradación moral de antiguos vencedores. Gil reivindica sin complejos en *Y al tercer año resucitó* la herencia del franquismo; Garci se congratula en *Volver a empezar* de los avances democráticos sin cuestionarse cómo se han ido alcanzando y Maqua exige en *Tú estás loco, Briones* el derecho a disentir ante una sociedad progresivamente homogeneizada y homogenizante.

Por otra parte, varios son los puntos de fijación de la España de la Transición reconocibles en estas seis películas. Por “punto de fijación” definíamos, según lo expuesto por Pierre Sorlin, aquel “problema o fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series fílmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción”²⁷³. En este capítulo hemos identificado dos.

En primer lugar, destaca la cuestión generacional: cómo cada una de las generaciones se enfrenta al pasado y qué papel le otorga en el desarrollo de su presente es un elemento recurrente, desde el pasotismo de los jóvenes a la nostalgia de la tercera edad pasando por los intentos de engañarse a uno mismo para adaptarse a las cambiantes circunstancias. Este conflicto resulta evidente en *Jo, papá*, *Kargus* y *La muchacha de las bragas de oro*, y aparece más tamizado en *Tú estás loco*, *Briones*, *Volver a empezar* y en la coral *Y al tercer año, resucitó*. En cierta manera, esta cuestión generacional viene a representar las transformaciones que se están produciendo en las estructuras de poder, con la llegada de jóvenes líderes a la política, pero también ejemplifica el cambio con respecto al estatus del pasado en la nueva sociedad democrática.

Es en esa “nueva sociedad” en la que se hace patente el segundo y último punto de fijación. Hablamos de la progresiva marginalización de todas aquellas visiones diferentes, problemáticas, ya sea la ultraderecha o la izquierda más combativa. La democracia moderada y de consenso que se fraguó en la Transición expulsó a sus márgenes los discursos contestatarios o simplemente alternativos. En algunas de estas películas puede leerse una crítica a esa progresiva homogeneización, proceso esencial en el período estudiado que iremos rastreando en el resto de capítulos.

²⁷³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, FCE, México, 1986, p. 196.

CAPÍTULO 3

MODERACIÓN Y POLITIZACIÓN EN LAS PELÍCULAS HISTÓRICAS SOBRE LA POSGUERRA (1975-1982)

Al mismo tiempo que *La colmena* (Mario Camus, 1982) llenaba las salas de cine con su academicista retrato de una mísera posguerra española, el PSOE ganaba las elecciones generales de octubre de 1982 con el lema “Por el cambio”. Habían pasado siete años desde la muerte del general Franco. El país que contemplara, entre asustado y feliz, las lágrimas de Arias Navarro en la televisión, se recuperaba ahora de la resaca del Mundial de fútbol del 82. España se encontraba ya a un paso de Europa, o así la veían aquellos jóvenes políticos con chaquetas de pana que poco tiempo atrás habían cambiado el marxismo por la socialdemocracia y la herencia republicana por el etéreo concepto de modernidad.

Como apuntábamos en la introducción a esta primera parte de la tesis, en estos siete años se habían ido produciendo significativos cambios políticos, sociales, económicos y culturales, excesivos para algunos, escasos para otros muchos. El país parecía querer reinventarse y la renegociación del pasado cercano, así como la construcción de nuevos relatos en torno a él, no resultaban una cuestión baladí. Los numerosos films de ficción sobre el franquismo realizados entre 1975 y 1982 son ejemplo de esos relatos. A efectos de facilitar su análisis hemos decidido dividirlos en dos capítulos. En el Capítulo 3 incluimos aquellos films que llevaron la posguerra a la gran pantalla. En el Capítulo 4, aquellos que representan cinematográficamente el tardofranquismo. A tal efecto, entenderemos posguerra como las dos primeras décadas de la dictadura franquista (años 40 y 50) y tardofranquismo, como la década de los sesenta y la primera mitad de los setenta. La transición entre ambos períodos viene dada por la puesta en marcha del llamado Plan de Estabilización Económica entre 1957 y 1959, punto de inflexión en muchos sentidos para el régimen franquista y comienzo del conocido como “desarrollismo”.

Siguiendo las pautas metodológicas expuestas en el Capítulo 1, en estas páginas se ha llevado a cabo un análisis serial de los films que por su ambientación cronológica quedan comprendidos en el Capítulo 3. Así, y siguiendo la identificación

de ciertas constantes fílmicas, se ha dividido el capítulo en tres partes²⁷⁴. La primera se dedicará a comentar las obras en las que la presencia del pasado actúa como mero pretexto para transmitir un relato que poco tiene que ver con el retrato de circunstancias históricas o políticas. Son films en los que el pasado es un complemento, un decorado, o una referencia muy secundaria. En ellas, el argumento principal se entendería aunque se desarrollase en otro contexto histórico. El objetivo del autor no era llevar a cabo un retrato de una época concreta, ni mucho menos esbozar una reflexión sobre ella. En estos films la Historia (*history*) se convierte en mero pretexto para contar una historia (*story*).

La segunda parte del capítulo se centrará en aquellas películas que no encajan ni en esta primera tipología de “historia como pretexto”, ni en la categoría de análisis que desarrollaremos en la tercer parte, la de la “historia irremplazable”. Estas obras difíciles de clasificar son dos, *El corazón del bosque* (1978) y *Demonios en el jardín* (1982), y ambas fueron realizadas por Manuel Gutiérrez Aragón. Por su contenido, así como por las explicaciones del director en torno a su gestación, actúan como bisagra entre las otras dos clasificaciones.

Finalmente, en la tercera parte del capítulo hablamos de “historia irremplazable” para referirnos a aquellos films cuyo argumento sería difícil de entender sin tener en cuenta el contexto histórico. Son obras en las que las circunstancias que rodean el relato son condicionantes de éste hasta tal punto que de desarrollarse en otra época o en otro lugar, el sentido sería completamente diferente. Como veremos al acercarnos a los propios films, en ellos el director muestra una voluntad explícita por hablar de ciertos acontecimientos, personajes o situaciones pretéritas. En estas obras la historia, entendida como contexto y circunstancias del pasado, es esencial.

El análisis se estructura en torno a quince películas de muy diversa tipología. Encontramos comedias, melodramas, films eróticos calificados como “S”, retratos sociales de aspiraciones realistas... Se trata de diversas formas de afrontar la relación con el pasado y de proponer una reflexión sobre él, formas que van desde la indiferencia y la vacuidad al compromiso. Las obras han sido seleccionadas para el presente capítulo atendiendo, principalmente, a tres posibilidades. La primera de estas posibilidades es que los films se desarrollen en los años 40 ó 50 (*Niñas... ¡al salón!*, *Los días del pasado*, etc.). La segunda afecta a aquellas obras que, aunque no comiencen en la posguerra, sí nos retrotraen a ese período a través de la memoria (*La*

²⁷⁴ Como constantes fílmicas definimos aquellos temas o cuestiones recurrentes que los directores recogen voluntariamente y en torno a las que se construye la estructura y el argumento del film. El género al que se adscriben las películas, el tipo de protagonistas y personajes o los temas y/o épocas abordados son algunas de esas constantes.

rabia, Morir, dormir... tal vez soñar). La tercera de las posibilidades engloba a aquellos films en los que se diferencian dos períodos cronológicos contrapuestos, siendo la posguerra uno de ellos (*Hijos de papá*).

En relación con la clasificación de los films habría que clarificar por qué, a pesar de que en este capítulo varios films hacen alusión a la memoria, no han sido integrados en el Capítulo 2. El motivo debe buscarse en la función que la memoria ocupa en ellos. Al tratarse meramente de un recurso narrativo, el recurso memorístico no conlleva reflexión y, por lo tanto, no los convierte en “films de memoria”. Los films de este capítulo que utilizan el recuerdo lo hacen usándolo como mediador en el relato, como hilo conductor, pero no presentan cuestionamiento alguno sobre el propio proceso de rememoración, sobre su significación o su veracidad.

Finalmente nos gustaría dejar constancia de la desigual repercusión de las obras en su época. Algunos de estos films fueron un éxito de crítica y público; otros no llegaron siquiera a los 100.000 espectadores; muchos han caído hoy en el olvido.

PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
1. <i>Morir... dormir... tal vez soñar</i> , Manuel Mur Oti	24-08-1976	101.358
2. <i>¡Bruja, más que bruja!</i> , Fernando Fernán-Gómez	02-05-1977	364.761
3. <i>Tengamos la guerra en paz</i> , Eugenio Martín	01-08-1977	556.874
4. <i>In memoriam</i> , Enrique Brasó	05-09-1977	41.397
5. <i>Niñas... ¡al salón!</i> , Vicente Escrivá	12-12-1977	829.019
6. <i>Los días del pasado</i> , Mario Camus	01-03-1978	359.888
7. <i>La rabia</i> , Eugeni Anglada	1978*	43.659
8. <i>Companyes, proceso a Cataluña</i> , Josep María Forn	1-09-1979	361.807
9. <i>El corazón del bosque</i> , Manuel Gutiérrez Aragón	28-11-1979	268.270
10. <i>Silvia ama a Raquel</i> , Diego Santillán	1979*	235.965
11. <i>Hijos de papá</i> , Rafael Gil	18-12-1980	582.773
12. <i>Vida/Perra</i> , Javier Aguirre	1981*	21.051
13. <i>La plaza del diamante</i> , Francesc Betriu	25-03-1982	503.822
14. <i>La colmena</i> , Mario Camus	11-10-1982	1.493.139
15. <i>Demonios en el jardín</i> , M. Gutiérrez Aragón	18-10-1982	983.381

Tabla III: Listado de películas incluidas en el Capítulo 3 (*Únicos datos reflejados en la base del ICAA)

1. HISTORIA COMO PRETEXTO

Las películas enmarcadas dentro de este epígrafe muestran poco interés por el momento histórico en el que se desarrollan, especialmente, las cuatro con las que comenzaremos el análisis. *Morir... dormir... tal vez soñar*, *Bruja más que bruja*, *In memoriam* y *Vida/perra*. En ellas el contexto se muestra prácticamente indefinido

porque no resulta fácil saber en qué año transcurre la acción del film. En algunas de ellas, algún rasgo marginal nos ayuda a descubrirlo²⁷⁵. En otras, podemos llegar a conclusiones más o menos aproximadas sobre la cronología por la edad de los personajes y la evolución del propio film (*Morir, dormir... tal vez soñar; Vida perra*). Lo que parece claro es que el objetivo del director no era en absoluto hablar de un pasado concreto sino que, más bien, el hecho de que la acción se desarrolle en él es tan anecdótico que no merece ser siquiera reseñado con mayor profundidad en este trabajo.

Como el cineasta y colaborador de *Dirigido por*, Augusto M. Torres, insinuaba en una entrevista a Enrique Brasó tras el estreno de *In memoriam*, la ambientación histórica del film resultó tan excesivamente sutil que podría haber estado ambientada en cualquier otra época. El director insistiría en la significación de ese silencio, explicando que intentaba transmitir el vacío que la guerra y la dictadura habían creado no sólo en el protagonistas, si no en toda la nación. Como Torres respondió entonces, podría ocurrir que, al ver el film, ese vacío acabara adueñándose del film y anulando todo significado, como en cierto modo sucede en *In memoriam*²⁷⁶.

En este bloque encontramos también un film exponente del denominado “Cine de la Reforma”. Se trata de un cine que pretende avalar y aprovechar comercialmente los cambios en la sociedad española en torno a la muerte de Franco. A través de un cierto tipo de películas “conciliadoras” se busca reforzar el consenso político y social²⁷⁷. La película a analizar es *Tengamos la guerra en paz* (Eugenio Martín, 1977).

Aunque el film se desarrolla mayoritariamente durante la guerra, contiene un epílogo final que se desarrolla una vez acabada ya ésta. En esa innombrada

²⁷⁵ Estos rasgos que nos ayudan a descifrar en qué año estamos son, por ejemplo, la pintada de “¡Vivan los quintos del 50!” en *Bruja, más que bruja* y la cartelera del cine o la fecha de una revista en *In memoriam*.

²⁷⁶ En la entrevista, el director Enrique Brasó explicaría la datación del film diciendo que “me interesaba situar la historia entre esas dos fechas porque en medio ha pasado algo muy grave. Hay una historia de amor muerta, un intento de recuperación del pasado y en medio ha habido una catástrofe (*refiriéndose a la guerra civil*)” M. Torres le indicará que, sin embargo, no se hace la menor referencia directa ni a la guerra ni a la dictadura en toda película. Brasó confirmará esa ausencia, añadiendo: “No, ninguna, no quería que esto fuese explícito. Sólo hay algunas referencias a un nivel muy sutil. Por ejemplo, creo que hay una tristeza en el presente, en el año 1945, con referencia a una cierta luminosidad, en el año 1935, que me interesaba contrastar (...). El vacío que esos diez años crean en el personaje quería que de alguna manera también fuese el vacío que se crea en toda una nación, en un país, en una sociedad, después de una convulsión tan fuerte como es una guerra civil, pero que no quedara implícito de ninguna manera”. M. Torres, como nosotros, insistirá en la excesiva sutileza en la definición del contexto histórico y en el peligro de que difumine cualquier asociación con el pasado. Augusto M. Torres, “Entrevista con Enrique Brasó”, *Dirigido por*, nº 47, junio 1977.

²⁷⁷ Julio Pérez Perucha, “Retrato de familia”, *Dos y dos*, nº 35-36, 23 y 30 de marzo de 1977; y Juan Manuel Company, “El cine de la Reforma”, *Dirigido por*, nº 22, abril 1975.

posguerra, de la que nada se nos dice, las dos protagonistas, una la hija del ex alcalde republicano de un pueblo, la otra hija del alcalde falangista, llegan al acuerdo de compartir marido, el único hombre soltero vivo²⁷⁸. En la escena final ambas, embarazadas, esperan pacíficamente la vuelta del joven del campo. El espíritu del film entronca de manera magistral con las corrientes de consenso imperantes en las que la guerra fue una catástrofe global, una locura²⁷⁹. Se trataba de demostrar que en la contienda todos perdieron.

Esta película sí vendría a refrendar las acusaciones de moderación vertidas sobre los films históricos del periodo. Pero no podemos olvidar que, mayoritariamente, no habla de la dictadura, si no de la guerra. De hecho, el régimen instaurado tras el fin de ésta no se nombra, no se muestra, no existe; nada parece haber cambiado. Esta elipsis es, sin embargo, tanto o más significativa que el *centrismo* del enfoque de la película. Viene a insinuar que de la dictadura es mejor no hablar. Por si acaso. También parece olvidar las represalias que el bando ganador tomó contra el perdedor. Resulta extraño que, tras todos los enredos recogidos en el film, se opte por la conciliación cuando en aquella época lo habitual hubiera sido la victoria y la represión.

En otros de los films de este apartado, sí que somos capaces de indicar en qué momento transcurre la acción, aunque el contexto sea más anecdótico que otra cosa. Estos films aportan un cierto retrato social pero éste no sea su objetivo central. Aunque muchos de los elementos integrantes de la trama, como el racionamiento y estraperlo, fueron típicos de la posguerra, si el relato se trasladara a otro momento seguiría teniendo vigencia. El objetivo del director, por lo tanto, no era realizar un fresco histórico, sino que pasaba por crear una comedieta erótica (*Niñas... ¡al salón!*) o un drama "S" (*Silvia ama a Raquel*). Estas películas, no obstante, desempeñan un importante papel en la configuración o en la rememoración de una cierta atmósfera y, por ello, profundizaremos en ellas.

Niñas... ¡al salón! (Vicente Escrivá, 1977) comienza con imágenes del primer Desfile de la Victoria de la dictadura franquista en Madrid, el 19 de mayo de 1939. Escuchamos una *voz en off* que nos desgrana las maravillas de la fuerza militar del nuevo régimen, así como el apoyo recibido de parte de "ilustres personajes" como el Papa Pío XII. En medio de ese ambiente triunfal y triunfalista dos mujeres, trabajadoras de una "casa de diversión", conversan sobre su porvenir. Ambas

²⁷⁸ Esta decisión se tomará después de múltiples enfrentamientos más o menos cómicos entre las chicas y sus familias y después de los casi consabidos *destapes*.

²⁷⁹ Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memoria de la política*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 316-320.

concluirán que, a pesar de los escapularios que los vencedores portan en el desfile, no les va a faltar trabajo. Han ganado los suyos, “los de la pasta”²⁸⁰.

El film se articula en torno a las idas y venidas de clientes y empleadas del “El Paraíso”, un prostíbulo de lujo en los primeros años del franquismo. Pronto, sin embargo, la “lectura cinematográfica de la historia” queda desdibujada, limitada a una serie de apuntes anecdóticos sobre la época. Los tópicos se acumulan, completados incluso por la enumeración de los víveres a los que daba derecho una cartilla de racionamiento por familia para una semana²⁸¹. Se nos habla de tráfico de influencias, de amiguismos, de revanchas personales aprovechando la depuración iniciada por los nuevos poderes así como de la presencia de “los moros” como excombatientes. También se muestra la censura, la escasez y la doble moral que aparece encarnada en políticos, miembros de juntas de calificación de películas, eclesiásticos, padres de familia católicos e incluso en antiguos comandantes republicanos²⁸².

Según algunos críticos, la película pretende realizar una crítica al régimen al hacer patente esa doble moral de sus artífices; crítica superficial y “sin iracundias y parcialismos” pero crítica al fin y al cabo²⁸³. De hecho, en algunos medios ultraderechistas como *Arriba* llegó a atacarse *Niñas... ¡al salón!* porque consideraron que esa crítica a la dictadura había ido demasiado lejos. Así Marcelo Arroita-Jáuregui la definió como desconcertante coartada para transformar el libro de Vizcaíno Casas en un melodrama ambientado en una posguerra española retratada sin el más mínimo rigor²⁸⁴.

²⁸⁰ Las comillas hacen alusión a extractos textuales del guión de la película.

²⁸¹ Algunos de los tópicos reflejados: los cortes de luz, el mito de la virginidad femenina antes del matrimonio, los coches de gasógeno, el aceite de ricino, la recreación de la famosa escena del guante en *Gilda*, etc.

He aquí el listado de alimentos incluidos en una cartilla de racionamiento, según la película: 1 dl. de aceite, 100 gr. de azúcar, 50 gr. de lentejas, 30 gr. de café y, como gracia especial, 75 gr. de tocino americano. Con relación a este listado, una prostituta preguntará: -Pero entonces, ¿qué come la gente? - A lo que le responden: -Los pobres, castañas y cuando hay suerte, boniato.

²⁸² “De puertas adentro, lo que quiera, pero de puertas afuera, ojo con la moral” le dice un comisario a la *madame* de El Paraíso tras retirarle la denuncia por escándalo público.

²⁸³ “Niñas... ¡al salón!”, *Pueblo*, 19 de diciembre de 1977. Para el autor de la crítica, que no aparece explícitamente indicado, los años 40 adquieren en este film “perfiles costumbristas pintorescos, sobre todo si se contempla sin iracundias ni parcialismos, parándose en la superficie, lo meramente sainetesco” y dice que es desde ese ángulo desde donde Vizcaíno Casas ha escrito algunos de sus libros de recuerdos. “Escrivá sólo se ha propuesto hacer un film amable, de mero entretenimiento, a medias nostálgico y caricaturesco”. Por su parte, A. Martínez Tomás, dirá en *La Vanguardia* que el film trata de aquellos años de “estraperlo y angustias”, de cómo “la picaresca, la corrupción y una idea peregrina de la prepotencia de quienes mandaban (...) hoy nos produce risa”. de la sociedad de aquellos años turbios, la costra oficial que suplantaba a la verdadera sociedad”. A. Martínez Tomás, “Niñas al salón” *La Vanguardia*, 8 de octubre de 1977.

²⁸⁴ Marcelo Arroita-Jáuregui, “Desconcertante coartada. Valoración: 0”, *Arriba*, 16 de diciembre de 1977.

Pero a pesar de que ciertos elementos de entre los representados puedan darnos una pequeña idea sobre los rasgos de aquella época y alguna de las penurias sufridas por la población, éste es un film dedicado a los vencedores más que a los vencidos. Sólo los vencedores podían permitirse económicamente acudir al burdel de lujo donde se desarrolla el film. Y es la moral de los vencedores (o doble moral) la que acaba triunfando, por mucho que las prostitutas detenten un papel positivo. La redención personal es la única salida para ellas y pasa por el inexorable rechazo de la profesión: la *madame* dejará el negocio para vivir junto a su hijo una vida sin mentiras alejada “del pecado” y las prostitutas llorarán de emoción en la boda de una de sus compañeras con un cliente.

A pesar de la bondad de las prostitutas, no hay victoria moral para ellas al final del film: cuando uno de los altos cargos con los que la *madame* se codeaba (uno de los que le dieron la espalda al ser descubierto su empleo) llega como cliente a El Paraíso, ella ya no será la dueña y por tanto no habrá confrontación entre ambos. El hombre no tendrá que enfrentarse así a la vergüenza de ver cómo su sistema de valores nacional-católicos eran sólo un disfraz. El orden franquista de falsas apariencias e hipocresía seguirá incólume.

Sólo la muerte en el burdel de uno de los asiduos nos enfrenta a las paradojas de aquel régimen católico, apostólico y romano. Ángel Fernández-Santos, en la crítica que realizó para *Cambio 16*, explicará la significativa contradicción entre aquellos prohombres del régimen que rompían los preceptos de la Iglesia fuera y dentro de las pantallas y la necesidad de ciertos directores de dar un castigo ejemplar a alguno de sus díscolos personajes de ficción:

“la carga autopunitiva, la incapacidad casi clerical para buscar el lado optimista del erotismo aún permanece intacta, como en los más ilustres momentos del “destape”, aquella ola que originó docenas de muertes postcoitales en nuestras pantallas. Porque el cine, que es un eficaz espejo de las miserias pasadas, lo es también involuntariamente de las presentes”²⁸⁵.

En esa misma reseña sobre el film, Fernández-Santos relacionaba esa tendencia con un concepto: la “pornopolítica”. Sería ésta una tendencia apreciable en ciertos films de la época, avalada por el éxito en las salas y caracterizada por su combinación de “cierto tono crítico” y ciertas “dosis de ambición ejemplarista”. Para él, “sexo y política se confunden e interfieren en una rara promiscuidad no desprovista de sentido comercial”, pasando a constatar cómo “el cine español actual está usando el

²⁸⁵ Ángel Fernández-Santos. “Pornopolítica española”, *Cambio 16*, 26 de febrero de 1978.

picante político al mismo nivel y con idéntica función que el picante verde. Por algo será que la fórmula funciona”²⁸⁶.

El concepto de pornopolítica nos conduce a la “lectura histórica del film”, es decir, al análisis de las circunstancias que rodearon la producción y la exhibición de la obra. La abundante “pornopolítica” remite una sociedad en transición, curiosa ante aspectos antes prohibidos como los desnudos o el retrato de circunstancias adversas en la posguerra. Tanto Vizcaíno Casas, autor de la novela en que esta película se basa, como el director Vicente Escrivá supieron identificar estas tendencias y aprovecharon el tirón comercial. Comedia simplona y oportunista, *¡Niñas... al salón!* tendría su mayor baza en la belleza de las actrices de reparto y en su presencia ligeras de ropa, como destacó más de un crítico no sin llamativo reconocimiento²⁸⁷. Viendo las cifras de asistencia, parece ser que con dicha fórmula, se consiguió dar a gran parte del público lo que quería²⁸⁸.

La plasmación de estos deseos del público en la pantalla nos conducen hasta la siguiente de las obras a analizar, la película “S” ***Silvia ama a Raquel***, de Diego Santillán (1979). La categoría “S” fue creada por el gobierno de la UCD para englobar aquellos films “que puedan herir la sensibilidad del espectador” por su extremada violencia o sus escenas de sexo explícito²⁸⁹. Debían ser, además, proyectados en salas especiales, que pronto se vieron copadas por productos *soft-core*. Este tipo de cine se producía en un contexto previo a la total liberalización de la exhibición. Los films “S” pueden ser vistos como evolución extrema de la comedia sexy hispánica tan característica del tardofranquismo. Eran productos “de escasísima inversión, veloz rodaje y amortización asegurada”, por lo que algunos productores vieron en ellos “la ansiada aunque efímera panacea de la rentabilidad”²⁹⁰. No resulta extraño, por lo tanto, que entre 1978 y 1983, los subproductos calificados como “S” llegaran a

²⁸⁶ Ángel Fernández-Santos. “Pornopolítica española”, *Cambio 16*, 26 de febrero de 1978.

²⁸⁷ Dice que su objetivo es “entretener al público, hacerle reír, en algún caso añorar y en la mayor parte solazarse” con el palmito de las chicas pero que mantiene el decoro. Y añade: “el erotismo se traduce en desnudos muy oportunos porque ellas son, como decimos, muy atractivas. Es la salsa de este film ameno y ocurrente”, *La Gaceta regional*, 22 de diciembre de 1977.

²⁸⁸ Más de 800.000 espectadores vieron el film en los cines. Que esa asistencia confirma una tendencia entre los espectadores lo expone también *La Gaceta regional* en su crítica al film de 22 de diciembre de 1977.

²⁸⁹ Decreto Ley 3071 de 11 de noviembre de 1977, el mismo que abolía la censura y el permiso de rodaje.

²⁹⁰ Casimiro Torreiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, 2005 (1995) p. 371.

alcanzar un 16% de la producción cinematográfica española (44 películas en 1982 de un total de 118, un 37% de lo estrenado ese año)²⁹¹.

Esta avalancha de cine erótico formaba parte, no obstante, de una tendencia internacional cuyo origen podría situarse en *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) y que llegaría a alcanzar el reconocimiento de la crítica en títulos como *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1974) y *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976). En líneas generales, sin embargo, estos films eran la excepción: reinaba la mediocridad, cuando no la zafiedad. Así lo describe *Cine para leer* en su volumen de 1977:

“Del “destape” hemos pasado al desnudo y ahora al “cine de entrepierna. (...) La mayoría “se inscribe en lo zafio, grosero y denigrante (...) pura pornografía. El interés se centra además en las llamadas aberraciones sexuales: homosexualidad, *voyeurismo*, travestismo, prostitución, bestialismo, virginidad perdida, cura pecador, corrupción de menores, etc. (...) La calidad media es detestable, ínfima; no así los resultados económicos, bastante pingües”²⁹².

Este cine de subproductos es eliminado en 1983 por la legislación socialista conocida como Ley Miró. A partir de una serie de decretos que trataremos en el siguiente bloque se establece, entre otras medidas, la creación de salas X. Separando esos films de dudoso interés cinematográfico, se buscará un cine “de calidad”²⁹³. La regulación también pretende acabar con situaciones de picaresca en torno a algunas películas S, como el doble estreno²⁹⁴.

El motivo de la inclusión de *Silvia ama a Raquel* en nuestro análisis se explica por su ambientación en 1950, “en la España del silencio”²⁹⁵. No resulta habitual que este tipo de subproductos pseudopornográficos aparezcan ubicados en el pasado reciente español. Sin embargo, si se estudia brevemente quién es el director del film, esta anomalía no resulta tan sorprendente. Diego Santillán era hijo de Diego Abad de Santillán, uno de los líderes de la FAI durante la Guerra Civil. También en 1978,

²⁹¹ Cifras del Ministerio de Cultura (tabla en Casimiro Torreiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)” en *Historia del cine español*). Estos films S eran definidos como subproductos ya en la época debido a su ínfima calidad artística y al tipo de industria subdesarrollada al que pertenecían.

²⁹² Ángel A. Pérez Gómez, *Cine para leer*, 1977, pp. 28-30.

²⁹³ Así es como se calificará a ese tipo de cine en los ochenta, como veremos en la segunda parte de esta investigación, la correspondiente al gobierno socialista (1982-1996).

²⁹⁴ La legislación de 1977 había vuelto a instaurar la subvención automática del 15% de la recaudación bruta en taquilla de cada film en los cinco años siguientes a su estreno por lo que con doble falso estreno se doblaba también la ayuda estatal. De hecho *Silvia ama a Raquel* fue estrenada también bajo el nombre de *Lenguas calientes*.

²⁹⁵ Como un rótulo sobreimpreso en rojo en la primera escena del film nos hace saber.

Santillán realizó *Por qué perdimos la guerra*, documental inspirado en el libro homónimo de su padre²⁹⁶.

La lectura cinematográfica de la historia, es decir, la representación de aquellos años cincuenta en el film, aparece levemente esbozada y puede resumirse en la oposición modernidad-tradición, progreso-cerrazón, derecho a ser diferente-miedo a lo desconocido²⁹⁷. Entre las distintas escenas de sexo y los desnudos integrales apreciamos, eso sí, una clara denuncia de la represión ejercida por la dictadura tanto en el ámbito político como en el ámbito moral²⁹⁸. Sin embargo, y como película “S” que es, el objetivo del film no era realizar una visión testimonial sobre la miseria de la época, sino mostrar la relación lésbica entre dos jóvenes.

2. MANUEL GUTIÉRREZ-ARAGÓN: MÁS ALLÁ DE LA POSGUERRA

El corazón del bosque (1978) y *Demonios en el jardín* (1982) no mantendrían toda su significación de no desarrollarse en la posguerra. La presencia de un maquis en la primera o la presencia tangencial de Franco en la segunda vienen a confirmar esa afirmación. Por eso estos films no han sido ubicados en la primera parte de este capítulo. Sin embargo, y como el propio Manuel Gutiérrez Aragón expuso en más de una entrevista, sus films no giran en torno al pasado. Sirven a modo de ejemplo las declaraciones del director con respecto a *El corazón del bosque*:

no es una película de maquis, sino que comienza después de que los maquis han sido exterminados. Hay algo que me gustaría recalcar, no se trata de un héroe sino de un viejo luchador sarnoso que queda en la montaña, es decir, que no lucha por heroísmo, sino porque no sabe dónde ir (...) Yo al de arriba le quitaría toda connotación política posible²⁹⁹.

²⁹⁶ Este documental, de enfoque anarquista, entrevista a personajes clave de la guerra y del franquismo y recoge temas que no habían sido demasiado tratados hasta entonces, como la actuación incorrecta de la URSS con respecto a la República al decidir no mandar armas desde el principio o el apoyo de algunos curas nacionalistas vascos al bando leal (y no al rebelde como hizo la mayor parte de la Iglesia católica de manera oficial, convirtiendo la insurrección en una Santa Cruzada por Dios y por España).

²⁹⁷ “Tienen miedo”, le dice Raquel a su prima-amante Silvia cuando ésta le pregunta por qué la gente del pueblo nunca mira de frente. Raquel prosigue: “tienen miedo. Papá era un pecador y no quieren contaminarse. Papá era un pecador, nunca iba a misa, además parece ser que era un agente de Satanás y de los rusos” (y ellas se ríen).

²⁹⁸ La represión en el ámbito político queda patente, por ejemplo, en el padre de Raquel que fue asesinado nada más comenzar la guerra y enterrado en un rincón desacralizado del cementerio; o en la propia Silvia, que vive exiliada con su padre. En el ámbito moral, se aprecia esta represión en el rechazo del pueblo hacia la protagonista o en la violenta respuesta con respecto a la homosexualidad de las jóvenes.

²⁹⁹ Antonio Castro, “Entrevista con Manolo Gutiérrez”, *Dirigido por*, nº 72, 1980.

Para el director cántabro, *El corazón del bosque* habla, en primer término, de la traición, línea que enlaza con su anterior obra, *Sonámbulos* (1978), que trataremos en el Capítulo 4. La traición se articula en varios planos. En primer término, se da una traición al Partido Comunista: el Andarín, maquis escondido en el bosque, desobedece específicamente las consignas “de arriba” de abandonar la lucha armada. En un segundo término, observamos una traición más personal, articulada en dos niveles: el abandono de los compañeros de batalla y la delación por parte de la propia familia. Estas distintas variantes empujan a Gutiérrez Aragón a afirmar que “la traición es una manera civilizada de hacer historia”. Pero esa afirmación llevaría implícita, según el director, una pregunta: “en *El corazón del bosque*, ¿quién es más traidor?”, ¿el que desobedece o el que protege? ¿el que no renuncia o el que pretende seguir con su vida?³⁰⁰. El propio director afirmaría que el tema de la traición es uno de los que más le apasionan, junto al del fingimiento y las paradojas³⁰¹. Eso explica, en gran parte, la base argumental del siguiente film a analizar.

Y es que la traición también sobrevuela la segunda de las películas de este apartado. En *Demonios en el jardín* se roba a la familia, se abandona, se engaña. Sin embargo, el peso del argumento recae en un niño y en su relación con el entorno, en especial, con su madre y con su tía. Que la acción transcurra en el pasado pasa de nuevo a un segundo plano, como expuso el propio director³⁰²:

“durante el rodaje se me olvidaba que estábamos haciendo una película que se desarrollaba en los años cuarenta: eso era más bien cosa del decorador. A mí me interesaba más la historia de un niño que tenía dos amores, que fingía y que se defendía frente al mundo”³⁰³.

Demonios en el jardín no pretendía ser una película de posguerra, ni tampoco un melodrama, aunque para algunos haya sido lo uno y lo otro³⁰⁴. Ciertos críticos la acusaron de seguir la moda que utilizaba los años cuarenta como mera ambientación³⁰⁵. Otros periodistas hablaron, por su parte, de cómo Gutiérrez Aragón

³⁰⁰ Antonio Castro, “Entrevista con Manolo Gutiérrez”, *Dirigido por*, nº 72, 1980.

³⁰¹ Rosa María Pereda, “Gutiérrez Aragón estrena en Madrid “*Demonios en el jardín*”: historia entre dos amores”, *El País*, 18 octubre de 1982.

³⁰² El hecho de situar la historia en esta época no quiere decir en absoluto que trate de ser testimonial o nostálgica. La hemos situado en la década de los cuarenta como lo podíamos haber hecho en cualquier otro tiempo” Julio S. Valdés, Manuel Gutiérrez Aragón, “*Demonios en el jardín*”, *Casablanca*, julio-agosto 1982, nº 19-20.

³⁰³ Miritto Torreiro y Esteve Riambau, “A propósito de *Demonios en el jardín*. Entrevista con Manuel Gutiérrez Aragón”, *Dirigido por*, nº 98, noviembre 1982.

³⁰⁴ Lo expresa de manera concisa Francisco Merinero en la crítica de *Cambio 16*: “Esta película es inclasificable temáticamente y se le ha reprochado no ser el melodrama que no quiere ser y se le ha reprochado ser la película de posguerra que sólo es circunstancialmente” Francisco Merinero, “*Demonios en el jardín*”, *Diario 16*, 19 de octubre de 1982.

³⁰⁵ Bonanova, “*Demonios en el jardín*”, *Pueblo*, 2 de noviembre de 1982.

supo “meter dos anzuelos taquilleros infalibles” en la obra: las actrices protagonistas (Ana Belén y Ángela Molina) y la posguerra española, “permanente fantasma en las noches y los días de cualquier hijo de vecino”³⁰⁶.

Sin embargo, el propio director trazaba ya entonces una línea divisoria entre películas testimoniales de la posguerra, como *La colmena*, y películas que ocurren durante la posguerra, como *El espíritu de la colmena* o la propia *Demonios en el jardín*³⁰⁷. Esta división tan clara explicaría por qué le molestaba que le dijeran que era una película encuadrable en el primer grupo: “A mí cuando me dicen que es una película de posguerra me molesta un poco y digo ‘de la postguerra, pero de más cosas...’ pero la verdad es que la posguerra española nos marcó”³⁰⁸. Y cuando habla de “nos” se refiere a Luis Megino, co-guionista de la película, y a él, pero también a toda esa gente de su generación para la que infancia y posguerra se confunden inexorablemente³⁰⁹.

He ahí una de las paradojas de las que tanto gusta este director. El film está inspirado en sus recuerdos personales, ya que cuando era niño tuvo que guardar largas temporadas de reposo, siendo cuidado por su madre y por su tía en la trastienda de un negocio de ultramarinos (como el protagonista del film). Nacido en 1942, para Gutiérrez Aragón hablar de la infancia de una generación (la suya) implica hablar de la posguerra:

“Las personas de mi generación que quieran contar su niñez tienen que contar la posguerra, ¡qué le vamos a hacer! Antes de ver la película me dijeron ¡otra vez la posguerra, los traumas, etc.! Y pensé, primero, que la posguerra no se cuenta necesariamente de forma traumática y, segundo, que si contaba mi niñez no tenía más remedio que contar la posguerra”³¹⁰.

Gutiérrez Aragón se decidió a retratar el pasado de forma irónica. Así, reivindica la representación de figuras como los falangistas en tono más ligero, frente a las habituales formas, más traumáticas y tremendas³¹¹. El director aprovechará esas falsas interpretaciones por parte de algunos críticos de que su película pretende ajustar en cierto modo cuentas con el pasado para preguntarse: Y “¿por qué no hacer una película de posguerra?”. A lo que él mismo contestará que si bien hace unos años estaba casi de moda la posguerra (“la gente quería ver en el cine una camisa azul y

³⁰⁶ Carmelo Canales, “Demonios en el jardín, de Gutiérrez Aragón”, *Marca*, 21, octubre de 1982.

³⁰⁷ Pachín Merinero, “Entrevista a Gutiérrez Aragón”, *Casablanca*, nº 23, noviembre de 1982.

³⁰⁸ “Demonios en el jardín”, *Diario de Barcelona*, 23 octubre de 1982.

³⁰⁹ “Demonios en el jardín”, *El País*, 6 de junio de 1982.

³¹⁰ Carlos Boyero y Pachín Merinero, “Entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón: Mucho más que lo correcto, buscar la emoción”, *Casablanca*, nº 10, octubre de 1981.

³¹¹ De ahí la fanfarria falangista reflejada en la figura del padre, que por otra parte, esconde una gran mediocridad. Pachín Merinero Viña, Manuel Gutiérrez Aragón, “Demonios en el jardín”, *Casablanca*, nº 23, Noviembre de 1982.

quería ver rojos”), “ahora prácticamente te acusan si haces una película de ese tipo³¹²”. Y, sin embargo, tanto él como Luis Megino consideraron que entonces, en 1982, la película se iba a poder ver mucho mejor, con ironía incluso y que ya no se tendría esa actitud de *voyeur* propia de años anteriores. Tras el estreno, Gutiérrez Aragón explicará, no obstante, que intuyó “cierto rechazo al cine de posguerra, tal vez porque esos fantasmas están demasiado vivos, en contra de lo que se cree, y la gente les tiene cierto recelo”³¹³.

Que la presencia en el espacio público de la posguerra era todavía entonces, cuarenta años después, un tema altamente polémico puede deducirse de las críticas tan dispares sobre el tratamiento de la posguerra en *Demonios en el jardín*. Para algunos, el film buscaba el éxito apuntándose a la moda de recrear los años cuarenta. Para otros, como para la actriz Ana Belén, la guerra y la posguerra son algo así como “nuestro western”, una época en la que poder recrear historias cercanas y apasionantes³¹⁴. Algunos, por su parte, hicieron hincapié en que en realidad el cine español de la Transición apenas había tocado el tema del franquismo³¹⁵. Descubrir cuáles de estas afirmaciones son más acertadas es uno de nuestros objetivos en este capítulo. Para esa investigación, se muestra especialmente útil el análisis de las películas que siguen.

3. HISTORIA IRREMPLAZABLE

Es en este bloque donde situaremos las películas que no pueden entenderse fuera del periodo histórico en el que se desarrollan. Hablamos de obras que, si su acción diegética sucediera en otro momento, serían otra película. En ellas, los diversos directores muestran su voluntad decidida por hablar del pasado, una voluntad que se materializa de muy diversas formas: como homenaje a los vencidos en la Guerra Civil, en especial a los maquis y sus familias (*Los días del pasado*); como

³¹² Pachín Merinero, “Entrevista a Gutiérrez Aragón”, *Casablanca*, nº 23, noviembre de 1982.

³¹³ Pachín Merinero, “Entrevista a Gutiérrez Aragón”, *Íbidem*.

³¹⁴ Ana Belén: “El cine de Gutiérrez Aragón es un cine esencialmente mágico, con un universo muy particular que hace referencia continua a su infancia, a sus vivencias. Si la hace en la posguerra, no me parece que en absoluto que ello sea criticable. Yo creo que hace la historia de una época que él ha vivido. Nuestra guerra y nuestra posguerra son una etapa muy importante de la historia reciente de nuestro país y debe ser tratada adecuadamente en el cine. De alguna manera es como nuestro “western”, Juan García, “Ángela Molina y Ana Belén. *Demonios en el jardín*, ángeles en la pantalla”, *Informaciones*, 28 de octubre de 1982.

³¹⁵ Francesc Llinás, José Vicente G. Santamaría y M. Vidal Estévez “Entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón”, *Contracampo*, nº 31, Noviembre-Diciembre 1982.

denuncia de la represión sobre el bando perdedor, con especial énfasis en el catalanismo (*La rabia*); como crudo retrato de la miseria material y moral de las primeras décadas de la dictadura (*La colmena* y, en su parte final, *La plaza del diamante*) o como testimonio de los últimos meses de vida de una de las figuras más destacables del nacionalismo catalán (*Companyys, proceso a Cataluña*).

Decimos que en estos films la historia es irremplazable porque sin ella no hay película. De no haberse producido el golpe de Estado por parte de algunos oficiales del ejército español en 1936, Antonio, el maquis protagonista de *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978), no habría tomado las armas en la Guerra Civil y no habría tenido que salir precipitadamente de España. La historia de Antonio no puede entenderse sin contemplar el contexto histórico de los años 30 y 40 en Europa. El protagonista de *Los días del pasado* fue explotado en un campo de trabajo en Argelia, se enroló en las tropas francesas que lucharon contra los nazis en la Segunda Guerra Mundial y, una vez acabada ésta, volvió a su país y se echó al monte para continuar la lucha. El marco cronológico, así como las circunstancias socio-políticas que éste conllevó, lo son todo en esta historia de amor imposible entre una maestra y un guerrillero.

Partiendo de esa tragedia personal, el film consigue simbolizar la de centenares, miles, de hombres y mujeres víctimas inocentes de las circunstancias. En palabras de Mario Camus, su intención habría sido

“dirigir nuestro recuerdo a unos hombres y mujeres (...) a los que les tocó cumplir un duro destino. (...) Primero se les llamaba pobres o humildes, obreros o campesinos. Después (...) eran las “hordas desesperadas”, culpables de todo lo malo. (...) Entre el tiempo de una denominación y otra habían sido sencillamente los perdedores y durante años fueron los perseguidos. Les tocó el peor de los papeles en una época dura y hostil. Se embarcaron en una guerra que no acabó nunca. Se movieron de país en país, dejando sus mejores años en las trincheras y en los montes, envejeciendo y muriendo sin haber conocido otra vida que la de los caminos, el frío, la manta y el fusil. Hicieron la guerra en alpargatas y siguieron en ella durante largos años porque siempre pensaron que el tiempo les daría la razón y la victoria. Para ellos este recuerdo”³¹⁶.

Camus hace extensible este emotivo homenaje a los familiares de los asesinados, huidos o encarcelados, aquellos que tras la ausencia de sus seres queridos tuvieron que continuar con su vida en circunstancias extremadamente duras³¹⁷. Un reconocimiento temprano, que no se vería refrendado en la investigación

³¹⁶ Mario Camus, “Los días del pasado”, *El País*, 28 de febrero de 1978.

³¹⁷ “Ni siquiera son personas de las que nadie se pueda acordar con el paso de los años. Nunca mandaron ni dirigieron. Fueron y son apellidos normales, envoltura indiferenciada de unas existencias sufridas, a veces heroicas, siempre cortas y rotas, que tienen encima piedras enormes de silencio y de olvido. (...) Para ellos este pequeño homenaje en forma de reconstrucción cinematográfica” Mario Camus, “Los días del pasado”, *El País*, 28 de febrero de 1978.

académica hasta mucho tiempo después. Destacan en esta línea libros como *En las puertas de prisión*, de Irene Abad Buil³¹⁸.

Desde el inicio del film se nos sitúa mediante un rótulo en “1945. Recién terminada la Segunda Guerra Mundial. Un pequeño pueblo en las montañas del Norte”. Los protagonistas son los vencidos, retratados con dignidad pero también pesimismo. Entre los personajes no hay héroes absolutos, ni villanos caricaturizados. Tal vez por ello *Los días del pasado* fue definido en diferentes medios como un film “sentido y elaborado con gran lucidez, consciente y oportuno entre tanto cine actual oportunista y de élite”³¹⁹. Parte de la crítica destacó su desviación de ese “oportunismo del panfleto y la demagogia” así como su naturaleza como “relato simultánea e inesperadamente sentimental y de atmósfera social y política”³²⁰.

Para hablar de la represión, del totalitarismo, del miedo, Mario Camus no necesita grandes estridencias. Gracias al trabajo de un excelente equipo, consigue recrear una atmósfera que habla por sí misma, a pesar del silencio. La fotografía de Hans Burman y su capacidad para dotar al paisaje de una poesía y de una significancia propia; la música de Antón García Abril, con la “repetición de modo obsesivo de una canción del ejército republicano, que aumenta la tremenda violencia contenida en el film”³²¹; la labor de Rafael Palmero en la decoración o de Javier Artiñano en los figurines y, cómo no, los actores, todo consigue transmitir al espectador, casi físicamente, la angustia y la cerrazón de una época sin necesidad de grandes discursos o imágenes enfáticas³²². Fotografía, música y decoración se muestran como elementos clave para una puesta en escena al servicio del relato; configurándose por ello como excepcionales “formas cinematográficas de la historia”³²³.

Es justamente esa forma de dar prioridad a las emociones, aunque sin desdeñar la carga socio-política de una época, lo que sitúa *Los días del pasado*,

³¹⁸ Irene Abad Buil, *En las puertas de prisión. De la solidaridad a la concienciación política de las mujeres de los presos*, Icaria, Barcelona, 2012.

³¹⁹ Jesús Fernández-Santos, “Raíz de nuestro tiempo”, *El País*, 2 de marzo de 1978.

³²⁰ Manolo Marinero, “Los días del pasado”, *Diario 16*, 15 de diciembre de 1982.

³²¹ José María Bernáldez, “Los días del pasado”, *Imparcial*, 8 de marzo de 1978.

³²² Como acertadamente se señala en *Informaciones*, con motivo de la programación de *Los días del pasado* en TVE, A. P. G., “Los días del pasado”, *Informaciones*, 15 de diciembre de 1982 o en *El País* en la misma fecha, Diego Galán: “Crónica amarga, silenciosa y tierna de la tristeza de aquellos españoles que soportaban la miseria de la posguerra con el mutismo de su derrota. Rostros, miradas, gestos sutiles son los elementos utilizados por Mario Camus para dibujar un retrato histórico que no aspira a ofrecer datos ignorados o panfletos obvios, sino el reflejo de una emoción íntima que tantos españoles pueden todavía compartir”, Diego Galán, “Los días del pasado”, *El País*, 15 de diciembre de 1982.

³²³ Como las denomina Antoine de Baecque. Estas formas cinematográficas de la historia se definen como la “puesta en escena elegida por un cineasta para dar forma a su visión de la historia”, Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 13.

según la crítica de Diego Galán en las páginas de *Triunfo*, “lejos de alegatos en primer grado, de los maniqueísmos, aunque posiblemente justos, tan difíciles de soportar hoy en el cine”³²⁴. Y es también esa elegante efectividad, ese homenaje que tan nítidamente consigue hacernos llegar a pesar de la sutileza del tratamiento, lo que molesta especialmente a críticos ultraconservadores como Félix Martialay, de *El Alcázar*, o Marcelo Arroita-Jáuregui, de *Arriba*. El primero, ex comandante adscrito a la Oficina de Prensa del Ministerio del Ejército, diría de forma poco rigurosa que “la película no me ha parecido ni mínimamente de recibo”, que era mala, que carecía de lógica y despreciaba la geografía en la que la historia tenía lugar³²⁵. El segundo, antiguo miembro de Comisiones de Apresiasi (eufemismo de la censura franquista), afirmará que es una película frustrada ya desde el guión. Cabe señalar que los dos críticos destacaron como únicos momentos reseñables del film las dos mismas escenas. La primera de ellas comprende una conversación entre los maquis en la que se aprecian sus propias dudas con respecto al sentido de su lucha³²⁶; la segunda muestra la despedida definitiva entre Juana y Antonio, sentados en una mesa de un desolador bar vacío. Tal vez no resulte casual que, aun tratándose como se trata de dos escenas de gran valor artístico, ambas conllevan la mayor carga de pesimismo expreso del film, cuestionando la validez de la existencia de esos grupos de resistencia y poniendo en duda la legitimidad de la resistencia en sí misma. Ambas escenas muestran, tanto a nivel político y personal, la derrota de los que no habían querido darse por vencidos.

A pesar de ello, serán los principios de dignidad y libertad los que regirán el relato³²⁷, los mismos que nos permitan establecer nexos con la lectura histórica del film. En el dossier de prensa de la película se exponen de manera explícita esos nexos al destacar cómo a pesar de que aquellos hombres no puedan recuperar ya el tiempo perdido en la lucha, sí que “sus ideas reviven a la luz pública en una España que quiere ser democrática de nuevo, todavía con paso vacilante e inseguro”³²⁸. Alfonso Sánchez hablará en *Informaciones* de “resonancias actuales”, afirmando que

³²⁴ Diego Galán, “Los días del pasado”, *Triunfo*, 11 de marzo de 1978.

³²⁵ Félix Martialay, “Los días del pasado”; *El Alcázar*, 9 de marzo de 1978.

³²⁶ ¿Qué hacemos aquí? Pregunta retóricamente Lucio, el jefe de los guerrilleros, a Juanelo, otro de los integrantes del grupo. Estamos, ¿no? Responde él. Lucio: estamos, eso es. Algún día haremos algo más. Vendrán los que están fuera y daremos la cara. Pero ahora somos pocos y cada vez que me muevo pienso en la vida de cada uno, en no desperdiciarla, y me conformo con que los de abajo sepan que estamos aquí, que no nos hemos rendido, que la guerra va a durar mucho más tiempo del que nosotros duremos. Si hay que huir, echaremos a correr, si hay que esconderse, nos esconderemos, pero seguiremos estando aquí. Eso es lo que hay que hacer. ¿Estamos?”

³²⁷ “¿Cuántas guerras tengo que hacer para que podamos vivir con dignidad?” Se pregunta Antonio en la carta dirigida a Juana que abre la película.

³²⁸ Dossier de prensa, Productora: Impala (1978).

el clima dramático del film “golpeará en muchos seres que, al igual que Juana y Antonio, podrían haber sido felices si aquellas circunstancias no hubieran truncado sus destinos”³²⁹. Por su parte, Jesús Fernández-Santos titulará su reseña “Raíz de nuestro tiempo”, para señalar que *Los días del pasado* “alude, más que a un ayer olvidado, a un tiempo presente, en cierto modo, todavía” pues al mirar atrás no es difícil rastrear el origen de tantos esquemas de intereses y odios como perduran en 1978³³⁰. Las tres críticas, por lo tanto, trazan claros puentes entre el contenido del film y la España en proceso de construcción democrática. Los tres autores buscan en la posguerra española causas y argumentos que expliquen por qué el país fue como fue en la Transición. Los tres artículos contradicen con ello, al menos en el ámbito socio-cultural, el supuesto ‘pacto de olvido’ alcanzado en aquellos.



Imagen 3: Cartel promocional de *Los días del pasado*, Mario Camus (1978)

³²⁹ Alfonso Sánchez, “Los días del pasado”, *Informaciones*, 7 de marzo de 1978.

³³⁰ Jesús Fernández-Santos, “Raíz de nuestro tiempo”, *El País*, 2 de marzo de 1978.

Incluso el cartel promocional del film deja muy claro el afán por recuperar con orgullo un pasado hasta entonces estigmatizado³³¹. “Este relato intenta mostrar un trozo del lado oculto de nuestra más cercana e íntima historia”, reza el texto sobre la foto de Juana con los niños en la puerta de la escuela. Debajo, un dibujo de varios maquis abriendo fuego desde la ladera de una montaña y las palabras: “hicieron la guerra con alpargatas... ¡y aún seguían en ella!”. El deseo de vincular la película con la contienda civil, con la memoria personal y con la reivindicación de versiones de la historia hasta entonces silenciadas resultaba evidente.

Sin embargo, y aunque la película no fue un desastre en las salas, tampoco alcanzó el éxito que el tema o los célebres protagonistas (Marisol/Pepa Flores y el bailarín Antonio Gades) podrían haber augurado. Sería posible buscar las razones en el “resultado final de aburrimiento” que Félix Martialay destaca en su ya citada crítica; o en la “mayor carga de tedio y de letargia que de tensión o divertimento”, según diría un periodista de *La Vanguardia*³³². Podría explicarse, en palabras de Gutiérrez Aragón, diciendo que “a la gente no le gustan las películas de los años cuarenta, ni tampoco las películas de pobres”³³³. Sin embargo, y teniendo en cuenta el enorme éxito de films como *La colmena*, así como la propia naturaleza de la industria cinematográfica española, el relato de Diego Galán sobre la nefasta política de distribución del film parece más plausible. Según el crítico de *Triunfo*, *Los días del pasado* fue “rechazada incomprensiblemente por el nuevo y democrático” Festival de San Sebastián. Después, fue retenida por la distribuidora “mucho más tiempo del prudencial”, se lanzó publicitariamente “con cierta torpeza” y se estrenó en Madrid con un tiempo de exhibición muy limitado y “con un cierto aire de ‘favor’”. “Nos encontramos”, afirmará Galán, “ante una película maldita y, como suele ser habitual en estos casos, con una película espléndida”³³⁴.

Arriesgado sería calificar de espléndida la siguiente obra objeto de estudio. *La rabia* (Eugeni Anglada, 1978) es una confusa película articulada a través de flashbacks cuya datación exacta resulta difícil. Partiendo de mediados del franquismo, un joven recuerda su infancia en la inmediata posguerra en un pueblecito de la Cataluña interior. A la represión sistemática sufrida por el bando vencido debe sumarse en este caso la represión sobre una población catalano-parlante que ve su lengua prohibida en la esfera pública.

³³¹ Como comprobaremos al analizar la película *El ladrido* en el Capítulo 4, la versión oficial sobre los maquis los tachó durante años de meros bandoleros y delincuentes.

³³² A. Martínez Tomás, “Los días del pasado”, *La Vanguardia*, 19 de abril de 1978.

³³³ Mlrito Torreiro y Esteve Rimbau “A propósito de Demonios en el jardín, Manuel Gutiérrez Aragón”, *Dirigido por*, nº 98, noviembre 1982.

³³⁴ Diego Galán, “Los días del pasado”, *Triunfo*, 11 de marzo de 1978.

El blanco y negro se utiliza para remarcar las distintas analepsis que estructuran el film. Nos encontramos ante otra “forma cinematográfica de la historia”. Sin embargo, y en oposición a *Los días del pasado*, en *La rabia* no se busca tanto la recreación de una atmósfera como la sorpresa y la interpelación al espectador. La música, repetitiva, machacona, incluso agresiva, experimenta inesperadas subidas y bajadas que parecen pretender desconcertar al público. También en otros momentos esta música, esa canción sobre la represión en Cataluña, esos redobles de tambor, van *in crescendo* para acompañar un aceleramiento de la acción narrativa, buscando un efectista sentido dramático.

El sonido se acompaña de otros recursos como los zooms bruscos que, en ocasiones, imprimen al film un ritmo trepidante, muy apto para transmitir esa sensación de angustia, de impotencia y de rabia tanto del protagonista como de muchos de los personajes del film. Esa insana sensación está provocada por el continuo maltrato físico y psíquico que los vencedores y su nuevo orden infringen a la sociedad a su cargo, especialmente a los que son considerados vencidos. El maltrato se asocia y refleja en la violencia de los juegos infantiles, en el salvajismo de éstos con los animales o en su reprimido despertar sexual, y se traduce en incisivos encadenados de planos³³⁵. Estos encadenados servirán para vehicular el mensaje que el director quiere y consigue transmitir: esto es lo que la dictadura franquista, tan disciplinada, tan “moral”, tan católica llevaba consigo. A través del intenso toque de la batería en el concierto final, se nos conduce al punto culminante del film, a una explosión de esa rabia contenida durante años, una salida a todas las humillaciones, a los castigos, a la represión. Golpe a golpe se sorprende a un público que no esperaba eso pero que, poco a poco, se va uniendo a ese atípico concierto liberador.

La rabia es un proyecto muy modesto que rompe claramente con la supuesta moderación del cine histórico de la Transición. Es, sin embargo, un producto minoritario no sólo por su mensaje sino también por sus medios³³⁶. Debido a esos reducidos recursos, el film confunde en algunas ocasiones, como en esa escena final supuestamente ambientada a finales de los 50, que parece (por la estética de los personajes, su ropa, su pelo, incluso la música) más propia de los 70. Arriesgada y diferente en muchos de sus planteamientos, esta película toma partido desde el principio por una forma de entender el pasado, eligiendo el punto de vista del niño que no acaba de comprender las nuevas reglas que van a regir su mundo, que no entiende

³³⁵ Son múltiples los ejemplos del maltrato en el film: del profesor a los alumnos, del rico propietario a la criada, de los padres a los hijos, de las fuerzas del orden a la población.

³³⁶ La precariedad de medios fue tal que el propio Anglada interpretó al joven protagonista al inicio y al final del film. Además, algunas de las escenas eran vídeos de la propia familia del director.

por qué ya no puede silbar la Internacional, y menos en catalán; un niño que tiene muy claro quiénes son los malos. El film, altamente politizado, no es sólo un alegato catalanista si también una cruda expresión de vivencias y recuerdos hasta entonces reprimidos.

El que sí puede definirse como film claramente catalanista es **Companys, proceso a Cataluña** (José María Forn, 1979). El crítico Enrique Alberich lo calificaría como claro exponente de cómo no ha de afrontarse el conocimiento del pasado³³⁷. Otros, como Esteve Riambau, profundizarán en esta línea exponiendo cómo este film manipula la historia hasta convertirla en un “folletón lacrimógeno exento del más mínimo análisis”³³⁸. A pesar de que otros autores, como José María Caparrós Lera, afirmarían que se trataba de un film que “no es de buenos y malos”, sino que es “la sobria crónica de unos hechos que dejaron helado el corazón del pueblo catalán”, lo cierto es que un análisis más detallado de la obra revela una clara hagiografía del antiguo President³³⁹. Este relato apasionado sobre Lluís Companys nos remite, de nuevo, ante una certeza: muchos de los films de la Transición pueden ser acusados de oportunistas o de mediocres, pero no de moderados en su representación del pasado. La ideología de Fons con respecto a Companys queda retratada en el film sin ambages.

También resulta evidente la posición con respecto al pasado tanto del director como del escritor que realizaron **Hijos de papá** (Rafael Gil, 1980). Rafael Gil y Vizcaíno Casas compartieron de nuevo proyecto, como compartían una forma de entender el presente y, sobre todo, la dictadura franquista. Para ellos, la sociedad de 1946 que reflejan en la primera parte del film tenía “valores” y un jefe de Estado digno de respeto y celebración. Por el contrario, eso no ocurre en los setenta. En esos años, los que eran jóvenes en los cuarenta son ahora padres y sufren un fuerte conflicto generacional. La crítica a la juventud de la Transición, por no decir a la sociedad en general, es clara.

Sin embargo, la presencia en ambas partes del film de concentraciones pro-franquistas en la Plaza de Oriente deja abierta la puerta a “su esperanza”. En la primera, enlazando con escenas del No-Do, se ven pancartas de “Ahora más que nunca, Franco, Franco, Franco”, “Abajo el ateísmo internacional, viva Cristo Rey” y “Viva Franco”; y se termina con discurso del general. En la segunda, vemos un

³³⁷ Enrique Alberich, “Cine Español 1972-1982. Memoria de una Época”, *Dirigido por*, nº 100, enero 1983.

³³⁸ Esteve Riambau, “Cine español 78/80. Testimonios de una crisis”, *Dirigido por*, nº 77, 1980.

³³⁹ José María Caparrós Lera, *El Cine Español de la Democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1992 p. 177.

multitudinario homenaje al dictador, así como un inesperado encuentro padre-hija, encuentro que significa que no todo está perdido³⁴⁰.

La ideología que este film rezuma no puede, tampoco, definirse de moderada. En la crítica general a la moderación del cine sobre el franquismo durante la Transición parece no juzgarse tanto la ideología o politización, sino la ausencia de discursos más duros y directos contra el franquismo desde la izquierda, discursos que consigan llegar al amplio público. En el caso de *Los hijos de papá*, la defensa de la dictadura se muestra clara, sin rubores, sin dudas, pero desde la derecha.

En esa línea, resulta destacable el apoyo recibido tanto por parte del público como por un sector de la prensa. Utilizando la expresión de José Luis Guarner, podríamos decir que este “ejercicio de nostalgia fabricado por la acreditada marca Gil/Vizcaíno Casas que vende el jabón *Con Franco vivíamos mejor*” funcionaba, y mucho³⁴¹. “La nostalgia está de moda”, se decía en la reseña de *Pueblo*³⁴². *El Alcázar*, por su parte, fue más específico: “Esta película tiene el defecto, dicen, de evocar a Franco pero resulta que evocar a Franco es popular y por lo tanto, también rentable. (...) Los públicos están plebiscitariamente con la nostalgia de Franco³⁴³”. *ABC* confundirá términos diciendo que “la nostalgia de Franco –o del tiempo que a muchos les tocó vivir en época de Franco- se ha convertido en un filón comercial al que no se le ve fondo”³⁴⁴. El Diccionario de la Real Academia Española define nostalgia como “pena de verse ausente de la patria o de los deudos queridos”, “tristeza melancólica

³⁴⁰ La escena recoge la manifestación de homenaje a Franco del 20 de noviembre en la Plaza de Oriente que los sectores más ultraderechistas seguían llevando a cabo tras la muerte del dictador. En ella, la hija (interpretada por Ana Obregón) acude a la manifestación acompañada de su novio falangista, vestidos ambos para la ocasión, y se encuentra con su padre, que tras los problemas que su otro hijo, el moderno y pasota, le había ocasionado, se encontraba un tanto deprimido. Este encuentro entre el pasado, presente y futuro del falangismo será descrito por Félix Martialay en su crítica a la película de manera altamente significativa: “A mi juicio, una de las más cuajadas y emocionantes situaciones –aquí sí hay tiemblos de sentimiento de muchos quilates- de la dilatada carrera de Rafael Gil: el encuentro entre padre e hija en la Plaza de Oriente en la manifestación de 1978”. Félix Martialay, “Hijos de papá”, *El Alcázar*, 21 de diciembre de 1981.

³⁴¹ José Luis Guarner, “Hijos de papá”, *El Periódico*, 10 de febrero de 1981.

³⁴² “Hijos de papá”, *Pueblo*, 24 de diciembre de 1980.

³⁴³ Rafael García Serrano, “Dietario personal: Hijos de papá en el cine y en la tele”, *El Alcázar*, 2 de enero de 1981. “No será la única vez que se hable de la asistencia al cine como una suerte de plebiscito”. También Francesc Llinás, dirá, aunque refiriéndose al cine de oposición a la dictadura durante el tardofranquismo que: “el espectador cinematográfico medio (...) dejó de ser el de los años 50, para definirse como espectador liberal, consciente, lejano de aquel viejo espectador que iba al cine sistemáticamente y que ahora se encandilaba con el televisor. La asistencia a determinados títulos era un acto –tímido quizás, pero inequívoco- de resistencia a un régimen que multiplicaba consejos de guerra, tribunales especiales y una sistemática represión de las más elementales libertades”, Francesc Llinás, “Los vientos y las tempestades. El cine español de la Transición”, en VVAA, *El cine y la transición política*, Filmoteca de Valencia, Valencia, 1986.

³⁴⁴ Pedro Crespo, “Hijos de papá”, *ABC*, 30 de diciembre de 1980.

originada por el recuerdo de la dicha perdida³⁴⁵. No hay que confundir el recuerdo de Franco con el recuerdo de “lo que les tocó vivir en época de Franco”. No es lo mismo la nostalgia de un régimen político que la nostalgia de los años juventud y en *Hijos de papá* lo que se echa de menos es, especialmente, lo primero.

Se observan en *Hijos de papá*, no obstante, ligeras críticas al régimen de los años cuarenta: la extrema religiosidad que convertía en pecado hechos tan inocuos como silbar en Semana Santa; la exacerbada represión sexual, representada en la multa por escándalo público a una pareja que se besaba tímidamente en un parque; la escasez material en bares o los problemas de los coches de gasógeno. Sin embargo, estos aspectos se muestran de manera más bien anecdótica, aunque de forma menos evidente que en *Niñas... ¡al salón!*. A pesar de que Félix Martialay desde su crítica en *El Alcázar* afirmara que “no hay sentimentalismo ni nostalgia”³⁴⁶, es justamente la nostalgia la que impregna el film; una clara nostalgia hacia ese tiempo pasado no tan lejano en el que los jóvenes tenían respeto por sus mayores, no pasaban los días entre las drogas y el sexo, y eran capaces de afirmar, enfervorecidos ante Franco en la Plaza de Oriente, que “el futuro es nuestro. Construiremos la España que queremos para nuestros hijos con nuestro esfuerzo”. Lo que la película viene a decir, y lo que refrendaría el artículo de García Serrano desde las páginas de *El Alcázar*, es que esos jóvenes no tuvieron éxito. El conflicto generacional entre aquellos jóvenes, ahora padres, y sus hijos, es ya insoldable.

A través de esta dicotomía padres-hijos, se introduce también un factor destacable: el paternalismo del régimen dictatorial. El propio cartel promocional del film, con la frase “Ya estáis solos, ... ¿y qué?” sería muestra de ello. Para Gil y para Casas la respuesta se traduce en una serie de desmadres e ilegalidades. El mensaje parece claro: “No se os puede dejar solos...”³⁴⁷. Y a pesar de que Vizcaíno Casas afirmara en numerosas entrevistas que él no está en contra de la democracia, sus novelas, así como las películas en ellas inspiradas, sí parecen estarlo. Estas obras reflejaron el presente, según *El Alcázar*, como “realidad torva, canalla, sucia, pedestre y flipada. La mierda de la democracia, lo que resulta de la destrucción de la Patria y de la familia”³⁴⁸. Y así, los espectadores más exaltados se reconocían en la afirmación de Carlos García Serrano de que en la Transición asistíamos “entre horrorizados e

³⁴⁵ DRAE, 22ª ed., 2001.

³⁴⁶ Félix de Martialay, “Hijos de papá”, *El Alcázar*, 21 de diciembre de 1981.

³⁴⁷ Recordando el título de la segunda parte del documental *Después de...* de los hermanos Bartolomé (1981).

³⁴⁸ Rafael García Serrano, “Dietario personal: Hijos de papá en el cine y en la tele”, *El Alcázar*, 2 de enero de 1981.

incrédulos al apocalipsis actual, con sus cuatro jinetes de la memocracia, Suárez, Fraga, Felipe y Carrillo, montados en asnos, que no llegan a más”³⁴⁹.

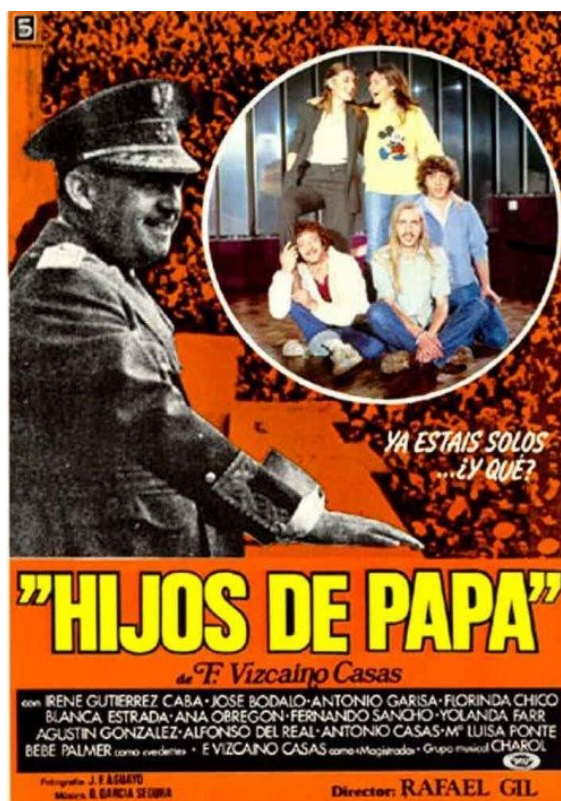


Imagen 4: Cartel promocional de *Hijos de papá*, Rafael Gil (1980)

Pasamos ahora al análisis de los dos últimos films del capítulo. Si cada película resulta una interesante conjunción de contenido y circunstancias, si cada obra está constituida en gran parte por esas interferencias cine-historia, las dos últimas películas a analizar, *La plaza del diamante* y *La colmena*, son ejemplos paradigmáticos. Ambas son producto del conocido como Decreto de los 1300 millones (1979) que buscaba incentivar la producción cinematográfica a partir de la colaboración con TVE.

A la altura de 1979, el balance de la industria se mostraba muy negativo. La palabra “crisis” se repetía en distintos medios, junto a expresiones como “año agónico”³⁵⁰. Varios eran los motivos para esta situación, desde la inexistencia de un entramado industrial fuerte a la invasión de los productos extranjeros, especialmente norteamericanos, tras la revocación de la obligatoriedad de las cuotas de pantalla³⁵¹.

³⁴⁹ Rafael García Serrano, “Dietario personal: Hijos de papá en el cine y en la tele”.

³⁵⁰ Ángel A. Pérez Gómez, *Cine para leer*, 1979.

³⁵¹ Los distribuidores recurrieron la cuota de pantalla de dos por uno (dos días de cine extranjero por cada uno de cine español) establecida por el Decreto de Noviembre de 1977 y en Julio 1979 el Tribunal Supremo dictó sentencia revocando dicha obligatoriedad. Diego Galán, *1975-1988*, en VVAA, *Cine*

Además, la cuota de distribución regulada en 1977 había incidido de manera negativa en la producción. Al eliminar la obligación de distribuir cine español para obtener licencias de doblaje, el apoyo económico a éste se vio mermado notablemente. De las 631 películas proyectadas en las salas madrileñas a lo largo de 1979, sólo 72 eran españolas, incluyendo las reposiciones y los estrenos³⁵².

En este contexto, el gobierno aprobó una orden ministerial que destinaba 1300 millones para la producción de dos películas y quince series de televisión (algunas de las que serían luego convertidas en film, como *La plaza del diamante*). La elección se realizaba entre proyectos que adaptaran “las grandes obras de la literatura española”³⁵³. El resultado de la iniciativa resultó bastante irregular. Cinco de los proyectos no llegaron a rodarse y uno fue interrumpido³⁵⁴. Además, con esta iniciativa “excepcional” se perdió la oportunidad de normalizar las relaciones TVE-cine español, pues todo se redujo a una medida aislada, única. Por otra parte, la iniciativa sirvió para reforzar la tendencia ya existente de adaptar argumentos literarios a la pantalla. Se confundía así el concepto de calidad artística con el de calidad literaria, conllevando en muchos casos un excesivo “caligrafismo” o apego al texto literario³⁵⁵.

De entre esos proyectos *La plaza del diamante* (Frances Betriu, 1981) surge originalmente como serie televisiva de cuatro horas. Reducido su metraje a la mitad, en 1982 llegaría a la gran pantalla. La obra está basada en la novela homónima de Mercedes Rodoreda. En ella, se retrata Barcelona desde el final de los años veinte a los años cuarenta³⁵⁶. La trama se desarrolla en torno a Natalia, llamada por su marido Colometa (palomita en catalán), una mujer que como dice José Luis Guarner en su crítica de *El Periódico*, “no hace la Historia, sino que sufre las consecuencias de la Historia”³⁵⁷. Su estatus de víctima de unas extremadamente duras circunstancias (la guerra, la viudedad, la escasez material de la posguerra) se transmite a través de su rostro, de sus ojos, haciéndose patéticamente visible a lo largo de toda la película.

español (1896-1988), Ministerio de Cultura, Instituto de la cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1992, Madrid.

³⁵² De hecho ese año sólo se produjeron 48 films, la cifra más baja de la década, datos en *Cine para leer*, 1979.

³⁵³ *Viriato*, *Los cipreses creen en Dios*, *La colmena*, *Crónica del alba*, *Los gozos y las sombras*, *Dedicatoria*, *Juanita la Larga*, *El mayorazgo de Labraz*, *Las pícaras*, *La plaza del diamante*, *Ramón y Cajal*, *El sombrero de tres picos*, *Las sonatas*, *Tirant lo blanch* y *Vísperas del silencio* fueron los ganadores.

³⁵⁴ Para más información, Gubern y otros, *Historia del cine español*, p. 374-375 y *Cine para leer* 1979

³⁵⁵ Es decir, se produjo un excesivo academicismo formal, una forma de hacer cine un tanto estandarizada, como veremos en la segunda parte de este trabajo.

³⁵⁶ Más que un retrato de la ciudad en sí, es un retrato de la protagonista y su familia, ambientada sobre todo en el barrio de Gracia, donde se encuentra la plaza que da nombre a la obra.

³⁵⁷ José Luis Guarner, “La plaza del diamante”, *El Periódico*, 25 de marzo de 1982.

A pesar de que algunos críticos acusaron al film de estar demasiado apegado al texto literario, algunos momentos de su versión fílmica contradicen esa acusación. En especial, dos escenas contienen una enorme fuerza visual, ejemplo de aquellos elementos que el cine puede aportar a la narración literaria. Hablamos en primer lugar de la frenética y desesperada subida de la protagonista a un palomar vacío donde sólo le esperan sus dos hijos hambrientos³⁵⁸. En segundo lugar, nos referimos a la escena en que Colometa se dirige directamente a la cámara, interpelando al espectador, rompiendo una de las normas básicas del lenguaje cinematográfico. Betriu utiliza esa mirada fija para que la protagonista nos cuente cómo tuvo que volverse de corcho, porque de haber seguido siendo de carne y hueso no habría podido soportar tamaño sufrimiento. Tanto en una como en otra escena, el discurso que el cine consigue estructurar como conjunción de imágenes y sonidos, como sucesión y confrontación de planos, crea una experiencia sensorial única, distinta de la cualquier novela o libro de historia puede suscitar. Con ambas escenas la protagonista está cerca de conseguir que comprendamos, sin grandes descripciones, la magnitud de sus desventuras y que, incluso, nos identifiquemos con ella. Como dice Octavi Martí en relación con la segunda escena, Colometa “se ha hecho tan real que se ha ganado el derecho a abandonar, por unos instantes, su casa de Gràcia, para meterse en la de todos. (...) Y es que en ella hay ese dolor interiorizado, ese constatar que hay quienes hacen la historia en contra de lo que deseábamos ser, convirtiéndonos en seres extinguidos, ocultando una intimidad fracturada”³⁵⁹.

Como exponíamos en el Capítulo 1, Antoine De Baecque, al teorizar sobre su concepto de “formas cinematográficas de la Historia”, destacaba el uso de la mirada a cámara (*régard-caméra*) como un recurso de enormes posibilidades. En películas como *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955), *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) y *Europe 51* (Roberto Rossellini, 1952), los ojos de algunos de los personajes, fijándose en el objetivo, “de manera tan frontal que petrifica”, vendrían a testimoniar al más alto nivel el encuentro entre cine e historia³⁶⁰. Y son esas formas cinematográficas de la historia las que consiguen ofrecer mucho más al relato. Es la mirada al objetivo de Colometa la que hace que “al espectador se le hiele la sangre y se le humedezcan las ojos”, como también decía Martí en su crítica y como las

³⁵⁸ Para Mary G. Santa Eulalia, “El súbito arranque de la despavorida Natalia-Colometa, escaleras arriba, hacia su ático-palomar, vacío ya de dicha y donde aguardan solamente dos niños entristecidos y depauperados, es la más expresivamente fílmica secuencia de la película. Simboliza la ruptura de sus límites de resistencia moral y física y la toma de una decisión irreversible. (...) perfecta traducción de su estado de ánimo”, *La hoja del lunes*, 29 de marzo de 1982.

³⁵⁹ Octavi Martí, “Ser como de corcho”, *El País*, 7 de enero de 1984.

³⁶⁰ Antoine de Baecque, *Histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 20.

crónicas del estreno destacaron que les ocurrió a Jordi Pujol o a Narcís Serra durante la proyección³⁶¹. También la evolución del rojo al negro en la tonalidad de la película, correctamente llevada por el director de fotografía, acentuará el desarrollo de la narración, transmitiendo y resumiendo al mismo tiempo el tono triste del film. Es en todos estos recursos donde observamos parte de ese desafío que el cine encarna para la historia tradicional.

Por otra parte, y aunque el argumento del film podría parecer localista, el resultado no lo es. El jefe de distribución de la película, sevillano, exclamó a la salida de la proyección: “Ésa es la historia de mi madre”³⁶². De hecho, para Juan M. Company, de *Contracampo*, es ésta una de las paradojas que ostenta. Y es que “siendo un film hablado originalmente en catalán, no se trata de ninguna conmemoración de las glorias del Principado –como lo era *La ciutat cremada*, de Antoni Ribas-”³⁶³.

Con respecto a *La colmena*, las opiniones se mostraron en la época mucho más divididas, tal vez por su diferente formato como obra. *La plaza del diamante* parte de lo singular de la experiencia personal para ir desarrollando a lo largo del tiempo una historia intimista que aspira a ser universal; *La colmena*, por otro lado, parte de lo plural. Es una novela y película coral que se desarrolla en un breve lapso de tiempo, como si se tratara de una foto fija de un barrio céntrico de Madrid en los años cuarenta. Los personajes, por lo tanto, son muy variados, no sólo por tipología sino también por una cuestión tan simple como el número. En *La colmena*, un amplio elenco de actores de reconocido prestigio encarna diversas tipologías de una población en búsqueda de la supervivencia: poetas continuamente hambrientos a la caza de un premio literario o, al menos, de alguien que les pague el café; estraperlistas, prostitutas y señoritas de compañía; avaras dueñas de pensión y de bar, eternos opositores, novios tísicos, chicas a la caza de buen marido...

Como ya ocurriera en la anterior obra de Mario Camus (*Los días del pasado*), este film no es un panfleto, no es una excusa para que el director nos haga llegar su ideología. Al contrario, la miseria moral alcanza a todos y la miseria material se muestra en toda su crudeza; el posicionamiento político radica justamente en ello. La

³⁶¹ Tanto J. R. Pérez Ornia para *El País* 25 de marzo de 1982 como *El Noticiero Universal* (19/03/1982) se hicieron eco de estas reacciones. “Jordi Pujol lloró en alguna escena del film, acompañado por su señora y el Conseller de Cultura, Max Canher, y posteriormente lo hizo el alcalde de Barcelona, Narcís Serra, también acompañado de su mujer. El alcalde aplaudiría puesto de pie al finalizar el film”, “La Rambla de Catalunya fue anoche La plaça del Diamant”, *El Noticiero Universal*, 19 de marzo de 1982.

³⁶² “Rodoreda, la autora, le dijo a Silvia Munt, la protagonista: “Gracias por esta ‘Colometa’”, *Diario 16*, 26 de marzo de 1982.

³⁶³ Juan M. Company, “Variaciones sobre un oso de juguete”, *Contracampo*, nº 30 agosto-septiembre 1982.

elegancia de Camus se basa en insinuar más que en proclamar o, como decía Manolo Merinero con relación a *Los días del pasado*, “el peso político reside en la descripción y no en la declamación”³⁶⁴. Y si de describir se trata, *La colmena* es un maravilloso ejemplo. El propio Cela dijo con respecto a su novela que él se limitó a mirar y a ver³⁶⁵. Mario Camus, siguiendo la estela del escritor, coloca su cámara, como éste hacía con su vista, en una esquina de un café madrileño, observando cual entomólogo el quehacer de los habitantes de esa atípica colmena. Tal vez sea esa observación aparentemente científica la que suscita las iras de algunos autores, que ven en la película una ocasión perdida, una película que “no va más allá de la galería de estrellas patrias y la exhibición de chapuceros decorados años cuarenta”³⁶⁶.

Sin embargo, en este film está muy claro quiénes son los vencedores y quiénes los vencidos. Martín Marco, el personaje de José Sacristán, destaca como claro ejemplo de ello. Estudiante de Letras en la universidad antes de la guerra, luchó en el frente con los republicanos y ahora malvive gracias a la ayuda de su hermana, que le adapta la ropa vieja de su marido y le da de comer a espaldas de éste³⁶⁷. La dueña de un burdel, madre de un amigo de Martín que cayó en el frente, le permite dormir en una habitación mientras las chicas trabajan en otra. Él, por su parte, intenta ganar algo de dinero escribiendo artículos para el régimen de manera eventual.

Es justamente este personaje quien protagoniza algunas de las escenas más tristes y duras de la película. Sus intentos por mantener una dignidad despedazada, su forzoso deambular por las hostiles calles del invierno madrileño “haciendo tiempo” o sus múltiples capas de chaquetas superpuestas que intentan paliar la falta de abrigo, son ejemplos sencillos y directos de esa dureza y esa tristeza sorda, sin estridencias. El personaje de Sacristán está avergonzado de ser pobre, de no poder pagarse un mísero café, de saberse vulnerable ante unas fuerzas del orden para las que sólo es un parásito.

Será él, como representante de esos sectores de la población y de la cultura derrotados en la guerra, quien protagonice un momento clave en el film. En ese momento, Camus fue capaz de condensar la esencia de *La colmena*. En esa ‘escena-esencia’, Martín es llevado a la comisaría como sospechoso del asesinato de una anciana; el hijo de ésta y su amante, lo acompañan también como sospechosos. La

³⁶⁴ Manolo Merinero, “Condenados maquis”, *Diario 16*, 16 de marzo de 1978.

³⁶⁵ Testimonio del autor recogido en *El correo catalán*. Camilo José Cela, “La colmena: de lo escrito a lo vivo”, *El correo catalán*, 17 de diciembre de 1982.

³⁶⁶ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 180.

³⁶⁷ El marido de la hermana del protagonista es un mutilado de guerra pro- franquista que no soporta a su cuñado.

razón para llevárselo a él era su aspecto desaliñado y su ropa empobrecida; los motivos para llevarse a la pareja pasaban por su calificación como “hombres de malas costumbres” o, lo que es lo mismo, homosexuales. Al amanecer del siguiente día, tras averiguarse que el asesinato no era tal, sino que se trataba de un suicidio, los tres serán puestos en libertad. Mientras los vemos alejarse de la comisaría -Martín intentando resguardarse del frío entre sus raídas chaquetas, la pareja llorando por la muerte de la anciana en tan trágicas circunstancias-, un policía le pregunta a otro, “¿quiénes son éstos?”. El segundo, con tanto desprecio como indiferencia, responde: “Dos maricones y uno que escribe”.

En esas dos frases, así como en las imágenes que las acompañan, está recogida la clave no sólo de la película, sino también de la época que ésta representa. En esa “escena-esencia” observamos la miseria material en la que vivían algunos sectores de la población, pero sobre todo la miseria moral del régimen³⁶⁸. Se trata de un régimen que reprime tanto en la esfera pública como en la privada, y que tiene en la lucha contra la herencia cultural de la República y contra aquello diferente uno de sus objetivos principales.

En esta significación tiene un papel trascendental el trabajo de Hans Burman como director de fotografía. Su elección de la tonalidad apagada de la luz y de la gama de ocre y grises presentes en cada elemento, desde las paredes de las casas hasta las ropas de los personajes, construye una realidad entre penumbras, recrea una atmósfera mediocre y mísera que “deja en la garganta de los espectadores sabor ácido de ceniza, de miseria y de frío, de trole de tranvía y de restricciones eléctricas”³⁶⁹. Y, si algo destaca, es la sensación de frío. Conseguir transmitir casi físicamente el frío al espectador es otro de los logros de *La colmena*: “En los años cuarenta siempre hacía frío, todos los personajes de la película tienen frío, se oye su frío chocar contra las piedras. El frío es la angustia de fondo”³⁷⁰.

³⁶⁸ En este trabajo hemos denominado escena-esencia a aquellos momentos fílmicos que son capaces de condensar en tan sólo algunos planos la significación del film. En el caso del ejemplo destacado en *La colmena*, los motivos por los que los tres personajes fueron detenidos, su liberación y, sobre todo, el comentario de los guardas (que traduce el desprecio de las fuerzas del orden y del régimen en gran medida, a la cultura y a la libertad personal) son significativos de esa miseria material y moral que Cela y Camus intentaron retratar en su novela y en su película.

³⁶⁹ Como definirá Pedro Creso esos “años tristes” en su crítica al film para *ABC* (Pedro Creso, “La colmena”, *ABC*, 12 de octubre de 1982. Sin embargo, no todos los autores estarán de acuerdo en alabar la fotografía de *La colmena*. Para Enrique Alberich la labor de Burman podría denominarse como “endulzamiento de la frustración”, pues convierte en un bello espectáculo los ambientes más deprimentes y claustrofóbicos y desecha la más consecuente opción de un feísmo concordante con la vulgaridad de esas vidas casi inexistentes. Enrique Alberich, “La colmena”, *Dirigido por*, nº 97, octubre 1982.

³⁷⁰ Cándido, “La colmena”, *ABC*, 13 de octubre de 1982. También Guillermo Sánchez para *Noticiero español* hará hincapié en cómo se hace que llegue a calar en el espectador el frío de ese invierno de 1943. Guillermo Sánchez, “La colmena”, *Noticiero español*, 16 de octubre de 1982.

Resulta curioso que, a pesar de que el propio Camus destaque que se trata de una “película muy muy muy dura”³⁷¹, las críticas de algunos medios pasen por alto las extremas circunstancias de vida que para mucha parte de la población conllevó la posguerra y que sí aparecen reflejadas en el film. Antonio Lara, en *Ya*, afirmará que “*La colmena* es una gran película” pero no dirá nada del contexto, sólo que se desarrolla en el Madrid de 1943. Ninguna referencia al régimen, al franquismo, a la dictadura, a la miseria, a ese omnipresente frío. Ningún adjetivo que pueda traicionar la ideología del periodista o del periódico para el que escribe diciendo más de lo que debería³⁷². Pero el silencio también es significativo, como vuelve a ocurrir en el caso de *El Alcázar*. En la crítica de Martialay se habla muy positivamente de la película y de los actores, pero lo que destaca especialmente es que, en su largo artículo, no se nombre en ningún momento la posguerra ni sus adversas características³⁷³.

En cuanto a la lectura histórica del film, *La colmena* se estrenó en 1982 en plena campaña electoral. La cuenta atrás que llevó al PSOE al poder estaba ya en marcha. Su lema “Por el cambio” no encajaba especialmente con el contenido del film y, mucho menos, con una denuncia de la dictadura. Tal vez por ello, tal vez por ese contexto social y político cambiante, la promoción de la película optó por quitar dramatismo al film. El propio cartel de promoción parece querer excusar las penurias retratadas diciendo: “Fue un tiempo difícil aquel invierno de 1943... Pero no merece la pena que nos dejemos invadir por la tristeza”. En un momento en el que el discurso del PSOE se basaba más en la modernización y el progreso que en la reivindicación de la legalidad anterior a la guerra, ese llamamiento a no entristecerse por el pasado resultaba comprensible³⁷⁴. La razón de que *La colmena* no sea más abiertamente crítica con el régimen franquista ha de enlazarse con la actitud del PSOE ante el pasado reciente español que tan bien cristalizó en su lema electoral, una actitud que representaba, a tenor de los resultados electorales, a gran parte de la población³⁷⁵.

Sin embargo, no es ésta la única explicación posible. Si nos dejamos guiar por los testimonios de algunos medios, podemos intuir que, ante la perspectiva del cambio

³⁷¹ “Camus mira sin caridad los personajes de Cela”, *Hoja del Lunes*, 11 de octubre de 1982.

³⁷² Antonio Lara, “Pisando la dudosa luz del día”, *Ya*, 17 de octubre de 1982.

³⁷³ Félix Martialay, “La colmena”, *El Alcázar*, , 30 de octubre de 1982.

³⁷⁴ Campaña electoral del PSOE en 1982.

³⁷⁵ No debe olvidarse tampoco la voluntaria desvinculación del PSOE de 1982 con el pasado republicano, incluso su desvinculación con los sectores más izquierdistas de la sociedad y de su partido. Véase, por ejemplo, Pere Ysàs, “Cambio y continuidades: tres lustros de gobiernos socialistas”, en *Ayer* (La época socialista: política y sociedad 1982-1996), nº 84, 2011, p. 26; Sebastian Balfour y Alejandro, *España reinventada, Nación e identidad desde la Transición*, Península, Madrid, 2007, pp. 88-135; Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, 1999, Madrid, p. 112.

gubernamental, algunos sectores elevaron sus voces con discursos tremendistas, avisando de las catástrofes a las que el país se vería abocado de producirse la victoria socialista. *La colmena* será en ese contexto una oportunidad para restar fuerza a esas voces, mostrando que, felizmente, la España de los 80 poco tenía que ver a nivel económico, político y social con aquella de los 40. El film se convertiría así, en cierto modo, en un argumento para la legitimación del sistema vigente y en un voto por la democracia. Pilar Narvi3n, de *Pueblo*, vio en esta obra un apropiado tema de debate, una especie de ant3doto ante esos ultraconservadores y radicales porque “por muchos parados que tengamos encima, Espa3a ha comido mucho, ha le3do no poco, ha viajado m3s que nunca, tiene televisi3n en el cuarto de estar, mujeres en la poblaci3n activa, control de natalidad, y ninguna necesidad de que las novias de tuberculosos se vayan a putas, as3 es que menos lobos se3ores de los m3tines agoreros”³⁷⁶.

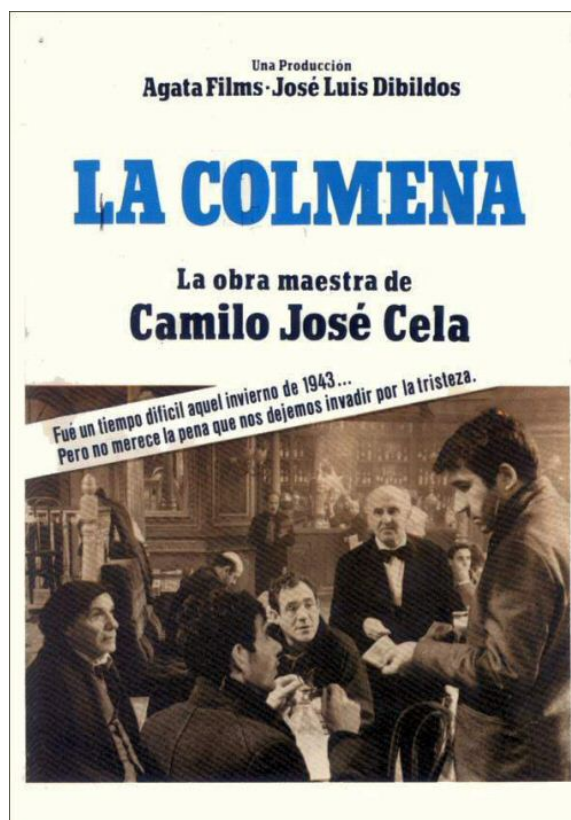


Imagen 5: Cartel promocional de *La colmena*, Mario Camus (1982)

Otros cr3ticos afirmaban haber ido a ver *La colmena*, a la que califican de “tremendo recordatorio” y de “pel3cula oportuna”, como si hubiesen ido a una manifestaci3n. Desde *La Gaceta Ilustrada*, “C3ndido” explica porqu3 el film puede ser

³⁷⁶ Pilar Narvi3n, “La colmena”, *Pueblo*, 20 de octubre de 1982.

visto como “un acto de propaganda contra procesos de virilización”³⁷⁷. No debemos olvidar la cercanía en el tiempo del golpe de Estado del 23 de Febrero de 1981. Diego Galán insistirá desde las páginas de *El País* en la vigencia de esta obra que nos “recuerda una verdad tan olvidada como imprescindible de mantener viva en nuestra memoria histórica”. En momentos de cambio, nos vendría a decir Galán, volver la vista atrás puede resultar muy útil para comprender dónde estamos y adónde podemos ir, tal vez porque la dictadura y, en especial, la posguerra, son, citando de nuevo sus palabras, una “herencia menos superada de lo que pueda parecer”³⁷⁸.

Como cine comercial de calidad que aspiraba a ser, *La colmena* obtuvo un importante éxito de público (casi un millón y medio de espectadores)³⁷⁹. Tanto por el contexto político que rodeó su exhibición como por los comentarios que suscitó en la prensa no parece que el motivo por el que la gente llenaba las salas fuera la mera búsqueda de entretenimiento. Al menos, algunos periodistas no lo consideraban así: “Hay colas para ver esta película y eso es alentador. El día que los populistas se aburran de Vizcaíno Casas o con Mariano Ozores algo habrá empezado a cambiar”³⁸⁰.

El mensaje del film parecía ser claro para muchos, a pesar de las acusaciones de moderación vertidas sobre él. Entre éstas destacamos las de Santos Zunzunegui, para quien “todo se coloca a la misma altura y decorados, situaciones y personajes quedan envueltos en tono deliberadamente nostálgico y retro”. Para Zunzunegui, esta película busca crear un cuadro que

“ni sea lo suficientemente duro como para recibir el rechazo de los cultivadores de la nostalgia, ni tan blando que no pueda ser plebiscitado desde la ola reformista. A mitad de camino, pues, *La colmena* tiene bastante del típico proyecto uniformador de los últimos años del cine español, de este tono medio que tan bien parece ajustarse la dinámica de las series televisivas.

Que nadie espere encontrar aquí acidez, virulencia o mala leche. Lo que puede recogerse, por el contrario, tiene que ver más bien, con esa peregrina idea de que fueron tiempos tristes, pero también nuestros”³⁸¹.

Sin embargo, y si bien es cierto que algunos intentaron reproducir a costa de *La colmena* esos discursos de que “la guerra fue una locura colectiva”³⁸², lo cierto es que una mirada global sobre el film y las opiniones suscitadas entonces nos alejan de

³⁷⁷ Cándido, “Mirar y ver: Una película oportuna”, *Gaceta Ilustrada*, 24 de octubre de 1982. El comentario sobre los procesos de virilización no parece para nada casual en un contexto no muy lejano al golpe de Estado del 23 de febrero de 1981.

³⁷⁸ Diego Galán, “Sensible reflejo de lo sórdido”, *El País*, 13 de octubre de 1982.

³⁷⁹ No podemos olvidar que se hizo dentro del acuerdo con TVE y que su productor (y verdadero impulsor del proyecto) fue José Luis Dibildos, artífice de la Tercera Vía del cine español.

³⁸⁰ Carlos Boyero, “La colmena”, *La Guía del ocio*, 25 de octubre de 1982.

³⁸¹ Santos Zunzunegui, “La colmena”, *Contracampo*, Nov.-Diciembre 82, nº 31.

³⁸² Julián Marías, “Relectura visual de La colmena”, *ABC*, 19 de diciembre de 1982; Antonio Lara, “Festival de Berlín, La colmena obtiene un gran éxito popular”, *Ya*, 1/03/1983.

la visión de Zunzunegui. La película continúa la línea marcada por *Los días del pasado*. Ambas son intentos muy logrados de reconstruir una atmósfera y unas circunstancias, ambas son tentativas de trasladarnos durante dos horas a los años cuarenta con toda su crudeza. Es cierto que ninguna presenta “acidez, virulencia o mala leche”, pero no la necesitan. Aunque Franco no esté presente físicamente en los films, aunque no haya una crítica política abierta a la dictadura, Camus plantea la realidad de aquellos años de tal manera que el espectador abandona la sala con un nudo en la garganta. Por unos momentos ha viajado a la posguerra, ha compartido las experiencias de unos hombres y mujeres que no lo tuvieron nada fácil, ha sido testigo de su tragedia. Y le toca reflexionar al respecto, porque tanto *Los días del pasado* como *La colmena* son, para nosotros, espectadores desde el siglo XXI, excelentes ejemplos de ese “cine del conocimiento” del que hablaba José Enrique Monterde. Se trata de un cine que no busca la adhesión o la identificación del espectador, sino que le invitaba a adoptar una posición activa, a replantearse lo que el film dice “más allá de su discurso aparente y de lo que dice no diciéndolo”³⁸³.

Es cierto que esta película no presenta un análisis crítico del franquismo como régimen político. Como decía Zunzunegui, no es una obra demasiado dura, ni demasiado blanda y, tal vez en su época fuera recibida por los sectores más progresistas como producto a medio camino entre el cine del reconocimiento³⁸⁴ y del conocimiento. Hoy, sin embargo, más de treinta años después del fin de la dictadura, sesenta años más tarde de las circunstancias relatadas en la película, todo aquello queda muy lejos para gran parte de la población. *La colmena* y *Los días del pasado* se han convertido en una pequeña muestra de historia, en un cofre que al abrirse nos trae olores, colores e imágenes de otro tiempo. Es una “historia embalsamada” que forma parte de nuestro patrimonio inmaterial³⁸⁵. En cierto modo, encontramos en estos films un “punto de cristalización de nuestra herencia nacional”, que como decía Pierre Nora sobre *les lieux de mémoire*, permite explorar la construcción de modelos simbólicos y de representación³⁸⁶.

Por su excelente fotografía o por su significación en la época, lo cierto es que esta obra servirá de ejemplo a muchas otras representaciones cinematográficas de la posguerra. Se inicia con ella o, al menos, se hace más visible, una serie de películas sobre el pasado que presentan unos elementos comunes claros. En palabras de

³⁸³ Véase Capítulo 2 para ampliar este concepto. José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español*, p. 16.

³⁸⁴ Este cine del reconocimiento se concreta en unos actores altamente famosos, reconocimiento acrítico de unas circunstancias vitales, de anécdotas, de atmósferas.

³⁸⁵ Antoine de Baecque, *Histoire-caméra*, p. 440.

³⁸⁶ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire I*, Gallimard, París, 1997.

Esteve Riambau, “todos esos films tienen en común un look estandarizado a partir de un cierto diseño de producción, la coartada cultural del soporte histórico-literario y la vocación de popularidad expresada a través de la presencia recurrente de determinados actores”³⁸⁷. La identificación de esos elementos y su análisis nos sitúan ante la reflexión de qué imagen tenemos cada uno de nosotros de la posguerra y cómo ésta ha sido elaborada, aspectos que serán explorados con mayor profundidad en el período socialista.

CONCLUSIONES

Analizando como serie fílmica estas quince películas sobre la posguerra, o ambientadas en ella, hemos identificado dos constantes fílmicas en las que los directores profundizan de manera voluntaria y tres puntos de fijación de la sociedad de la Transición. Comencemos por las constantes fílmicas. En primer lugar, y más allá de esa abundante presencia de la posguerra en el cine de la época, habría que diferenciar aquellas películas que utilizan la historia como pretexto de aquellas en las que la historia resulta irremplazable. Son dos opciones muy diferentes. La primera de esas opciones peca de oportunismo. Ante la tendencia de gran parte de los espectadores a asistir a títulos sobre la posguerra, muchos directores decidieron ambientar sin más sus tramas y relatos en aquellos años. No se buscaba retratar la época ni hacer una crítica de las duras condiciones de vida. Se trataba simplemente de una instrumentalización comercial del pasado reciente, de un reclamo publicitario. La segunda de esas opciones sí que pretendía realizar un acercamiento al pasado, sí que intentaba que los espectadores aumentasen su conocimiento sobre él³⁸⁸. A través de la visión siempre personal de directores y guionistas conocemos personajes y circunstancias del ayer que nos ayudan a entender mejor el hoy.

El enfoque elegido por esos autores para hacernos llegar su visión enlaza con la segunda constante fílmica identificada: la no moderación en muchos de los discursos que se acercaron a la posguerra³⁸⁹. Tras *Niñas... ¡al salón!* o *Hijos de papá*, con su trasfondo ultraderechista y su nostalgia de la dictadura, no yace ninguna moderación; tras el nacionalismo de *Companyys*, *proceso a Cataluña* se observa más

³⁸⁷ Esteve Riambau, “El período socialista (1982-1995), en Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005 (1995), p. 429.

³⁸⁸ O sobre la versión de ese pasado esgrimida por directores y guionistas.

³⁸⁹ Nos referimos a aquellos films en los que la historia era irremplazable, en los que el contexto de posguerra no se limitaba a la mera ambientación.

una reivindicación que un pacto; tras *La rabia* encontramos el crudo intento de ajustar cuentas con el pasado y tras *Los días del pasado*, *La plaza del diamante* o *La colmena* se aprecia, aunque de manera sutil, el deseo de recuperar un espacio de enunciación hasta entonces silenciado, el derecho a representar no tanto la memoria de una época, sino de aportar “una cierta mirada particular” sobre ella³⁹⁰.

La representación cinematográfica del periodo histórico de los años 40 y 50 había sido habitual durante el franquismo en directores y films más o menos afectos al régimen franquista, pero sólo en los últimos años de la dictadura se había llevado a la pantalla, no sin problemas, desde perspectivas “disidentes”. En esta línea podríamos destacar *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice (1973) y *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, de Pedro Olea (1975). Ambas sirvieron de modelo a nuevos discursos sobre el pasado así como a una forma de llevarlos a la pantalla. La crítica vendría porque, al comparar los films de la Transición con aquellos del tardofranquismo, las diferencias en el enfoque entre unas y otras no resultan tan divergentes. A pesar de la progresiva desaparición de la censura y de los pasos en el proceso de democratización, no encontramos, por ejemplo, una denuncia directa de las violaciones de los derechos humanos producidas durante la posguerra. La representación del pasado nunca alcanza las cotas de sufrimiento y dureza de la realidad. Ciertos temas seguían siendo tabú, como la violencia extrema por parte de las fuerzas del orden o la represión económica. Habremos de analizar el resto de películas para poner este hecho en perspectiva y poder sacar conclusiones.

Este aspecto más ideológico nos permite hablar de la tendencia “porno-política”, nexo entre esas constantes fílmicas y denominados “puntos de fijación”. Ángel Fernández-Santos definía “porno-política” como el desmesurado interés por dos ámbitos hasta entonces censurados: el sexo y la crítica política. Ese interés se filtrará de mil y una maneras en las películas analizadas, combinándose de forma novedosa hasta entonces. Varios films recogerán personajes antes silenciados, como los maquis, o partes del cuerpo antes ocultas, como los pechos de las protagonistas.

De hecho, la presencia de desnudos y/o de escenas con cierta carga erótica más allá del tema central del film nos remiten al primero de los puntos de fijación identificados: el de la insistente sensualidad y sexualidad de los films. De los quince films recogidos en este capítulo al menos once pueden relacionarse con esta tendencia en mayor o menor grado. Desnudos gratuitos, escenas de sexo explícito... Sin duda, una encarnación de deseos frustrados durante años.

³⁹⁰ Josep Torrell, “Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición”, *Cuadernos de la Academia*, nº 6. Ficciones históricas. Septiembre 1999, pp. 79-90.

El segundo de los puntos de fijación reconocibles tiene que ver con el sentimiento de derrota. El pesimismo es una actitud habitual en estos films. Unos, los republicanos, fueron derrotados por la dictadura y siguen sin sentirse vencedores en la Transición; otros, los franquistas y ultraderechistas, son derrotados por un presente que no reconoce los logros del “Generalísimo”. Se trata éste de un punto muy interesante porque enlaza de manera magistral la representación del pasado y las circunstancias presentes, ejemplo de esas interferencias cine-historia. Cuando se realizan estos films, en pleno proceso de transición, existía un cierto sentimiento de oportunidad, de cambio posible. Poco a poco, sin embargo, se irá imponiendo el desencanto como actitud vital, acompañado de la desmovilización política y social. Lo interesante es que este desencanto se filtra ya en muchas de las películas analizadas en este bloque, incluso en fechas tan tempranas como en 1977 (*Los días del pasado*, *Asignatura pendiente*), pero a nivel sociológico se identifica más tarde, como si el cine recogiera esa sensación de forma involuntaria antes de que la sociedad reflexionara sobre ello. He ahí el valor –y el significado– de los puntos de fijación teorizados por Pierre Sorlin.

Por último, como tercer punto de fijación encontramos, de nuevo, el conflicto generacional. Más allá de las ambiguas definiciones de qué es una generación o que conlleva su sistematización³⁹¹, sí que se aprecia un esbozo de enfrentamiento entre padres e hijos, exponentes todos de épocas y valores diferentes; valores muy significativos en un momento de cambio como fue la Transición.

Sin embargo, y como apuntábamos en relación con las constantes fílmicas, para que este análisis cobre toda su envergadura ha de hacerse de manera global, afectando a todos los films producidos durante la Transición. No hemos de olvidar que tanto el Capítulo 4 como el 5 están formados por obras realizadas durante el mismo marco cronológico, bajo las mismas circunstancias. Son ellos los que nos darán la perspectiva para desarrollar las relaciones cine-historia entre 1975 y 1982.

³⁹¹ Resulta clarificador al respecto el epígrafe dedicado a la cuestión generacional en Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 30-34.

CAPÍTULO 4

REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS DEL TARDOFRANQUISMO EN LA TRANSICIÓN (1975-1982)

Analizábamos en el Capítulo 3 la representación de los años 40 y 50 en el cine español entre noviembre de 1975 y diciembre de 1982. Llega ahora el turno de acercarnos a la producción cinematográfica que, en esos mismos siete años, encontró tramas, personajes o, al menos, ambientación en las décadas siguientes a la dictadura, las conducentes a su fin. En este cuarto capítulo estudiamos un corpus de diecinueve películas. A partir de su análisis, se establecerán analogías y divergencias con el capítulo anterior. La comparación con éste se establecerá en distintos niveles. Por una parte, cuantitativamente, a partir del número de obras producidas sobre cada periodo y a partir de su éxito en sala; por otra parte, temáticamente, teniendo en cuenta el lugar que el pasado ocupa en ellas. La analogía puede establecerse incluso ideológicamente, según la intencionalidad de los directores con respecto al discurso que cada uno de estos films “históricos” vehiculan. Se pretende con ello avanzar en la concreción de una suerte de mapa lo más detallado posible acerca de qué se llevaba a las pantallas sobre la dictadura y cómo, cuáles eran las películas con mayor aceptación por el público y cómo eran comprendidas. Con este mapa se busca rastrear los procesos por los que el cine participa en la “tematización” de la sociedad de la Transición en una cuestión tan decisiva como la representación de la dictadura³⁹².

La cuestión de cómo la España de los últimos años setenta y primeros ochenta reflexiona sobre los años finales de la dictadura será posible, cómo decíamos, gracias a diecinueve películas. Éstas se sitúan en muy distintas coordenadas espacio-temporales, llevándonos, en un extraño viaje, desde tranquilas capitales de provincia a Madrid, pasando por la Francia del exilio; de hogares aburguesados a cárceles de mujeres; de finales de la década de los cincuenta al 20 de noviembre de 1975 e incluso un poco más allá. Cada una de estas obras presenta enfoques altamente

³⁹² Como decíamos en el primer capítulo, entendemos por ‘tematización’ el proceso que hace visibles algunos temas, que los sitúa en el espacio público y que “a largo plazo contribuye a la construcción de la realidad social, entendida ésta como el mundo cotidiano del sentido común, la memoria e identidades colectivas” en Manuel Trenzado, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999, pp. 4-9.

diferentes de unos años no tan lejanos. Encontramos entre ellas melodramas ternuristas, comedias esperpénticas, obras basadas en hechos reales, denuncias más o menos marcadas de represión política (o cuanto menos moral), guiños al espectador...

PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
1. <i>Emilia, parada y fonda</i> (Angelino Fons, 1976)	16-08-1976	793.734
2. <i>Asignatura pendiente</i> (1977) José Luis Garci	18-04-1977	2.306.007
3. <i>La guerra de papá</i> , Antonio Mercero, 1977	19-09-1977	3.524.450
4. <i>El ladrido</i> , P. Lazaga, 1977	30-10-1977	317.191
5. <i>El francotirador</i> , Carlos Puerto, 1977	18-01-1978	181.216
6. <i>Carne apaleada</i> , J. Aguirre, 1978	27-01-1978	739.965
7. <i>Comando Txikia. Muerte de un presidente</i> (J.L. Madrid, 1976)	03-04-1978	416.485
8. <i>De fresa, limón y menta</i> , Miguel Ángel Díez, 1978	21-04-1978	37.692
9. <i>El último guateque</i> , Juan José Porto, 1978	29-04-1978	600.419
10. <i>El sacerdote</i> , E de la Iglesia, 1978	01-05-1978	439.861
11. <i>La escopeta nacional</i> (Luis García Berlanga, 1977)	14-09-1978	2.061.027
12. <i>Sonámbulos</i> (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977)	18-09-1978	172.520
13. <i>Las rutas del Sur</i> , Joseph Losay, guión Semprún, 1978	21-10-1978	138.779
14. <i>Toque de queda</i> (I. Núñez, 1978)	14-11-1978	46.814
15. <i>Con mucho cariño</i> , Gerardo García, 1977	03-04-1979	14.090
16. <i>El curso que amamos a Kim Novak</i> , Juan José Porto, 1979	18-01-1980	87.863
17. <i>Viva la clase media</i> (J.M. González Sinde, 1980)	01-03-1980	163.509
18. <i>Operación Ogro</i> (Gillo Pontecorvo, 1979)	05-04-1980	547.500
19. <i>Crónicas del bromuro</i> , Juan José Porto, 1980	16-05-1980	82.340

Tabla IV: Listado de películas incluidas en el Capítulo 4

A la hora de clasificar los films objeto de estudio, es cierto que alguno de ellos podría haber sido incluido dentro del grupo de “historia como pretexto”. También es cierto que en algunas de las obras analizadas, el marco cronológico es prácticamente indefinible. Sin embargo, en la mayoría el contexto va más allá de un mero decorado. Este hecho puede ser debido a que la atmósfera cinematográfica de los años 60 y 70 se hallaba menos estereotipada estéticamente que la de la posguerra. Para profundizar en estos motivos, no obstante, habremos de bucear en los films, uno a uno. Tras un análisis serial, hemos llevado una triple catalogación, diferente eso sí, de la del capítulo anterior. En la primera parte del capítulo hemos situado las películas que centran su argumento en la vida cotidiana, en la familia o en el retrato de instituciones como la iglesia o las clases altas durante la dictadura. Cronológicamente encontraríamos en este bloque *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976), *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), *El ladrido* (Pedro Lazaga, 1977), *De fresa, limón y menta* (Miguel Ángel Díez, 1978), *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978), *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977) y *Con mucho cariño* (Gerardo García, 1977).

En la segunda parte, encontramos aquellos films marcados a fuego por la nostalgia. Éstos retratan también aspectos de la vida cotidiana del franquismo y se

encuentran muy cercanos a las películas del primer bloque, pero la intencionalidad resulta distinta. Nos referimos a las tres obras que Juan José Porto estrenó entre 1978 y 1980 (*El último guateque*, 1978; *El año que amamos a Kim Novak*, 1980; *Crónicas del bromuro*, 1980), obras que siguen la estela de la moda retro internacional capitaneada por *American Graffiti* (Georges Lucas, 1973), y seguida por películas españolas de gran éxito como *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977).

Es justamente este film de Garci el que nos sirve de puente entre el segundo y el último bloque del capítulo, englobado por las películas que llevan a la pantalla explícitamente referentes o acontecimientos históricos y políticos. Hablamos de *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980), de *El francotirador* (Carlos Puerto, 1977), de *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978), de *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), de *Las rutas del Sur* (Joseph Losay, 1978), de *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1978), de *Comando Txikia. Muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1976) y de *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979). Son estas dos últimas películas, basadas en el atentado de ETA que acabó con la vida de Carrero Blanco en 1973 las que, como las crónicas que en cierto modo pretendieron ser, nos conducirán a los documentales que forman parte del Capítulo 5. Este siguiente capítulo, que engloba también otras formas cinematográficas que sobresalieron en el periodo 1975-1982 cierra nuestro primer bloque cronológico de análisis sobre el franquismo, el correspondiente al cine español desde la muerte de Franco hasta 1982.

1. EL FRANQUISMO COTIDIANO

Comenzaremos por *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976), película basada en el relato de Carmen Martín-Gaité, *Un alto en el camino*. La obra tiene como protagonista a una mujer joven de provincias, casada por conveniencia económica con un hombre mucho mayor. Este personaje, interpretado por Ana Belén, decide realizar un viaje (fugaz) a Francia, intentando que la libertad de unos días compense las frustraciones de toda una vida. Ambientada en los primeros setenta, realizada a mediados de los setenta y estrenada en 1976, este film resulta paradigmático del momento en que fue realizado. Por las cambiantes circunstancias en el contexto político y social, pero también por sus continuidades, *Emilia, parada y fonda* puede ser calificada de “película-puente” por varios motivos. En primer lugar, y como relato escrito en 1960, estuvo sujeto a los condicionantes de la censura administrativa y de la autocensura de la autora. El guión, escrito por la propia autora del texto, Carmen Martín Gaité, junto a Juan Tébar, también sufrió esos límites. La censura influyó

además en la trayectoria comercial del film al prohibir uno de los carteles anunciadores, en el que aparecía la protagonista disfrutando de su adulterio³⁹³. Sin embargo, los avances legislativos en torno al tema “erótico” fueron decisivos para la inclusión de algunos “destapes” de la actriz, como el habitual desnudo parcial al salir de la ducha³⁹⁴. Los pechos de Ana Belén eran casi de obligada presencia en las películas en las que la actriz intervenía por aquellos años. Recordemos al respecto *El amor del capitán Brando* (1974) y *¡Jo, papá!* (1975), ambas dirigidas por Jaime de Armiñán.



Cartel promocional de *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976)

³⁹³ Informe del Ministerio de Información y Turismo, Sección de Apreciación y Calificación de Películas, 12 de febrero de 1976, Archivo General de la Administración.

³⁹⁴ La Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975 (BOE nº 52, del 1-III, pp. 4313 a 4314) establecía en su punto 9 que “se admitirá el desnudo, siempre que esté exigido por la unidad total del filme, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incida en la pornografía”.

No por casualidad, estas tres películas pueden definirse como parte de esa deriva histórica de la Tercera Vía, como adelantábamos en el Capítulo 2 en relación con *¡Jo, papá!*³⁹⁵. Las tres comparten una reflexión sobre la historia reciente española, las tres parecen enfocadas a ese nuevo público interesado en temas hasta entonces silenciados, pero sin demasiadas implicaciones ideológicas³⁹⁶. Como *¡Jo, papá!*, *Emilia parada y fonda* también fue víctima de ese cambiante contexto de transición y cuando llegó a las pantallas resultó, a tenor de las críticas en prensa, demasiado moderada, incluso recatada³⁹⁷. Una rápida mirada a las portadas y contenidos de revistas y periódicos publicados a lo largo de 1976 nos da buena muestra de ello³⁹⁸.

Sin embargo, y a pesar de ese pequeño desfase entre el contexto sociopolítico en que la película se produjo y el que la recibió en las salas, *Emilia, parada y fonda* no tuvo mala carrera comercial, alcanzando 800.000 espectadores. Este hecho puede explicarse porque, aunque no de manera escandalosa, la película ofrecía ciertas escenas “subidillas de tono” o incluso morbosas a las que el público no estaba acostumbrado³⁹⁹. La película participa de esa pornopolítica de la que hablaba en *Cambio 16* Ángel Fernández Santos a principios de 1978 y que señalábamos en el

³⁹⁵ La Tercera Vía fue promovida por el productor José Luis Dibildos a finales de los sesenta y principios de los setenta. Puede ser definida como el intento de llevar a las pantallas un cine a medio camino entre el cine de autor en la órbita del Nuevo Cine Español o La Escuela de Barcelona y los productos más decididamente comerciales. Se buscaban temas novedosos y tratamientos incluso atrevidos (al menos a nivel moral), relacionados con las preocupaciones de un nuevo público, unas clases medias urbanas aparecidas con el desarrollo económico del país. Los primeros de estos títulos fueron dirigidos por Roberto Bodegas (*Españolas en París* y *No es bueno que el hombre esté solo*) con guión de José Luis Garci. Para una ampliación, Pau Esteve y Juan M. Company, “Tercera vía: la vía muerta del cine español”, *Dirigido por*, nº 22, abril 1975.

³⁹⁶ Marcelo Arroita-Jauregui tildó la película de “cursilería progresá” (de progresía, no de progresismo); entendiendo progresía como esos sectores, relacionados con la cultura, que aparentan más que ostentan su pertenencia a la intelectualidad merecedora de tal nombre. Dirá también que es cursi, con una cursilería nueva, producto de los cambios sociales (muy en la línea, podríamos añadir, de los objetivos de la Tercera Vía), en Marcelo Arroita-Jauregui, “Emilia, parada y fonda. Un melodrama disfrazado”, *Arriba* 17 de septiembre de 1976.

³⁹⁷ En 1986, con motivo de su pase en TVE, Francisco Merinero reflexionaba sobre el devenir de la película destacando cómo, a pesar de ser una obra bastante reciente, había quedado “un tanto olvidada o más bien asociada a un tiempo anterior”. Francisco Merinero, “Emilia, parada y fonda”, *Diario 16*, 14 de mayo de 1986.

³⁹⁸ Valga como muestra una de las escenas centrales de *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), en la que se suceden uno tras otro artículos de distintos medios impresos mostrando numerosas modelos ligeras de ropa junto a titulares del tipo: “Tetas sí, Carrillo no”, “El libertinaje por la cachea” o “De lo vertical a lo horizontal”.

³⁹⁹ En 1986, la revista *Mucho más Madrid* reflexionaba sobre esto: “Corriendo los aires de la supresión de la censura, allá por el 75, Angelino Fons hizo una película “fuerte” para un público que quería algo más de morbo y de escenas subidillas de tono, a las que no estaba acostumbrado. Este tipo de cine, que fue como un boom, pero sin demasiada calidad, no dejó de cumplir su papel, a veces triste”. “Emilia, parada y fonda”, *Mucho más Madrid*, 16 de mayo de 1986. Otros críticos preferirán, no obstante, asignar su éxito al hecho de que fuera una “excelente película”, sobre un “interesante tema”, definiéndolo como “cine comercial de calidad”, Hermes, “Emilia, parada y fonda”, *ABC*, 21 de agosto de 1976.

Capítulo 3 con respecto a *Niñas... ¡al salón!* (Vicente Escrivá, 1977). Para el crítico, esta tendencia se caracterizaba por la confusión del sexo y la política, por la utilización del picante político con la misma función que el picante verde, eso sí, siempre con función ejemplarizante⁴⁰⁰. Y si bien es cierto que *Emilia, parada y fonda* no es una película con una carga ideológica progresista, ni siquiera con una tímida denuncia política, sí que observamos en ella la crítica a costumbres inherentes a la sociedad franquista y la represión moral. No obstante, por otra parte, como señalaba Fernández Santos, también en esta película la transgresión queda ocultada, o dentro de los límites socialmente admitidos, de modo que no se produce cambio, ni ruptura, ni revolución en la vida de la protagonista⁴⁰¹.

Esta película es un melodrama que muestra las consecuencias del tedio y la represión moral en una ciudad de provincias, desde una perspectiva marcada indirectamente por la denuncia de género. La educación, el ambiente y las limitaciones económicas, así como su naturaleza como mujer, han hecho de la vida de Emilia lo que es⁴⁰². El reflejo de esa España del interior nos muestra una realidad demasiado cercana a la reflejada por la propia Martín Gaité en *Entre visillos* (1957), a pesar de los casi veinte años que separan ambas historias⁴⁰³. Por otra parte, no se observan referentes políticos (ni siquiera cronológicamente destacables) que contribuyan a la lectura cinematográfica de la Historia. Sólo en una ocasión se nos dice “en Francia es otra cosa”, enlazando con las aspiraciones de muchos españoles de buscar en el país vecino una mejora laboral o sexual⁴⁰⁴.

Tampoco se aprecian comentarios ni críticas a la dictadura o a la moral impuesta por la Iglesia católica. Aunque se esté mostrando la situación en cierto modo angustiosa de una mujer, no se nos explican las causas de ésta en ningún momento; ni siquiera se hace nada para cambiarlas de manera definitiva. Se retratan, eso sí,

⁴⁰⁰ Ángel Fernández-Santos. “Pornopolítica española”, *Cambio* 16, 26 de febrero de 1978.

⁴⁰¹ Fernández Santos destacaba cómo en esas películas pornopolíticas de los primeros años del cambio, aquellos personajes que se atreven a salir del redil o detentan comportamientos contrarios a los normalmente aceptados, son castigados o bien tienen una revelación que los hace volver arrepentidos. Es el caso de la madame de *Niñas al salón*, que deja el negocio para convertirse en una madre decente, o del cliente más “vicioso” del burdel, que muere electrocutado. Fernández Santos parece explicar así cómo la sociedad española, aunque curiosa y con ganas de cambio, no estaba preparada todavía para grandes revoluciones a nivel político o sexual. Ángel Fernández-Santos. “Pornopolítica española”, *Cambio* 16, 26 de febrero de 1976.

⁴⁰² “Emilia, parada y fonda”, *Tele Indiscreta*, 16 de mayo de 1986. La película introduce el tema de género como otra causa de la intensidad de la frustración.

⁴⁰³ César Santos Fontela, “Emilia, parada y fonda”, *Informaciones*, 18 de agosto de 1986. Santos Fontela apunta que el film, por el retrato que presenta de la sociedad, debería estar ambientado en la España de los 50 (la de *Entre visillos*) en lugar de en la de los 70.

⁴⁰⁴ No sólo se emigraba para buscar trabajo en Francia, Alemania o Suiza. También se viajaba a Europa, especialmente al sur de Francia, para, entre otras cosas, ver películas prohibidas en España por la censura. La película *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973) gira en torno a ello.

algunas características de esa vida en provincias o, como explicaba en la reseña de *El País* Jesús Fernández Santos, de “como podía llegar a ser ese mundo a la vez complejo y vacío, de noviazgo blanco, de tardes de radio con consultas amorosas, con su vago lenguaje, celestinesco y marginal”⁴⁰⁵. La conclusión final resulta incluso ambigua. En una de las últimas escenas Emilia acude a la iglesia a confesar su aventura.

“Padre, casi todo lo que me ha sucedido en la vida lo he considerado pecado. Un pobre beso, un deseo normal, una caricia a escondidas. Finalmente sí que he pecado a conciencia. Ahora sí que he pecado Padre. (...) He tenido un lígüe estupendo en Francia, Padre. Con Joaquín (*su marido*), ni me enteraba. Me ponía a pensar en otra cosa, en la comida del día siguiente, por ejemplo, para ver si así pasaba pronto el trago y con Jaime (*su primer novio*), no crea, nada, besitos y pare usted de contar. No es que crea que lo de Francia ha resuelto mi vida, pero me he quedado tan a gusto... Y encima no tengo que casarme con él porque... ya estoy casada”⁴⁰⁶.

Sin embargo, al correrse la cortina del confesionario, no encontramos al párroco, sino a la tía de Emilia. Ésta le indica que, como penitencia, tendrá que ocultárselo a su marido. La conclusión parece clara: las cosas cambian para que todo siga igual⁴⁰⁷.

Y a pesar de que en la última escena vemos a la protagonista paseando sonriendo, con el pelo suelto (casi por primera vez en la película), la canción de Luis Eduardo Aute (La jaula en la que yo misma me encierro, protege las raíces de mi cobardía en un tiesto, me gasto en las cenizas de este infierno...) viene a dejar de nuevo claro que nada ha variado, aunque ahora parezca que es ella quien lo elige. Hablamos, en definitiva, de una historia de frustraciones que, en cierto modo y utilizando las palabras de Marcelo Arroita-Jauregui, crítico cinematográfico de *Arriba*, conlleva una “cierta actitud catequética en relación con sexo”⁴⁰⁸. Parece decir que un orgasmo puede ser lo suficientemente fortalecedor como para hacer resistir el resto de una vida a priori insoportable.

⁴⁰⁵ Y añadía que el hecho de que esos programas de consulta se pudieran seguir escuchando todavía hoy sin salir de Madrid confirmaba cómo la vida cambia a veces sólo en apariencia, cómo puede continuar por debajo de actitudes y ropajes. Jesús Fernández Santos, “Cine: Emilia, parada y fonda. Las ataduras”, *El País*, 16 de agosto de 1976.

⁴⁰⁶ Transcrito directamente de la película. Confesión de Emilia.

⁴⁰⁷ Para *El correo de Andalucía*, la escena de la confesión muestra cuánto están dispuestas a asumir la tía y la sobrina. “Fons: Parada –sin fondo- en el realismo”, *El correo de Andalucía*, 14 de noviembre de 1976.

Esta escena también viene a denunciar, aunque tal vez involuntariamente, cómo la reproducción y perpetuación de ciertos tabúes y costumbres necesita de la colaboración de amplios sectores de la sociedad.

⁴⁰⁸ Marcelo Arroita-Jauregui, “Emilia, parada y fonda. Un melodrama disfrazado”, *Arriba*, 17 de septiembre de 1976.

Es el término de “frustración” el que se repite en la mayoría de las críticas de cine consultadas sobre la película, revelándose clave⁴⁰⁹. La presencia de esa frustración a lo largo del capítulo hará que se convierta, como veremos en las conclusiones, en uno de esos “puntos de fijación” teorizados por Pierre Sorlin⁴¹⁰. Esa frustración puede ponerse en relación además con la carrera del propio Angelino Fons como director de cine. El entonces periodista de *Diario 16*, Francisco Merinero, lo expresaba en estas palabras:

“Como la de tantos autores de aquella generación, es la crónica de una frustración progresiva: entre la sumisión a los géneros de nuestro cine comercial, la coacción de la censura, la desconfianza de los productores y la falta de ilusión en el desempeño de encargos dudosos. Fons se ha visto abocado a una filmografía mediocre (que él mismo califica con menor benevolencia)”⁴¹¹.

La frustración aparece como elemento omnipresente en muchas carreras cinematográficas, en la propia industria, en la sociedad. Y la frustración es uno de los elementos predominantes también en uno de los personajes de nuestra siguiente película. Teresa Gimpera encarna a una señora de clase media-alta en una familia numerosa entre la que se encuentra el verdadero protagonista del film, Quico. Y es que ***La guerra de papá*** (Antonio Mercero, 1977) parece integrante de lo que durante el franquismo se denominó como “películas con niño” y que encontró en Joselito o en Marisol grandes estrellas⁴¹². El film narra un día (a mediados de los sesenta) en la vida de este pequeño que no llega a los cuatro años.

La película está basada en novela corta de Miguel Delibes *El príncipe destronado*. La cuestión del cambio de nombre provocó disparidad de opiniones, entre los que consideraban que el título de la obra escrita podía resultar incómodo para un contexto de transición y consolidación de la monarquía⁴¹³ y los que señalaron (entre ellos el director) que con el cambio lo que se buscaba era acentuar la “carga política” y el peso de la guerra⁴¹⁴. Para Miguel Delibes, la sustitución del título original fue un acierto de Mercero en un momento en que la Guerra Civil como tema de interés

⁴⁰⁹ Por ejemplo en I., “Usos amorosos del siglo XX, Emilia parada y fonda”, *Ya*, 24 de agosto de 1976; en Marcelo Arroita-Jauregui, “Emilia, parada y fonda. Un melodrama disfrazado”, *Arriba*, 17 de septiembre de 1976; o en César Santos Fontela, “Emilia, parada y fonda”, *Informaciones*, 18 de agosto de 1976.

⁴¹⁰ Rasgos reconocibles en varias de las películas de una época que la definen de manera involuntaria e indirecta. Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977), pp. 196-200.

⁴¹¹ Francisco Merinero, “Emilia parada y fonda”, *Diario 16*, 14 de mayo de 1986.

⁴¹² Si bien Quico no canta; como mucho se limita a repetir “caca, culo, pedo, pis” y a llevar a cabo mil y una trastadas en casa.

⁴¹³ El cambio se habría hecho, según el diario *Arriba*, para “evitar suspicaces resonancias”. “La guerra de papá, tándem Mercero-Delibes”, *Arriba*, 14 de septiembre de 1977.

⁴¹⁴ Entrevista a Mercero en *El Diario Vasco*, “Antonio Mercero y La guerra de papá”, *El Diario Vasco*, 13 de septiembre de 1977.

seguía estando vigente⁴¹⁵; para otros, como el académico Julián Marías, esa misma puesta en valor del peso de la contienda resultaría altamente oportunista⁴¹⁶.

Si buscamos las referencias a la Guerra Civil en ese contexto de familia burguesa a mediados de los sesenta, en el film encontramos esbozado tanto el enfrentamiento clásico entre las dos Españas como las diferentes concepciones sobre la contienda fruto del conflicto generacional. En el primer caso, la disensión se sitúa entre el padre que luchó en el bando franquista, que se siente altamente orgulloso y que quiere transmitir y continuar aquellos valores en sus hijos; y la madre, hija de republicano, más abierta al diálogo. En cuanto al conflicto generacional, el enfrentamiento surge porque, ante la postura pro-franquista claramente definida del padre, el hijo mayor muestra incompreensión y defiende la necesidad de la reconciliación entre vencedores y vencidos.

Esta incompreensión padre-hijo es muy similar a la que retomaremos más adelante en relación con *Las rutas del Sur* (Joseph Losay, 1978), en la que el conflicto generacional vertebraba gran parte del relato. Las nuevas generaciones, las nacidas entre mediados de los cuarenta y principios de los sesenta se sienten ajenas al conflicto. Es a los hijos pequeños a los que la guerra “de papá” les resulta atractiva, como si fuera algo legendario, incluso épico, algo mítico y, por lo tanto lejano. Pero los jóvenes, más conscientes, piden pasar página ante algo de lo que no se sienten responsables. Es ésta una juventud encarnada ya a mediados de los años sesenta por el joven Gutiérrez Caba en dos películas clave: *La caza* (Carlos Saura, 1964) y en *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1968).

Como conclusión sobre el discurso vehiculado por el film en relación con el conflicto encontramos la escena final, en la que Quico, ya acostado, le pregunta con miedo a su madre:

- Q: mamá, ¿yo también iré a la guerra de papá?
- M: no hijo, espero que no. Aunque hay muchos que quieren que esa guerra siga, en realidad terminó hace mucho. Ya no habrá más guerras de papá.

⁴¹⁵ Miguel Delibes, “Dirigir a un niño”, *La Vanguardia*, 19 de marzo de 1987. Delibes: “Creo que el primer acierto de Mercero fue cambiarle el título a la pieza, puesto que la Guerra Civil española, al cabo de medio siglo, sigue siendo un tema de actualidad cuyo rescoldo está lejos de extinguirse. Para justificarlo (...) le bastó con subrayar las constantes alusiones de Quico y su hermano a la guerra de su padre y acentuar la mentalidad reaccionaria de éste, no añadiéndole texto al guión sino imágenes casi subliminales a la película –banderolas, fotografías, recuerdos bélicos– tan caras a estos grupos. Con tan leve insinuación hizo posible que el espectador reparara en la otra cara de la historia –su trasfondo fratricida.

⁴¹⁶ M. A.-J., “La guerra de papá. Sinsorgada con niño. Valoración: 0”, *Arriba*, 28 de septiembre de 1977, y también Julián Marías, “El príncipe destronado”, *La Gaceta ilustrada*, 16 de octubre de 1977: “Se ha centrado la atención del espectador en un rasgo secundario, cuando no minúsculo, tal vez pensando que lo referente a la política y a la guerra civil vende más”.

Con esta afirmación, que podría ser calificada tanto de esperanza como de promesa, termina *La guerra de papá*. La “lectura cinematográfica de la historia”, nos lleva a la década de los sesenta, en que se sitúa la acción. Son los años de conmemoración de los “25 años de paz”, en los que los esfuerzos del régimen se dedicaron a asociar su gestión con el progreso y el desarrollo económico. Sin embargo, a través de la limitada ventana por la que el film nos permite asomarnos poco vemos de la sociedad española de aquella época. En el piso burgués donde transcurre básicamente toda la película, encontramos a un padre autoritario anclado en las glorias de un pasado ya lejano. Como al protagonista de *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975) parece que “se le ha parado el reloj” y que no se ha dado cuenta de los cambios que empiezan a experimentarse a su alrededor.

Otro rasgo de la sociedad que se intuye en el film es esa educación católico-represiva para la que “tocarse el pito” es un delito, una educación que instrumentaliza el pecado como método de control a partir del miedo (por ejemplo, en el caso de la criada hacia el protagonista). Esa educación, politizada hasta en los aspectos más nimios (e incluso con ribetes irracionales), se retrata en afirmaciones como que comer con la izquierda también está mal y puede ser considerado pecado. Sin embargo, esta plasmación de posibles traumas presentes alrededor de 1964 no llega más que insinuarse, por más que Antonio Mercero afirmara entonces en prensa que “en torno a la figura del niño quedan determinados los traumas de la sociedad española así como también queda reflejada, a través del enclaustramiento al que se le somete al niño, una educación, con descaro, represiva”⁴¹⁷.

En el plano de la lectura histórica, el primer elemento al que debemos hacer alusión es al éxito de público conseguido por este film. Más de tres millones de espectadores acudieron a las salas de cine, tal vez porque como apuntaban algunos críticos ya durante su exhibición en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián “tanto el autor de la novela, como los temas, las acotaciones y los personajes son muy del agrado del público”⁴¹⁸. Las travesuras de un niño rubio de ojos azules, junto a un pequeña parte de enfrentamiento dialéctico de baja intensidad entre vencedores y vencidos, acompañado por una base de conflicto generacional latente: ésos parecen los ingredientes del triunfo de este film que parecía gustar a bastantes y, lo que es más difícil, no molestar a muchos. La razón radica tal vez en que la receta final cuenta

⁴¹⁷ “Antonio Mercero y La guerra de papá”, *El Diario Vasco*, 13 de septiembre de 1977. Opiniones favorables a esa mera insinuación de posibles represiones en “La guerra de papá, tándem Mercero-Delibes”, *Arriba*, 14 de septiembre de 1977.

⁴¹⁸ J. Fernández Santos, “Miguel Delibes y su deseo de paz duradera”, *El País*, 14 de septiembre de 1977.

con un ingrediente imprescindible: un discurso moderado, reconciliador, muy en la línea del espíritu de consenso reinante a nivel político durante la Transición.

También es cierto que la historia, en sí misma, no presenta una situación dura o dramática, situaciones más proclives a la denuncia social. Al contrario, se nos muestra un relato sencillo, en un ambiente agradable, acomodado, sin problemas. No es la España de los sesenta del éxodo rural, del hacinamiento en los cinturones industriales de las ciudades, de la emigración; en esas circunstancias podría haber habido más conflicto. El contenido “amable” de este film proporcionaba un sentimiento “para todos los públicos”. Se trata de una obra apta para aquellos ligeramente interesados en las connotaciones históricas del título, pero a los que, sin embargo, la crítica política no resultaba de interés. Lo sorprendente es el efecto llamada de esa curiosidad. Es llamativo que tantas personas se acercaran a las salas a ver un día normal en la vida de un niño de clase media-alta en los años sesenta, un día en el que no pasa nada. Pero sobre todo sorprende que el número de asistentes fuera mayor al obtenido por exitosas películas de destape de la época⁴¹⁹. Que una película tan moderada despertara tanta atención, nos hace pensar en las expectativas e intereses del grueso de la población, especialmente en un momento en que la sociedad española (y la cultura no era una excepción) se encontraba altamente politizada. Valga como ejemplo la edición del Festival de San Sebastián en que *La guerra de papá* fue estrenada (septiembre de 1977). En ella, el Jurado Internacional hizo un manifiesto de apoyo al pueblo vasco y su lucha por la amnistía y las libertades nacionales⁴²⁰. No debemos olvidar que las amnistías por delitos políticos no se completaron hasta octubre de 1977⁴²¹.

En un momento en que las huelgas se contaban por cientos, las portadas de los periódicos recogían la vuelta de exiliados ilustres, se sucedían los pactos políticos, etc., el contexto socio-político parece poder calificarse de todo menos de moderado. Justo por ello el éxito abrumador de *La guerra de papá*, con su moderación *ternurista*,

⁴¹⁹ “La guerra de papá, de Antonio Mercero. Una película en la que no pasa nada”, *Última hora*, 29 de octubre de 1977. Debajo del encabezado podían leerse las palabras del propio Mercero respecto al éxito del film: “Quien me iba a decir que los ojos azules de un niño tienen más fuerza que el pubis de la Cantudo”. Esta afirmación enlaza con el éxito de *La trastienda* (1976) en la que la Cantudo protagonizaba el primer desnudo integral español desde la dictadura.

⁴²⁰ “Deseamos expresar nuestra satisfacción al comprobar que este certamen ha iniciado una nueva etapa acorde con la realidad histórica de la España de hoy. Por ello nuestra primera comunicación es para solidarizarnos con el pueblo vasco, que tan entrañablemente nos acoge, con su lucha por la amnistía y las libertades nacionales”. Pascual Cebollada, “La guerra de papá” Inteligente y sensible película de Mercero, *Ya*, 13 de septiembre de 1977.

⁴²¹ Como recuerda, por ejemplo, Santos Juliá en “De nuestras memorias y de nuestras miserias”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007, separata.

<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d018.pdf> Consultado por última vez el 4 de julio de 2013.

con su manera de hablar de la Guerra Civil sin decir nada, con su apuesta por una conciliación apoyada en la equiparación de vencedores y vencidos, resulta especialmente sorprendente. Y es que este film se sitúa como el film más taquillero de todos los analizados en este trabajo de investigación, de entre un total de más de ciento cincuenta películas.

Y del éxito de *La guerra de papá* al fracaso de ***El ladrido*** (Pedro Lazaga, 1977) y de ***De fresa, limón y menta*** (Miguel Ángel Díez, 1978). Estos dos films no pueden considerarse retratos del franquismo porque el contexto histórico en ellos resulta prácticamente indefinible. *El ladrido* sólo está incluida en este listado porque la propia sinopsis oficial del film indicaba que los protagonistas eran maquis convertidos en bandidos, muy en la línea de la explicación oficial del régimen al respecto de estos guerrilleros⁴²². Esta equiparación de maquis a delincuente no resulta tan llamativa si tenemos en cuenta que el director, Pedro Lazaga, desarrolló una larga y preeminente carrera durante el franquismo, con películas de corte abiertamente falangista como *La patrulla*, *Torre partida* o *Las chicas de azul*, o populistas de rasgos conservadores como *La ciudad no es para mí* o *Sor Citroën*. Nada se nos dice en el film sobre la dictadura franquista que merezca ser destacado.

Por su parte, *De fresa, limón y menta* es un retrato sociológico de esa juventud tardofranquista llamada a capitanear la 'centralidad' de la sociedad de los sesenta y los setenta⁴²³. A pesar de ser una película ambientada en 1969, poco nos cuenta del contexto. *De fresa, limón y menta* tiene más que ver con las comedias presentistas tipo *Ópera prima* y *Tigres de papel* que con el resto de films a analizar.

Retrato, éste sí, de los cambios en la sociedad española de los sesenta a través de los cambios observados en la Iglesia, ***El sacerdote*** (Eloy de la Iglesia, 1978) muestra las contradicciones de una sociedad llamada a la modernidad que no quiere o no sabe despegarse de viejas costumbres y obligaciones. La lectura fílmica de la historia que *El sacerdote* posibilita nos sitúa ante un joven cura atormentado por las tentaciones sexuales. A partir de él se nos descubren adulterios; sacerdotes modernos, vestidos sin sotana que acaban en barrios obreros y avisan a los comulgantes de que han de distinguir entre las leyes sociales y las leyes de Dios; pueblos que se han quedado semidesiertos porque los jóvenes han emigrado a "Madrid o a Alemania"; párrocos que sólo piensan en que los feligreses les inviten a comer y no busca complicaciones; curas pro-régimen que ante el 99% a favor de

⁴²² "Una pareja de Maquis convertidos en atracadores, subsisten en los montes de Asturias aterrizando a los habitantes de la comarca con sus atracos y actos violentos". Sinopsis oficial del film.

⁴²³ Sobre la importancia del relevo generacional en la sociedad y en la cultura de la Transición, José-Carlos Mainer, "La vida de la cultura" en Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la libertad* (1973-1986). *La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid.

Franco en el Referéndum Nacional de 1966 exclaman ufanos “¡a ver qué tiene ahora que decir esa basura europea!”; bárbaros despertares sexuales en adolescentes en un clima de represión; y frailes que dejan la iglesia para formar una familia.

La filmografía de Eloy de la Iglesia se caracteriza por el tratamiento de temas polémicos (como la homosexualidad, el travestismo o el bestialismo) desde una perspectiva provocativa, cercana a la escatología y, en ocasiones, a la calificación S. El crítico de *ABC* Pedro Crespo definía en 1979 su obra como “cursilería melodramática, erótico-sociológica-política”⁴²⁴, una declaración un tanto personal que, sin embargo nos conduce de nuevo ante el término de “pornopolítica”⁴²⁵ y al éxito que la mezcla de sexualidad y temas sociales hasta entonces censurados alcanzaron en aquellos ‘años de incertidumbre’⁴²⁶.

La lectura histórica del film, el énfasis en su contexto y condiciones, nos lleva a la figura del director. Eloy de la Iglesia fue un director peculiar, alabado por unos y denostado por otros. Planteó, tal vez de manera demasiado directa, cuestiones apremiantes, cinematográfica y culturalmente marginadas en unos cambiantes años setenta y ochenta. *El sacerdote* es, sin embargo, la única película histórica de su trayectoria. De la Iglesia se mostró mucho más interesado en la localización de sus obras en un presente desde el que abordar temas actuales, en los que se mezcla la denuncia y el morbo, con especial protagonismo de personajes marginales: *Miedo a salir de noche* 1979, *El diputado* (1977), *La criatura* (1977), *Navajeros* (1981), *El pico I y II* (1982 y 1983) o *La estanquera de Vallecas* (1985) son buena muestra de ello. Esta temática alcanzó enorme repercusión en la época, entroncando con el éxito de films como *Perros callejeros* o *Deprisa, deprisa*.

Y si *El sacerdote* nos ofrecía un panorama de uno de los pilares del régimen, es decir, de la Iglesia católica, ***La escopeta nacional*** (Luis García Berlanga, 1978) nos describe a las élites que lo gobernaron, o a parte de ellas, a finales de los sesenta, principios de los setenta. Falangistas leales siempre y cuando esa lealtad se traduzca en beneficio económico, marqueses monárquicos recluidos en sus fincas hasta la vuelta del rey, tecnócratas del Opus Dei, empresarios derechistas a la caza del ministro de turno, señoras ultracatólicas con mano en el Pardo, ex curas de campaña, devotos criados que no son conscientes de su alienación... todos se engañan, se hacen la pelota y se aprovechan de quien pueden en torno a un fin de semana de

⁴²⁴ Pedro Crespo, “El sacerdote”, *ABC*, 9 de junio de 1979.

⁴²⁵ De nuevo según definición de Fernández Santos, “Pornopolítica” *Diario 16*.

⁴²⁶ Como Javier Tusell y Genoveva Queipo de Llano definen el gobierno de Arias Navarro ya desde el título de su obra conjunta: *Tiempo de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición*, Crítica, Madrid, 2000.

caza. Así, si nos fijamos en la lectura cinematográfica de la historia, observamos cómo nadie queda bien parado en esta disparatada comedia, en este retrato cruel que ralla el esperpento.

La elección del género cómico para retratar la dictadura resulta inusual y puede ser calificada de “forma cinematográfica de la historia”⁴²⁷. No es lo mismo hablar del pasado a través de un enfoque cómico que de uno dramático. Berlanga elige el esperpento, el “realismo con rasgos hipertrofiados”⁴²⁸. Esta elección nos sitúa ante un intenso debate entre aquellos que consideran que la comedia trivializa las posibles críticas implícitas en ella y los que observan en ella una oportunidad única para hacer llegar al público un discurso que, de otra forma, sería probablemente calificado como parcial o moralista⁴²⁹. El humor puede ser utilizado como una acusación, se nos dice, incluso a pesar de que no se nos muestren momentos trágicos. De hecho, algún autor señaló ya entonces que lo que Berlanga y Rafael Azcona como co-guionista buscaban era “refrescarnos la memoria (*sobre un tiempo*) en el cual lo que no era drama era chiste”, una especie de reír por no llorar que “dejaría paso a aquello que en apariencia quedó fuera: la represión como sistema de gobierno, el envilecimiento colectivo y lo que cuelga”⁴³⁰.

Pero si la risa es el cómo, la cacería es el dónde, un escenario ideal para este retrato casi goyesco de las entrañas de las clases dirigentes⁴³¹. ¿Qué mejor “acto

⁴²⁷ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 13.

⁴²⁸ F. Merinero, “De safari”, *Diario 16*, 16 de septiembre de 1979. Berlanga y Azcona “cultivan con feroz humor ese género tan poco practicado y tan hispánico que es el esperpento: el realismo con rasgos hipertrofiados”.

⁴²⁹ Sobre la función de la risa en la cultura y los procesos creativos: Nancy Berthier, “Ser o no ser Franco. Naturaleza y función de la risa en Espérame en el cielo”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, 2, pp. 156-171.

Sobre el papel de la risa en este film, Jordi Viader dirá: Sobre nuestra reciente historia se ha escrito, dicho y filmado de todo (...) pero posiblemente nada tan suculentamente divertido como esta especie de vodevil-político. La cinta es primordialmente una película de humor, hasta el punto que las posibilidades críticas quedan prácticamente reducidas a nivel de caricatura”, en Jordi Viader, “La escopeta nacional”, *La Prensa*, 19 de septiembre de 1978. *La Vanguardia* continúa la reflexión sobre el poder del humor en “La escopeta nacional” calificándola como “ferozmente divertida” y afirmando que “la risa o la sonrisa pueden ser también, en determinados casos, una acusación”, en “La escopeta nacional”, *La Vanguardia*, 17 de septiembre de 1978.

⁴³⁰ Isaac Montero, “Estética”, *Informaciones*, 28 de septiembre de 1978. En esta línea se pronunciarían también otras críticas del momento, como la de Francisco Merinero para *Diario 16*, titulada, “De safari” y en la que se calificaban las películas de Berlanga como “las más tenebrosamente divertidas del cine español” (16 de septiembre de 1978). Merinero hará énfasis además en los nexos entre lo retratado en el film y el presente: “Los personajes se reconocen (...) con nombres y apellidos de triste, sin dejar de ser ridícula, memoria. Berlanga resuelve los complejos vericuetos en los que le meten su imaginación calenturienta y su feroz, risueña y radiográfica percepción de este circo de tres pistas de disparates, oscurantismo, represión y desafuero que hemos sido y somos”.

⁴³¹ “La escopeta nacional”, *La hoja del lunes*, 18 de septiembre de 1978, donde se define a Berlanga como retratista casi goyesco.

social” podría promocionar un régimen apoyado desde sus orígenes en la violencia que esta asociación entre ocio y muerte? Sin embargo, no es esta actividad la principal en la película, sino el sexo o, al menos, el deseo sexual, en pasado, presente y futuro. El sexo como aspiración y frustración resulta omnipresente, muy ligado al clima social de la España de 1977 y 1978 y a la avalancha de portadas en prensa con señoritas ligeras de ropa. En *La escopeta nacional* encontramos desnudos más o menos parciales, inusuales artículos de coleccionismo que recuerdan conquistas pasadas, modelos con aspiraciones a actrices que resultan ser “un poco viciosillas”, descontrolados impulsos onanistas... y todo ello envuelto en el clima de represión moral y sexual de la dictadura, en el que las amantes eran algo frecuente y las dobles versiones cinematográficas con escenas subidas de tono para la exportación eran la tónica habitual.

García Berlanga ha sido y es una figura clave del cine español, autor de obras tan decisivas como *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), *Los jueves, milagro* (1957), *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963). Fueron éstas las películas que mejor consiguieron retratar las miserias del franquismo desde dentro, con los problemas que ello implicaba. Berlanga comenzó su carrera junto a Juan Antonio Bardem, convirtiéndose ambos, con sus diferentes estilos y objetivos, en los únicos portavoces de otros discursos sobre la dictadura durante años hasta la aparición de los jóvenes del llamado Nuevo Cine Español y su correspondencia en la Escuela de Barcelona⁴³².

Algunos críticos quisieron ver en *La escopeta nacional* una vuelta del director valenciano a su cine primigenio, de fórmula coral y elementos sainetescos, pero existe una notable diferencia que afectará al tratamiento de los personajes y a la actitud de Berlanga hacia ellos. En las cuatro películas nombradas líneas antes, la historia gira en torno a gente del pueblo, más o menos humilde, más o menos indefensa, y a sus duras circunstancias, por más que éstas sean retratadas desde la comedia. Sin embargo, en su film de 1978, los retratados son los poderosos, y no precisamente los más ejemplares, unos poderosos hacia los que el director parece sentir, usando los términos de Fernando Trueba en su crítica en *El País*, “el más cordial de los odios”⁴³³.

⁴³² Si es que realmente puede hablarse de tal grupo como tal y no de una serie de directores que, en torno al IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) y, más tarde, la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía), consiguieron articular un cine de autor con cierta crítica al sistema, aunque dentro de él. La Escuela de Barcelona es incluso casi más difícil de definir y delimitar. Fuera de ambos grupos no podemos olvidar a directores como José Antonio Nieves Conde, que con *Surcos* (1951) provocó un revuelo dentro del régimen.

⁴³³ Fernando Trueba, “La escopeta nacional. Una sátira despiadada”, *El País*, 19 de septiembre de 1978. “En *La escopeta nacional* se echa de menos la ternura de *Plácido*. Pero es que los personajes de esta película son los poderosos, los pringados, los ministros, los pelotas, los miserables por vocación. Y Berlanga siente por ellos el más cordial de los odios”. Fernando Trueba ejerció de crítico antes y después

¿Cuál es entonces el mensaje de esta película? ¿Cuál es su validez? La respuesta articula nuestros dos planos de análisis, el de la lectura cinematográfica de la historia y el de la lectura histórica del film. En primer lugar habría que destacar que ésta es la primera película de Berlanga ambientada en una época pretérita, por mucho que no diste del presente del rodaje más de una década⁴³⁴. Este elemento la hace incluso más llamativa porque dirige una crítica feroz contra sectores hasta entonces intocables, abriendo las posibilidades a nuevas historias, enfrentando al público con situaciones que, no por menos conocidas, no dejaban de ser escandalosas.

Teniendo en cuenta la naturaleza de la propia Transición (donde se optó por el pacto y no por la ruptura), la denuncia de ciertas actuaciones de las elites en el poder en la década de los sesenta (cuando se desarrolla el film) se hacía en cierto modo extensible a sectores todavía poderosos allá por 1977-78. Este punto produce discordancias entre autores, siendo materia de discusión ya en el momento del estreno del film. Esteve Riambau desde las páginas de *Dirigido por* consideraba como inofensiva esa proyección crítica en el presente puesto que los personajes representados en la película carecerían de significación política durante la Transición⁴³⁵.

Sin embargo, parece cuestionable afirmar desde la actualidad que sectores tan poderosos (y tan oportunistas) como los que pueblan *La escopeta nacional* no supieran adaptarse adecuadamente a las circunstancias. Podríamos así presuponer que, si bien no todos, sí mucho de esos sectores seguían teniendo influencia en el desarrollo político de aquellos años de cambio y, por lo tanto, la crítica de Berlanga seguía siendo certera. El caso de los empresarios franquistas o el mismo Opus Dei son buen ejemplo de ello.

Sin embargo, la exposición de Riambau no resulta totalmente desatinada, al contrario, aunque tal vez sí demasiado optimista en relación al panorama político de los 70. Este optimismo no será compartido por otros autores. Desde las páginas de *Informaciones*, César Santos Fontela definirá la película como una advertencia sobre los peligros del pactismo “del que unos pocos, en su mayoría los de siempre, intentan

de dirigir su primera película, *Opera prima* (1980), llegando incluso a editar la revista cinematográfica *Casablanca* entre 1981 y 1983.

⁴³⁴ Berlanga volvería a utilizar el pasado (esta vez la Guerra Civil) como argumento en otra película de éxito: *La vaquilla* (1984).

⁴³⁵ “El film ve reducida su pretendida efectividad política, ya que, en estos momentos, ofrecer un espejo deformante del franquismo, sólo puede —en el mejor de los casos— provocar una hilaridad complaciente, o bien —en el peor— redundar en el fortalecimiento —por comparación— de la confusa situación de la actual democracia del consenso”. Esteve Riambau, “La escopeta nacional”, *Dirigido por*, nº 57, junio 1978. En esta línea de dar por clausurada la influencia de aquellas elites también estaría la crítica escrita por Luis Apostúa en *Ya* el 20 de septiembre de 1978. “Los decadentes personajes están ya enterrados en su propia decadencia y sólo tienen un valor de reconstrucción histórica por la vía de la satirización”.

sacar y sacan la mejor tajada”⁴³⁶. También desde la revista *Al día* se avisaba de cómo “la moraleja induce a pensar que “no se trata de retratar una época y dar carpetazo al asunto (...) O sea, que la escopeta todavía puede estar apuntando, aunque no sea tan fácil cobrar la pieza”⁴³⁷.

Hay un matiz importante que ha de tenerse en cuenta y que surge de la apostilla con la que termina el film: “y ni fueron felices ni comieron perdices... desgracia habitual mientras existan ministros y administrados”. Este cierre parece quitar énfasis al retrato del franquismo en sí, haciendo extensible el cúmulo de despropósitos que se le atribuían a cualquier forma de gobierno más o menos piramidal. No sabemos muy bien qué hizo añadir esas palabras a la película, ya que en el guión original no estaban presentes⁴³⁸. Lo que sí es cierto es que fueron saludadas por la crítica de manera bastante negativa, ya fuesen tildadas de “confesión ácrata” que no resultaba apropiada o de “torpe justificación oportunista e innecesaria”⁴³⁹.

Fuera cual fuese la verdadera intención de Berlanga al añadir ese epílogo, de lo que no cabe duda es de que la película tuvo éxito. Más de dos millones de espectadores acudieron a verla a los cines. No es fácil saber lo que pretendía Berlanga o lo que al público le empujaba a llenar las salas. Lo que sí que parece claro es que nadie había puesto sobre la mesa antes cuestiones como las aquí reflejadas o, al menos, no así. También hemos de tener en cuenta, y este aspecto es algo que iremos recogiendo con respecto a otras películas, que cualquier juicio sobre la incidencia política e ideológica de las obras recogidas en este capítulo ha de partir de la diferencia entre referentes históricos. No es lo mismo hablar de los años 40 que

⁴³⁶ César Santos Fontela, “Cuando Berlanga hace diana”, *Informaciones*, 21 de septiembre de 1977. “No es un film retro, sino una puesta sobre aviso, utilizando como elemento de referencia personajes y situaciones de un pasado que, en definitiva, no ha dejado de ser presente más que en lo puramente referencial, contra el pactismo del que la mayoría de los españoles somos víctimas no ya designadas, sino muy reales, del que unos pocos, en su mayoría los de siempre, intentan sacar y sacan la mejor tajada”.

⁴³⁷ “La escopeta de Berlanga”, *Al día*, 7-14 de septiembre de 1978. También en esta línea parece apuntar Marcelo Arroita-Jauregui desde *Arriba* cuando dice que “La escopeta nacional no es nunca una caricatura, sino un retrato cruel, cuya validez supera el marco circunstancial en que se sitúa”. Por otra parte, resulta llamativo que Arroita califique el film con un 9, pero más llamativo si cabe resulta que consiga escribir un texto bastante largo sin hacer la más mínima alusión al contenido político explícito del film ni a la época en que se desarrolla. Marcelo Arroita-Jauregui, “La escopeta nacional, Una lección de cine” *Arriba*, 27 de septiembre de 1978. En torno a estos mismos argumentos léase también Alfonso Sánchez, “La escopeta nacional”, *Informaciones*, 22 de septiembre de 1978: “Lo que impresiona de *La escopeta nacional* es la mentalidad que regulaba la psicología sociopolítica de una sociedad. Buen material lanzado para la reflexión porque esa mentalidad todavía se prolonga”.

⁴³⁸ Guión consultado en la Biblioteca Nacional Española.

⁴³⁹ Para la primera cita: Esteve Rimbau, “La escopeta nacional”, *Dirigido por*, nº 57, junio 1978, V. II; y para la segunda: Marcelo Arroita-Jauregui, “La escopeta nacional, Una lección de cine. Valoración: 9”, *Arriba*, 27 de septiembre de 1978.

hacerlo del final de unos 60 todavía muy vigentes. Los cambios dentro del propio franquismo se dejaban notar en muchos ámbitos: en la evolución en el seno de la iglesia reflejada en *El sacerdote*; en el relevo en el poder de unas facciones y otras dentro del régimen mostrado en *La escopeta nacional*; incluso en ámbitos más sencillos (pero a la vez más decisivos), como la familia.

Es justamente esa otra institución clave para el franquismo la que es retratada por ***Con mucho cariño*** (Gerardo García, 1977). Ésta es una obra modesta, en la que se muestra de manera sencilla y directa los entresijos de una familia que a principios de los setenta trabaja conjuntamente bajo el mando de uno de sus miembros. La película rastrea esos ritos internos que sólo pueden ser comprendidos desde dentro de cada institución y, como parte de esa lectura cinematográfica de los años setenta, aporta pinceladas sobre infructuosos intentos de organización sindical en el seno de la empresa, sobre liberación sexual femenina, así como sobre relaciones de subordinación y represión dentro de la propia familia. Como documento de la sociedad que la produjo y su contexto histórico, es decir, como lectura histórica del film, habría que destacar cómo hubo de superar numerosas dificultades para llegar a la pantalla, donde no obtuvo el respaldo de público. De entre las complicaciones, destacamos los problemas de presupuesto que conllevaron la conversión de parte de la producción en régimen de cooperativa o la paralización del rodaje (con el perjuicio económico que ello conllevaba) para secundar la huelga tras la “matanza de Atocha” en enero de 1977; en un ejemplo más de esas imbricaciones sociedad y cultura, historia y cine.

Pero dejemos atrás *Con mucho cariño* y a esos protagonistas “un(c)idos”, en palabras del crítico Francesc Llinás “por la mesa camilla y la mesa del despacho” a los que no les pasa nada y cerremos con ellos este apartado dedicado al retrato social del franquismo “cotidiano”⁴⁴⁰. Llega el turno de las obras que, bajo aparente crónica de unos años de represión, sólo esconden una no disimulada nostalgia, cargada de oportunismo.

2. ATRAPADOS POR LA NOSTALGIA: La trilogía de Juan José Porto

- “*El último guateque* es una historia de cuando estaba todo atado y bien atado”
- “*El último guateque* es la historia de todos nosotros, la historia de nuestros 20 años”
- “En *El último guateque* no hay ni buenos ni malos, sólo la explicación de por qué perdimos todos los que teníamos 20 años”
- “Si se encuentra parecido con algún personaje de esta historia, no es casualidad, todos hemos vivido *El último guateque*”

⁴⁴⁰ Francesc Llinás, “Las delicias del hogar”, *Contracampo*, nº 2, Mayo 1979.

- “A ti que ya has cumplido los treinta años: ¿Te dice algo la canción ‘Eres diferente’? ¿Recuerdas a ‘Los cinco latinos’? ¿Sabes lo que es la yumbina y el cup? ¿Te acuerdas de cuando viste la primera revista con chicas en pelotas, de extranjis, por supuesto? ¿Si? Pues tú has vivido *El último guateque* ¿NO? Hombre, qué mala memoria...”

Éstas son algunas de los eslóganes promocionales que recoge el dossier de prensa de *El último guateque* (Juan José Porto, 1978)⁴⁴¹. Como puede observarse desde la primera frase, las referencias al pasado son evidentes, aunque evitando cualquier significación política. La ausencia de alusiones directas al franquismo en el que se desarrolla el film queda patente tanto en estos lemas como en la película en sí. El objetivo no es, aunque se afirme, explicar nada. La pretensión del autor queda bien clara ya en el estilo de estas frases y en su contenido. Se busca la atención de un público muy determinado, el nacido entre 1940 y mediados de los 50, esa “generación nacida tras la guerra y educada en la represión, el silencio y el miedo” a la que Juan José Porto dedica la película. Éste es, sin duda, un descarado ejemplo del “cine de reconocimiento” que definiese José Enrique Monterde, aquel que sólo buscaba la complicidad con el espectador, su identificación con personajes y tramas, anulando su capacidad crítica⁴⁴².

Hablamos de un film burdamente oportunista, que pretende seguir la estela, por una parte, del fenómeno mundial causado por *American Graffiti* (Georges Lucas, 1973) y por otra, de la nostálgica (y exitosa) *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), cuyo análisis desarrollaremos más adelante⁴⁴³. *El último guateque* intenta hacer un retrato de la juventud de clase media en una ciudad de provincias en el límite entre los años cincuenta y sesenta. Pero la Granada franquista no es la California post-Segunda Guerra Mundial de *American Graffiti*, de la misma manera que *El dúo Dinámico* y *Los cinco latinos* no son *Bill Halley & his Comets*, *Buddy Holly* o *Chuckberry*. Y es que el contexto socio-político, por mucho que Porto parezca obviarlo, influye, y mucho, y las circunstancias impuestas por una dictadura como fue la franquista se dejan notar⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Dossier de prensa consultable en los fondos documentales de la Filmoteca Española.

⁴⁴² Manolo Merinero en “El último guateque”, *Diario 16*, 14/ de marzo de 1978. “Creo que director y guionista se equivocaron ya en el punto de partida. El sentido de la película no deriva de sus imágenes, sino exclusivamente del permanente intento de despertar asociación de imágenes, recuerdos. Nunca un guión ha rastreado más, paso a paso, las futuras reacciones de un determinado público de una determinada edad”. Para profundizar en la categoría de “Cine del reconocimiento”, José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.

⁴⁴³ *American graffiti*, y otras películas de cercana cronología, fueron un intento de conectar con un cierto sector del público a través de la música de su juventud y de relatos de final de la adolescencia.

⁴⁴⁴ Interesante a este respecto resultan las palabras de Miguel Rubio en *El Imparcial*, 26 de marzo de 1978, bajo el título “El último graffiti”. El artículo dice así: “(esta película) sigue los pasos de *American Graffiti* pero a la española. Trata de una misma época, que fue brillante y tuvo interés en el caso americano, y fue bastante sórdida, de rebajas imperiales, en el español. En USA había cierta épica”. En

Como parte de esa lectura cinematográfica de la historia asistimos a una estereotipada primera visita a un burdel, a largos noviazgos en los que el chico siempre intentaba “algo más” y a veces lo conseguía, a confesiones ante depravados sacerdotes que piden siempre más detalles, a embarazos no deseados que causan escándalo, a bodas de compromiso. Somos testigos, en definitiva, de una sociedad marcada por la represión sexual y la moral nacional-católica, por mucho que no se nos diga en ningún momento de manera tan clara. También conocemos a don Julián, especie de maestro para los jóvenes, excombatiente republicano que aporta una contradictoria presencia política. Tan pronto se arranca con canciones anarquistas y afirmaciones combativas pero amargadas, como dice “Basta ya. Dejemos que los muertos entierren a los muertos, vamos con la vida”, o pregunta, a otros hombres de los que se consideran vencedores tras 1939, si de verdad creen que algún español de su edad ganó la guerra⁴⁴⁵. Enlazamos aquí, de nuevo, con ese discurso de “todos perdimos en la guerra”, “aquello fue una locura y un error colectivo”, que bajo un falso espíritu de consenso pretende silenciar a aquellos que nunca tuvieron voz⁴⁴⁶.

No vamos a desarrollar ahora la posibilidad de elevar una crítica sobre el franquismo a partir de la evocación nostálgica de lo que pudo haber sido y no fue, del retrato estereotipado de una cierta juventud. Desarrollaremos esta cuestión con el análisis de *Asignatura pendiente*. Sí querríamos destacar, no obstante, la respuesta que ese lamento generacional obtuvo de parte Félix Martialay, integrante de la generación anterior a la de Porto y antiguo compañero del director del film cuando éste trabajaba como crítico para *El Alcázar*. Tras el estreno del film, Juan José Porto escribió en *El País*, que la gente de su edad tenía motivos para pensar y sentir que ellos “no fueron como querían ser, sino como tuvieron que ser”. Dirá que crecieron en “el silencio, la represión y la mentira” y que tuvieron que inventárselo casi todo porque no tuvieron prácticamente oportunidad de vivir las cosas de manera natural y espontánea. Porto se admiraba, además, de que a pesar de todo ello pudieran ser lo suficientemente felices como para “sentir nostalgia de aquel tiempo”⁴⁴⁷. Martialay,

esta línea escribe también Pablo López en *La guía del ocio*, 5-11 de junio de 1978: “Nuestro particular spanish graffiti no se ha hecho, no se ha podido hacer. Si nos colocamos hoy en situación, un poco dolorosamente mirando hacia atrás sin ira ni esas cosas –punto menos que imposible- encontramos que todo lo que sale, lo particular y lo general, es más bien tristón, deprimente. Todo son castraciones, deformaciones, represiones...”

⁴⁴⁵ Afirmaciones llenas de amargura pronunciadas también por este personajes serían por ejemplo “nos hemos bajado los pantalones demasiadas veces. La verdad es que muy hombres no hemos sido. Hemos aguantado como mujerzuelas lo que no se puede digerir”.

⁴⁴⁶ Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

⁴⁴⁷ Juan José Porto, “El último guateque”, *El País*, 9 de marzo de 1978.

como miembro de la generación anterior, de los que sí vivieron la guerra, responderá implacable:

“Resulta curioso comprobar que unas generaciones que apenas tuvieron que trabajar en una tarea común de levantar todo su entorno- que corrió a cargo de sus mayores- sean las más jeremiáticas –colectiva e individualmente- de las que se tienen memoria. Por todo se frustraron –esta es su palabra favorita-, todo les produjo traumas psíquicos, –esta es la segunda palabra del ranking de la vaciedad-, en todo se sintieron reprimidos –esta es la expresión que les hace eyacular de autoconmiseración-. La verdad, la tremenda verdad que no quieren aceptar, es que se encaramaron descaradamente por las cómodas escaleras reales que se encontraron despejadas, fueron conservados entre algodones para que nada les golpeará y se desahogaron a más y mejor. Pero por propia incapacidad, ni pusieron un huevo válido, ni supieron gozar de esa creación ovoidea, ni se divertieron en ello. (...) Y lo que resulta conmovedor es que le echen, ahora, la culpa, a la “noche oscura”. Pero ya llevamos dos años de “día radiante” y siguen como flatos. Ese es su cinismo, su absoluta inmoralidad”⁴⁴⁸.

En estas líneas, observamos la denuncia de Martialay de esa juventud que se ha encontrado todo hecho y que, a pesar de ello, sólo sabe lamentarse. A través de una crítica irónica al proceso de transición a la democracia, deja al descubierto ese enfrentamiento generacional que ya encontramos en *Jo, papá* o en *La guerra de papá*.

Pero a pesar de la diatriba del crítico de *El Alcázar*, y a pesar también de que también otros críticos de muy distinta ideología calificaran el film de “lamentable”⁴⁴⁹ o de “simplemente penoso”⁴⁵⁰, lo cierto es que más de seiscientas mil personas vieron *El último guateque* en los cines. Tal vez por eso Porto se animó a realizar dos películas que tienen mucho que ver con ese film en un corto periodo de tiempo: *El año que amamos a Kim Novak* (1980) y *Crónicas del bromuro* (1980). En 1988 realizaría también *El último guateque II*, pero al encontrarse ambientada en la Transición, queda fuera de nuestro eje cronológico.

El año que amamos a Kim Novak es prácticamente una continuación de la primera, con actores en común y situaciones prácticamente idénticas. La misma historia de jóvenes, con sus aspiraciones y frustraciones cotidianas. La misma ubicación de la historia en una ciudad de provincias, aunque ya no sea Granada. También la publicidad siguió la línea de la de la anterior, buscando incansable el guiño con el espectador⁴⁵¹. A pesar de anunciar que esta *apócrifa* secuela iba a contar todo

⁴⁴⁸ Félix Martialay, “El último guateque”, *El Alcázar*, 22 de marzo de 1978.

⁴⁴⁹ “El último guateque”, *Triunfo*, 25 de marzo de 1978.

⁴⁵⁰ Fernando Trueba, “El último guateque: Simplemente penoso”, *El País*, 21 de marzo de 1978.

⁴⁵¹ Publicidad (27 de enero de 1980). Sobre carátula del film: “¿QUÉ ES “EL CURSO QUE AMAMOS A KIM NOVAK? Empeñar los libros para ir a un cabaret (...) .Enamorarse por teléfono .Tirarse quince años en la universidad por ser capitán de la tuna. ¿Y CUÁNDO FUE ESO? .Cuando se hacía el amor antes de las diez. .Cuando para declararte a una tía necesitabas tragarte antes cuatro cuba-libres. -Que no va de moda retro, ni gaitas. Que va de la más pura, cachonda y divertida nostalgia. -Aquí os vais a enterar de

lo que no se pudo contar en la primera, el resultado es más bien decepcionante y la historia sólo aporta como novedad la pasión por el cine de ciertos estudiantes universitarios. Y si bien al final del film la voz *en off* del protagonista nos cuenta qué fue de cada personaje, no explica sin embargo porqué, según él en los setenta “las cosas han cambiado mucho”. Al no hacerse alusión explícita al régimen del general Franco, nos encontramos de nuevo ante una historia desvinculada de la Historia, en la que no se explican las causas ni consecuencias de nada, ni se invita al espectador a buscarlas.

La caída dramática en el número de espectadores no desanimó a Porto, que perpetró ***Crónicas del bromuro*** poco tiempo después. En esta obra, la represión moral y mental se concretó físicamente en el bromuro, sustancia utilizada en algunos cuarteles e internados masculinos como inhibidor sexual. En este film la sustancia represora estaba destinada a un grupo de jóvenes, custodiados por sus profesores sacerdotes, en viaje de estudios a París. Agotado el filón tragicómico-nostálgico, la película tampoco superó los 100.000 espectadores.

Por último, y en relación con el aspecto generacional de estos films, no está de más recordar que son los integrantes de la generación retratada por Porto los que poco a poco irán asumiendo papeles importantes en el relevo político durante la Transición⁴⁵². El caso de Felipe González, nacido en 1942, resulta paradigmático de ello. Pero para hablar de política, cine e historia, de referentes concretos de la España franquista e, incluso, de hechos reales, hemos de pasar al siguiente apartado.

3. POLÍTICA E HISTORIA EN LA GRAN PANTALLA

Asignatura pendiente (José Luis Garci, 1977) ha sido elegida como la primera película de este apartado no sólo por criterios cronológicos, sin también por sus nexos con el cine de nostalgia realizado por Juan José Porto. Sin embargo, la primera gran diferencia radica en su ubicación temporal: mientras *El último guateque* y *El curso que amamos a Kim Novak* se situaban a caballo entre los años 50 y 60, la película de Garci se desarrolla entre octubre de 1975 y el verano de 1976. La similitud viene dada porque en el film de Garci el recuerdo de las décadas reflejadas por Porto ostenta una importancia incuestionable. Se trata, en cierto modo, de una película cercana a esos

todo lo que no os pudimos contar en *El último guateque*. –Venir (sic) a encontraros con el Dúo Dinámico, la Tuna, con la radio de noche, con todo lo que pasó entonces y de otra forma sigue pasando”.

⁴⁵² Sobre la dimensión generacional del cambio, véase Julio Aróstegui, “La transición política y la construcción de la democracia (1975-1996)”, en José Antonio Martínez (coord.), *Historia de España siglo XX, 1939-1996*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 315-317.

films de memoria analizados en el Capítulo 2 puesto que en ella el pasado resulta clave. Pero su transcurso a caballo entre 1975 y 1976 ofrece una panorámica demasiado interesante sobre los últimos días de la dictadura como para reducirla a esa categoría fílmica.

La película relata el reencuentro entre dos antiguos novios de adolescencia: José, un abogado laboralista y Elena, un ama de casa de clase media-alta. Ambos rondan la treintena y están descontentos con sus vidas por distintos motivos. La relación que establecen parece aportarles la ilusión perdida, como si el adulterio fuera un intento por “recuperar” no sólo esa “asignatura pendiente” entre ambos, sino todo lo que sus vidas pudieron haber sido y no fueron. A este respecto, cabe destacar que la película exime a los protagonistas de toda responsabilidad. “¡Nos han robado tanta cosas!”, dice el cartel publicitario, recogiendo la exclamación de José en un momento dado. Como víctimas englobadas bajo esas palabras, se sitúa no sólo a Elena, sino a toda una generación, a la que interpela directamente la dedicatoria final:

“A nosotros, que supimos cuando ya no había remedio, que aquel mundo imperial en Cinemascope y color Deluxe que nos habían prometido en el colegio y en tantos discursos y sermones no existiría nunca...”

A nosotros, que hemos ido llegando tarde a todo: a la infancia, a la adolescencia, al sexo, al amor, a la política...

A nosotros, que nos quitaron, año tras año, el significado de cuanto nos rodeaba, aunque fueran las cosas más pequeñas, menos importantes (...).”

Como ya hiciera Porto, Garci pretende hacer extensible su queja generacional a una amplia capa de la población. Es ésta una queja que se dirige sutilmente contra aquello que los hizo crecer ignorantes de tantas cosas, que los apartó de libros, acciones y pensamientos que de otra forma podrían haber desarrollado⁴⁵³. Sin embargo, como en otros films del periodo, no se profundiza en los causantes o en las circunstancias de esa represión.

Al mismo tiempo, completando esa lectura cinematográfica de la historia, la acción se sitúa en un periodo muy concreto, los meses que preceden y suceden a la muerte de Franco, evento que por primera vez era recogido por una película de ficción⁴⁵⁴. Los referentes históricos concretos son varios a lo largo del film,

⁴⁵³ Algunas anécdotas recogidas en el film vienen a ilustrar la ignorancia de la que habla Garci, como cuando José le dice que él pensaba que el telón de acero era un telón de acero o cuando cuenta Elena que el día de la noche de bodas orinó en el bidé lleno de agua porque le daba vergüenza que su marido oyera el ruido. La sensación de pérdida aparecerá también específicamente en el film, como cuando José dice en un momento dado: “Nos han robado tantas cosas...! ... Las veces que tú y yo debimos hacer el amor y no lo hicimos... Los libros que debimos leer... Las cosas que debimos pensar... Es como si tuviéramos algo colgado, como aquellas asignaturas que dejábamos pendientes de un curso a otro...”

⁴⁵⁴ José y su mujer escucharán la noticia sobre la muerte de Franco en la cama, entre estupefactos, asustados y expectantes. Fue el entonces Ministro de Información y Turismo, León Esteban Herrera, quien diría: “Con profundo sentimiento, doy lectura al comunicado siguiente: Día 20 de Noviembre de

comenzando por el reencuentro de los protagonistas en los primeros minutos. Es 1 de octubre de 1975 y numerosas personas siembran el centro de Madrid con panfletos pro-régimen mientras se dirigen a una concentración en la Plaza de Oriente⁴⁵⁵. Esta concentración es una muestra de apoyo a la dictadura tras la repudia internacional a las últimas ejecuciones del régimen, acontecidas el mes anterior.

Tras el anuncio de la muerte de Franco somos testigos de un punto de inflexión narrativo muy interesante ya que se incluye una escena de montaje con portadas y artículos de revistas y periódicos que se suceden con el único acompañamiento de la canción “Como ayer”, de *El Dúo Dinámico*⁴⁵⁶. Sobre fotos de mujeres ligeras de ropa, de retratos de protagonistas políticos, de huelgas, manifestaciones y represión policial, leemos titulares como “1976. El año de la apertura⁴⁵⁷”, “De lo vertical a lo horizontal”, “El libertinaje por la cacha⁴⁵⁸”, “Tetas sí, Carrillo, no”; “Los españoles no quieren la censura”, “Libertad, amnistía, estatuts”, “La universidad: búnker marxista”⁴⁵⁹, “No es lo mismo vivir en un estado de derecho que en uno de derechas”⁴⁶⁰, “Búnker, búnker, búnker”, “Siguen los disturbios y la represión policial”, “Laboral: se extienden los conflictos”, “Récord de parados” o “Arias lo para todo”. Con esta escena se pretende esbozar una atmósfera política y social conflictiva, en la que la apertura sexual y la política van de la mano y en la que los cambios no se producen de la pacífica manera en que ciertos discursos sobre la Transición nos han hecho creer⁴⁶¹.

A través de Jose conocemos también a Rafael García Meana, uno de sus clientes, preso político en Carabanchel. A pesar de que este personaje ostenta un importante cargo en la oposición –en cierto modo es un trasunto de Marcelino

1975. Las casas civiles y militares informan que a las 5.25 horas, su excelencia el Generalísimo acaba de fallecer a causa de un shock tóxico por peritonitis ...”

⁴⁵⁵ El motivo de la manifestación no se indica de manera explícita, probablemente porque cuando se escribió el guión de la película (1976), el público todavía recordaba las últimas ejecuciones del franquismo con la oleada de protesta internacional que fueron secundadas por esta muestra de apoyo al régimen el 1 de octubre. Otra posible razón es que, en un ambiente altamente politizado, no se quisiera desviar demasiado la atención del espectador de lo importante en esa escena: el reencuentro entre los antiguos amantes.

⁴⁵⁶ “¿Qué es lo que pasó entre nosotros dos?/Siento que nuestro querer se enfrió./Algo ha cambiado, mas nunca olvido el pasado, cuando éramos tan felices tú y yo... /Dime si algo cambió desde ayer, dime si algo hice mal sin querer, / si tuve errores, te ruego que me perdones, y todo será de nuevo como ayer...”

⁴⁵⁷ Se lee entre las piernas abiertas de una mujer joven en bañador.

⁴⁵⁸ Y como subtítulo: “No hay que confundir la libertad con el libertinaje. El libertinaje es infinitamente mejor y tiene la ventaja de que en él la libertad ya está implícita. Así que nosotros, por lo directo, desmadramos nuestras páginas”.

⁴⁵⁹ Con el subtítulo de “gritar ¡Viva España! constituye un delito”.

⁴⁶⁰ Viñeta de Forges.

⁴⁶¹ En esta línea pueden clasificarse los libros *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982* (Paul Preston, Plaza & Janés, 1986); *Historia de la transición, 1975-1986* (Javier Tusell y Soto Carmona, Alianza Madrid, 1996) o *Así se hizo la transición* (Victoria Prego, Plaza & Janés, 1995).

Camacho-, Rafael también representa a todas esas personas anónimas que pagaron con años de reclusión su oposición al régimen y su lucha por la democracia. En sus apariciones en el film se nos descubre el lado más humano del preso y menos problemático ideológicamente. En un momento dado éste llegará a pedirle a Jose que, por lo menos frente a él, le deje ser débil, que él nunca quiso ser ídolo de nadie, sino padre de sus hijos. Aunque esta descripción del personaje lo convierta en alguien más próximo, más cercano, lo cierto es que también lo despolitiza, le quita fuerza y razón de ser. En un año como 1977, mostrar a un icono de la lucha antifranquista no como un héroe a reivindicar sino como un hombre derrotado no deja de estar lleno de significado.

Pero no sólo el preso se siente así. Tanto defendido como defensor encarnan en distintos momentos la derrota, la desesperanza: el primero, porque lleva demasiado tiempo preso, haciendo sufrir a su familia, y todavía le espera una nueva condena. El segundo, porque tras la muerte de Franco, está cansado de aguardar un cambio que no llega: “Había imaginado durante tantos años este tiempo de otra manera... Pero todo sigue igual”, dirá en su última visita a la cárcel.

Se nos introduce de este modo al desencanto que numerosos españoles experimentaron en esos primeros años de camino a la democracia, aunque tímidamente, al final de la obra, se deja una puerta abierta al optimismo. En la última escena del film, la de la ruptura entre los amantes, Elena sintetiza lo ocurrido entre ellos de manera acertada:

- Elena: lo que ha pasado es muy sencillo. Tú estabas en un mal momento, sin esperanzas, y aparecí yo. Pero no yo, tu adolescencia. Volvió aquel José que se iba a comer el mundo, ¿te acuerdas? Y era agradable mirar hacia atrás. Pero ahora las cosas han cambiado. Empiezas a tener esperanzas y piensas que lo tuyo es posible. (...) Y no te da miedo mirar hacia adelante?
- J: sí, sí, como a todo el mundo me da un poco de miedo. Es por lo que hay que luchar, es la única solución.
- E: ¿para quién? Para ti o para mí?
- E: para los dos. Para todos.

La película fue recibida de muy distinta manera. Algunos críticos vieron la historia de amor como una envoltura para el relleno político, ése que habría pretendido denunciar la frustración de toda una generación, aunque no lo consiguiera totalmente⁴⁶². Otros prefirieron calificarla de “simple historia de adulterio pasajero” para

⁴⁶² Pedro Crespo, “Asignatura pendiente”, *ABC*, 21 de abril de 1977. También en esa línea, Manuel Adolfo M. Pujalte, “José Luis Garci y su Asignatura pendiente: “Pertenezco a una generación perdida y estafada”, *Pueblo*, 10 de junio de 1977. También en esta línea ahonda la crítica de *ABC*: “Desenfadada a la vez que amarga crónica de toda una depredación, política, ética, erótica, sentimental, vital en definitiva, sufrida por muchos desgarrados españoles en los que se cebó demasiado pronto la frustración y el desencanto”. “Amor y política, Asignatura pendiente”, *Ya*, 22 de abril de 1977.

la que el contexto histórico sólo coloreaba políticamente el entorno en el que se mueven los protagonistas⁴⁶³. Algunos alabaron la obra de Garci, que para ellos ponía de manifiesto “no sólo el desencanto, sino las causas que lo motivaron” y, con ello, lograba explicar “cómo una generación, navegando en un vacío ni querido, ni creado por ella, vino a pagar, con suspenso general, los vidrios rotos de una situación ganada por unos, perdida por otros y que para muchos aún no parece superada todavía”⁴⁶⁴. Por último, también hubo quien, desde la extrema derecha, atacó con ironía ese discurso de queja generacional, afirmando que la película es “una ilustración de la tesis de que, en España, y en los últimos cuarenta años, la Oprobiosa Dictadura promovió carencias que afectaron al desarrollo y la madurez del español en toda clase de terrenos, desde el político y social hasta el erótico y sensual”⁴⁶⁵.

Interpretaciones muy diferentes entre sí que, consideradas a nivel global, refuerzan nuestra visión de *Asignatura pendiente* como un film de significación ambigua, incluso contradictoria. Por un lado, el protagonista se muestra cansado de luchar y admite, desencantado, esperar poco de la vida; por otro lado, anima a Elena a mirar hacia delante, afirmando que ésa es la única solución para su relación, para ella, para él, para todos, en lo que se muestra como una escena final con trazas de optimismo poco convincente⁴⁶⁶. Por un lado, se piensa con rabia y frustración sobre aquella adolescencia que pudo haber sido y no fue; por otro, se anhela volver a aquel pasado que, al parecer, no estaba tan mal⁴⁶⁷. Y todo ello en un contexto de cambio en la ficción y en la realidad, un momento trascendental en la historia contemporánea de España. El espectador puede sentir que Garci termina por no saber lo que quiere contarnos, que naufraga en esa historia de juventud perdida que tanto busca la complicidad del público. Y de este modo, podemos afirmar que el film no hace sino esbozar el punto de vista que Garci adoptará en posteriores películas sobre la historia

⁴⁶³ “Asignatura pendiente”, *Pueblo*, 22 de abril de 1977. También otros medios, como *La Actualidad* dirán que si quitáramos las referencias políticas (que califica de oportunistas), “quedaría una película vulgar, dirigida artesanalmente, como la mayoría de las comedias del subdesarrollo. M. R., “Asignatura pendiente, de José Luis Garci. Lelouchismo de Comisiones”, *La Actualidad*, 23-29 de mayo de 1977.

⁴⁶⁴ Jesús Fernández-Santos, “Asignatura pendiente. En busca de un tiempo perdido”, *El País*, 23 de abril de 1977.

⁴⁶⁵ Marcelo Arroita-Jauregui, “Asignatura pendiente. Demonstración. Valoración: 0”, *Arriba*, 23 de abril de 1977.

⁴⁶⁶ De hecho, la siguiente película del tándem Garci-González Sinde (Garci como director, González Sinde como productor y ambos como co-guionistas) *Solos en la madrugada*, hace mucho más énfasis en el paso del desencanto al pensamiento positivo, como si los autores hubieran comprendido que ese apresurado llamamiento a la acción al final de *Asignatura pendiente* no había sido suficientemente creíble o explicado.

⁴⁶⁷ Asociación con la letra de la canción del *Dúo Dinámico*, “Como ayer”.

más reciente española, un enfoque conservador y ternurista, marcado por la nostalgia⁴⁶⁸.

Este punto de vista un tanto ambiguo queda al descubierto en la que podríamos considerar “escena-esencia del film”⁴⁶⁹. En ella, somos testigos de la borrachera cogida por José y su compañero de trabajo en una noche que, a tenor de las conversaciones que surgen, el protagonista califica de “reaccionaria”. Antes de volver a casa, cerrados ya todos los bares, ambos orinan junto a una pared, bajo una valla publicitaria gigante. En ella, un anuncio de calcetines afirma: “35 millones de partidos políticos votan por calcetines Cóndor”, lema impreso sobre una marabunta de personajes dibujados portando mil y una pancartas con diferentes siglas. Alguien ha escrito con espray sobre el anuncio: “Con Franco vivíamos mejor”. Sociedad de consumo, frivolidad de lo político, microfragmentación de los partidos, nostalgia... son elementos, todos ellos, clave para entender el período en que se produce el film y el que refleja en su metraje.

No iremos tan allá como para afirmar que esta imagen encierra la opinión de un director desencantado que desprecia lo suficiente el ambiente político como para orinarse literal y metafóricamente en los múltiples partidos surgidos en la Transición o para despreciar a los que, armados con esprays, reivindican el franquismo. Sí señalaremos que la escena en sí merece una reflexión ya que hace referencia al caótico contexto político y social de aquellos años. Bajo esa valla gigante y su doble denuncia sutil de la “locura de la Transición”, dos amigos, borrachos, se plantean su vida y sus principios con un punto de derrota.

De todos modos, la que fue ópera prima de Garci se convirtió en un incontestable éxito de público. El equipo formado por José Luis Garci y José María González Sinde (éste último como co-guionista y productor) se había fraguado bajo la protección de José Luis Dibildos en el seno de la llamada Tercera Vía. A partir de temas de actualidad, conectando con un amplio público, supieron hacer evolucionar las premisas básicas de esa Tercera Vía de acuerdo a las nuevas circunstancias socio-políticas. Sus posteriores films, *Solos en la madrugada* y *Las verdes praderas*, ambas películas con taquilla reseñable, son ejemplo de esa fructífera colaboración. Sin embargo, el éxito no se repitió cuando, bajo similares características, invirtieron los papeles y González Sinde pasó a la dirección. *Viva la clase media* apenas superó los 100.000 espectadores. Acerquémonos ahora a este film.

⁴⁶⁸ Dado que otras obras de Garci serán analizadas a lo largo de este trabajo, este punto será desarrollado más adelante.

⁴⁶⁹ Entendido este concepto como una escena capaz de actuar como emblema de toda la película, recogiendo gran parte de la significación que el autor querría darle al conjunto.

Viva la clase media (José María González Sinde, 1980) va más allá que *Asignatura pendiente* en su retrato del franquismo puesto que los referentes políticos no complementan la historia de amor sino que son la principal trama. La clandestinidad es el centro de la historia y, más en concreto, la llamada sección mixta dentro del Partido Comunista, sección integrada por la clase media. A pesar del tema, González Sinde dirá que “no es un film político, sino una historia de amor y amistad, llena de ternura, de gente sencilla”⁴⁷⁰. El propio cartel promocional del film viene a ahondar en esto. Por más que en él aparezcan Karl Marx y Lenin, el director ha elegido la foto de la boda de uno de los protagonistas. Aunque por un lado se nos quiera transmitir cómo la lucha política permea hasta en lo más íntimo, no deja de ser también una declaración de intenciones en la que se deja clara la primacía del enfoque personal, privado, sobre lo político, lo público.

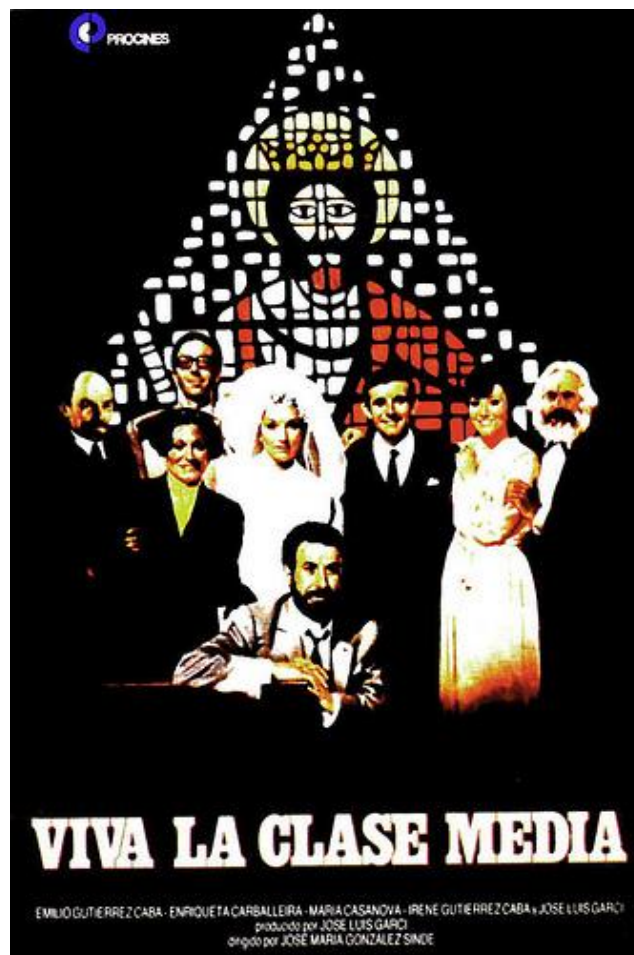


Imagen 7: Cartel promocional de *Viva la clase media*, José María González-Sinde (1980) en el que se aprecia a Marx y a Lenin como otros invitados más en la boda de los protagonistas.

⁴⁷⁰ Javier de Pablo, “Los realizadores de *Viva la clase media*. González Sinde: “Una película al alcance de todos”, *ABC*, 19 de abril de 1980.

La lectura cinematográfica de la lucha clandestina antifranquista no era, según declaraciones del propio director, el objetivo de la película. No deja de resultar llamativa la insistencia de algunos directores por desvincular su obra del cine político, o del cine de posguerra. En unos años en los que coexistieron decenas de partidos, en los que el espacio público se dividía a partes iguales entre lo erótico y lo político, esa opción puede juzgarse como un intento por no diluirse en el magma cultural de aquellos años pero también puede ser vista en clave de moderación, en un intento por no significarse políticamente en una sociedad conservadora. No podemos evitar pensar, sin embargo, que desvincularse expresamente del cine político al hablar del tardofranquismo también es una opción política. No significarse demasiado permite llegar al mayor número de espectadores sin despertar opiniones contrapuestas. Se trata, al fin y al cabo, de una elección comercial, incluso oportunista.

En *Viva la clase media* se muestran los motivos por los que José y Antonio (interpretado por el propio Garci) entran a formar parte de una célula del Partido, motivos que los empujan entre 1962 y 1964 a “sembrar” de octavillas las calles de Madrid antes del amanecer. Para Jose, es la necesidad de hacer algo la que lo lleva a meterse en el PCE, “porque seguir quejándose, seguir contando chistes de Franco, no es solución. Por lo menos hay que patalear, aunque sólo sea eso”, le dirá a su novia en un momento dado⁴⁷¹. Para Antonio, la militancia se muestra como una forma de dar sentido a su vida a través del riesgo, del miedo; su implicación política y las exigencias que éste conlleva no dejan de ser utilizadas como una “excusa para explicar su propio fracaso personal”.

El tema de la clandestinidad, de la lucha interna antifranquista, no había sido llevado a las pantallas con anterioridad más allá de los maquis. Sin embargo, este film no se convertirá en el homenaje que muchos esperaban. A pesar de que en la obra se muestren un sinfín de anécdotas asociadas a los peligros de la militancia⁴⁷², a pesar

⁴⁷¹ Y aunque su mujer le apoya, el hecho de que él siga yendo por las mañanas a la sede de su célula y la deje sola en su piso del extrarradio, a punto de dar a luz, le provoca un miedo inevitable. José le dirá, siguiendo con esos motivos esbozados para la militancia: “Si ahora me voy es para que ese niño que va a nacer tenga jardines en los que jugar y no barrizales. Para que todo sea mejor para todos y para que nuestro hijo no tengo que llorar nunca, no como nosotros”.

⁴⁷² Estas anécdotas no dejan de estar impregnadas de una destacable nostalgia. Ejemplos de ellas son, por ej., el momento en que el protagonista está a punto de ser detenido el primer día de reparto de propaganda porque los nervios le obligan a parar el coche para vomitar. Otra anécdota es cuando van a “sembrar” el Santiago Bernabéu de panfletos pero se meten tanto en el partido que se ponen a pelearse con la gente en la grada.

de que al final los protagonistas sean detenidos y condenados⁴⁷³, el objetivo principal no era tanto acercar este mundo a aquellos que entonces lo desconocían (o eligieron desconocerlo)⁴⁷⁴ sino mostrar la vida diaria de sus integrantes. Para ello, González Sinde y Garci siguieron los preceptos de la Tercera Vía y eligieron el enfoque, tal vez no muy acertado, de comedia melodramática.

Buscar, como buscaba la Tercera Vía, el “reconocimiento” del espectador y la identificación con respecto a una situación tan poco habitual como la pertenencia al Partido Comunista durante la dictadura conlleva un importante riesgo⁴⁷⁵. A pesar de que los personajes se definan como “izquierda sentimental” que se aburre leyendo a Lenin, los protagonistas siguen formando parte de esa “inmensa minoría” que se opuso a la dictadura en la práctica⁴⁷⁶. No tanta gente del público podía verse reflejada en ellos, puesto que gran parte de la población jamás participó activamente contra la dictadura. Para contrarrestarlo, se redujo la carga ideológica y el retrato directo de la dictadura se difuminó⁴⁷⁷. Poco sabemos realmente de la vida diaria de esos españoles medios a los que se aspira a retratar. Tampoco se pone énfasis en la violencia ejercida por las fuerzas del orden. La represión de una manifestación por parte de la policía, por ejemplo, no resulta especialmente dura. Incluso las torturas en la Dirección General de Seguridad han de ser leídas entre líneas en el supuesto infarto del líder del grupo durante su detención en las antiguas dependencias de la Puerta del Sol. En un maniobra no exenta de oportunismo, todo está pensado para despertar simpatía más que conciencia.

⁴⁷³ Como vemos en las escenas finales de la película y se nos indica explícitamente en el rótulo que le pone fin: Quince miembros del sector mixto fueron condenados por el Tribunal de Orden Público a principios de 1965. La mayoría pertenecían a la clase media.

⁴⁷⁴ Como quería pensar el crítico de *Mundo obrero*: “El resultado ha sido una excelente comedia dramática, que imagino cumplirá una función de acercamiento hacia estos héroes por parte de los que, en el mismo periodo, contemporáneos de los personajes cuyas preocupaciones ven ahora reflejadas en la pantalla, prefirieron no enterarse de lo que pasaba o afanarse en la conquista de los electrodomésticos hogareños”. Carlos Álvarez, “Viva la clase media, de José María González Sinde. El encanto discreto de la clandestinidad”, *Mundo obrero*, 22 de marzo de 1980.

⁴⁷⁵ Javier Vega, en *Contracampo*, lleva más allá las implicaciones que la pertenencia a ese cine del reconocimiento conllevan para la película: “Nos encontramos ante un cine de (re)conocimiento que señala las obsesiones con el dedo porque nombrarlas es tanto como domesticarlas, porque al materializarse dejan, por un momento, de ser un fantasma. Este efecto catárquico supone toda una experiencia emocional para el espectador, quien se siente gratificado del mismo modo que (¿a otro nivel?) le satisface el cine porno”. Y pasará a decir que el mensaje del film es sorprendentemente reaccionario, con esa loa de las clases medias como oprimidas entre los ricos y los obreros”, Javier Vega, *Contracampo*, nº 10-11, Marzo-abril 1980.

⁴⁷⁶ Pere Ysàs, “¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social en el franquismo tardío”, *Ayer*, 68/2007 (4): 31-57.

⁴⁷⁷ Tal y como se plantea en la película, parece que los obreros son casi tan culpables de los males sufridos por el sector mixto como las propias fuerzas del orden.

Al mismo tiempo, las actitudes y actuaciones de los protagonistas están bañadas por un discurso profundamente desencantado y crítico, un discurso más acorde con el González Sinde de los primeros ochenta que con el de los sesenta, cuando aún militaba en el PCE⁴⁷⁸. Nos encontramos así ante esos trasvases entre cine e historia presentes en todo film histórico. Es decir, que las circunstancias políticas y sociales de la España de los años setenta en que *¡Viva la clase media!* fue realizada influyeron notablemente en la manera en que director y guionista concretaron su discurso. El desencanto imperante en muchos durante la Transición empapó prematuramente a los personajes de la obra.

También la siguiente película a analizar nos habla de militancia desencantada. La francesa ***Las rutas del sur*** (Joseph Losey, 1978) nos enfrenta a la lucha política desde el exilio. Este film, cuyo guión fue escrito por Jorge Semprún, puede ser considerado como una suerte de segunda parte de *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1966), no ya sólo porque compartan guionista y actor protagonista (Yves Montaud), sino porque en las dos la historia parece asemejarse en exceso a la propia experiencia de Semprún, exiliado en Francia desde la guerra y miembro del Partido Comunista Español⁴⁷⁹.

El elemento novedoso en *Las rutas del sur* con respecto al anterior film viene dado por la introducción del conflicto generacional. El protagonista, un hombre cercano a los sesenta años, y su hijo, un joven de veintitantos años, tienen muy poco en común, más allá del amor por la madre/esposa, que morirá en un accidente de coche durante una misión en España. El hijo no comprende por qué sus padres todavía siguen vinculados a España de esa manera. “Estamos en el 75 mamá, y me hartan vuestras historias”, le dirá a su madre en un momento dado. Tampoco comparte sus métodos (“en vez de pasar octavillas y periódicos clandestinos a España durante veinte años, tenías que haber organizado un atentado contra Franco, habría sido más eficaz”), ni entiende sus motivos (“¿Por qué llevas todavía las maletas de los españoles? ¿Por costumbre? ¿Por fidelidad nostálgica hacia los camaradas? Porque

⁴⁷⁸ No deja de resultar llamativo que las dudas con respecto a la clandestinidad reciban más atención en la pantalla que las convicciones. Los propios protagonistas tienen la impresión de que “lo que hacen no sirve para nada. Tirar octavillas de noche, en una ciudad vacía en la que sólo están ellos y la policía mientras la población sueña con un coche o con cómo pagar las letras”. Y así recuerdan con nostalgia los tiempos en que “tenían todo claro, el socialismo, todo”.

⁴⁷⁹ Como se recoge en la crítica al film en *Blanco y negro*, Josep Losey y Jorge Semprún han vivido largos años de exilio. Por una causa política común: el comunismo. El Comité de Actividades Antiamericanas impidió al realizador norteamericano vivir y trabajar en su país. Al escritor español fue el régimen de Franco el que le mantuvo lejos de estas fronteras, J. A. Roderó, “Las rutas del Sur. Losey-Semprún, el final de un desencanto”, *Blanco y Negro* 27 de noviembre de 1978.

tú ya no crees en ello...”). La distancia entre ellos es tal que el hijo dirá a su novia, con desprecio:

“¿Te había dicho que mi padre es un héroe de la resistencia? Ex combatiente del comunismo. Veinte años dedicados al culto de Stalin y 20 años preguntándose después por qué, cómo ha caído en la trampa. Excombatiente de la novela de vanguardia, excombatiente de la película política (...)”.

Como ocurría en el caso del hijo mayor de *La guerra de papá*, o de la hija de *Jo, papá*, para el joven su padre vive en el ayer, en “un paraíso de la memoria”. Lo cree tanto que llega a decirle que cuando el régimen termine y se planteen los problemas de qué hacer entonces, está seguro de que su padre ya no seguirá interesado en España, ni en su futuro.

En otro orden de cosas, la película también muestra en pantalla cómo los protagonistas se enteran del fallecimiento de Franco. Aunque les molesta que muera en la cama, el film finaliza con una puerta abierta al optimismo. Cuando el hijo pregunta a su padre qué va a hacer entonces, él afirma que va a “volver a empezar”, como el film que daba nombre a la obra de Garci ganadora del Oscar.

No parece acertado definir esta película como retrato de la lucha en el exilio, como tampoco *Viva la clase media* era una muestra de la militancia política en el interior. Más bien parece la crónica de una militancia desencantada cercana a la autojustificación. Pero si las circunstancias personales de González Sinde influyeron en *Viva la clase media*, más pueden haberlo hecho las de Semprún, que estuvo vinculado a la clandestinidad durante años y fue expulsado del PCE en 1964. Ninguna de estas dos obras llegaron a ser (aunque tampoco lo pretendieron) películas que explicasen la Historia con sus historias. Tal vez el equipaje que sus autores arrastraban a la altura de los años ochenta era demasiado pesado como para intentar recordar aquellos años de forma objetiva.

Tampoco ***Sonámbulos*** (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) será una obra paradigmática de la lucha clandestina, aunque esté vinculada con el tema. Cuenta Gutiérrez Aragón que cuando, tras la muerte de Franco y la progresiva deriva democrática del país, decidió dejar el PCE, siempre dijo que mandaría una carta de despedida, pero que nunca la envió. Tras realizar este film, un ex camarada le dijo que ya la habían recibido: para él, la carta era *Sonámbulos* y el director se sorprendió al darse cuenta de que éste tenía razón.

La primera escena de la película nos sitúa de lleno en la lectura cinematográfica de la historia. Una voz en off ubica el film en un ambiente muy

concreto: la España (Madrid) del Proceso de Burgos (1970)⁴⁸⁰. En ese marco se desarrolla esta extraña fábula sobre la militancia y la familia, sobre la traición y la liberación personal⁴⁸¹. Asistimos de nuevo a un conflicto generacional, aunque esta vez protagonizado por madre e hija (Ana Belén en el personaje de Ana). Al parecer, la idea del film nació de la protesta contra el juicio que Manuel Gutiérrez Aragón presenció durante la representación de una obra de teatro de Strindberg⁴⁸². La fuerte impresión causada por ese alegato político que invadía la representación derivó en la mente del director de senderos políticos a otros más psicológicos, más abstractos, más complejos, aptos para segundas y terceras lecturas que, en este estudio sobre la representación directa del franquismo en la pantalla, no tendrán lugar.

Sí nos interesan, sin embargo, las escenas que muestran distintas actuaciones de las fuerzas del orden. En algunas de las últimas escenas, algunos policías “de la secreta” maltratan a Ana, física y psicológicamente, para que les diga donde está el “cajón de las sorpresas”, refugio utilizado en Madrid por el movimiento independentista vasco. Todo transcurre dentro de ese ambiente irreal, como de tenebrosa fábula, que envuelve al film globalmente, pero Gutiérrez Aragón consigue transmitir la indefensión y el miedo de la interrogada de manera óptima. Otro de esas apariciones policiales acontece al comienzo del film, cuando una de esas manifestaciones en protesta por el proceso de Burgos irrumpe, huyendo de la policía, en la Biblioteca Nacional, donde Ana trabaja. En la secuencia, vemos a Ana dormida, a contraluz de un enorme ventanal; oímos el alboroto en el exterior, los gritos y las proclamas... y, de repente, algunos manifestantes entran en la sala, rompiendo el cristal estrepitosamente, despertando a esa protagonista sonámbula que deberá también correr porque, tras los jóvenes, también ha entrado, a caballo, la policía. La violencia será explícita y la desproporcionada actuación de las fuerzas del orden en ese recinto de razón y sabiduría resulta todavía más salvaje, más irracional.

⁴⁸⁰ Locución de la voz en off: “A finales de 1970 unos cuantos jóvenes vascos son juzgados en consejo de guerra sumarísimo. Se les acusa del asesinato de un inspector de policía. El fiscal militar pide seis sentencias de muerte. Todos los grupos políticos de oposición se unen para salvarles la vida. Las manifestaciones y las reuniones preparatorias de acciones de protesta se suceden”.

⁴⁸¹ Hablamos de fábula porque el film está lleno de simbología. (Para más información en esta línea véase, por ejemplo, el análisis de Teresa Vilarós en *El mono del desencanto*, Siglo XXI, Madrid, 1998, pp. 135-144). Interesante resulta, por ejemplo, la simbología en torno a las lentejas. De algún modo, sobre todo las nuevas generaciones (ya fuese el joven policía o Ana) llevaban mucho tiempo comiendo lentejas sin que les gustaran, pero mientras la madre y Ana deciden que ya están hartas y dejan de comérselas, los policías apuran el plato.

⁴⁸² Hecho retratado con todo detalle en el film. En un escenario casi onírico, de fuertes contrastes tonales y lumínicos, y rompiendo con el inglés en el que se desarrolla la obra, una actriz grita: “¡No a la pena de muerte! Mientras se celebra este festival internacional de teatro se lleva a cabo en Burgos un proceso militar sumarísimo en el que se piden seis penas de muerte y 750 años de cárcel!”.

Destacamos especialmente estas dos secuencias de violencia dentro del film porque no resulta habitual encontrar en el cine de la época referencias explícitas a la represión franquista. Podría esperarse que, tras la muerte de Franco, esas “memorias impedidas” de las que hablaba Paul Ricoeur hubieran querido denunciar los excesos y delitos cometidos por las instituciones de la dictadura. Sin embargo, la propia naturaleza pactista de la Transición, la amnistía no sólo a presos políticos sino también a torturadores, el continuismo, en definitiva, con demasiados aspectos del régimen anterior, hicieron escasas esas denuncias.

La escena de la biblioteca, por su potencia visual y su explícito contenido, puede ser vista como otra de esas “escena-esencia” ya que en un par de minutos consigue condensar gran parte de la significación de todo el film. Tal vez para Manuel Gutiérrez Aragón el objetivo de esta secuencia pasara por plantear quiénes eran los sonámbulos entonces, en qué grado esa denominación podía hacerse extensible a la población y cómo se hubiera conseguido (o se consiguió) despertar. Resulta difícil de saber.

Sí se muestra cómo Ana, cual princesa de cuento obsesionada por encontrar la verdad en “El libro de todas las cosas”, terminará traicionando a su madre y volviéndose loca. “Si quieres conocer todas las respuestas a todas las preguntas, te destruyes; si renuncias a conocer, te salvas”; ésa es la conclusión que le será revelada demasiado tarde, cuando ya no tenga salvación.

Tampoco tiene salvación el protagonista de nuestra siguiente película, ***El francotirador*** (Carlos Puerto, 1978). Tras la muerte de su hija, víctima indirecta de un fallido atentado contra Franco, Lucas se vuelve loco y decide dedicar su vida a acabar con la del jefe del Estado. Para ello se traslada a una pensión en Madrid, desde donde rastrea en el No-Do los actos públicos del General y planea su estrategia. En ese Madrid de finales de los sesenta, asistirá al conflicto generacional entre dos de los huéspedes de la pensión en la que vive⁴⁸³. También será contactado por terroristas que se ofrecen a ayudarlo a cambio de poder reivindicar la autoría del asesinato y se enamora de una prostituta con la que planea fugarse al extranjero una vez completada su misión.

La poca relevancia del film tanto a nivel de crítica como de público nos anima a no profundizar más en esta tosca película, extraña mezcla de melodrama erótico y embrionario thriller político, un tanto en la línea de la “pornopolítica” a la que nos referíamos anteriormente. Sólo merece la pena ser destacado ese nuevo ejemplo de

⁴⁸³ El viejo le dice al joven que debería dejar de hablar de política y estudiar más, que lo único que van a conseguir es que les cierren la facultad. J: pero don Rafael, ¿no me diga que en su juventud no hablaban de política? V: ¿y a qué nos condujo todo aquello? J: usted sabrá, que es de los que ganaron.

choque entre los que vivieron la guerra y los que no, el tráfico de pornografía (ilegal, por supuesto) o el retrato de unos cobardes pero sanguinarios terroristas no identificados por el director en el film, pero que viajan en coches con matrícula de San Sebastián.

También encontramos terroristas en *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978), donde miembros de ETA (mujeres en este caso) se relacionan con la protagonista. Sin embargo, no es el terrorismo el tema principal, ni siquiera el sistema carcelario español a finales de los setenta. La obra se basa en la autobiografía de Inés Palau, mujer de clase media condenada por un delito de estafa. Inés descubrirá la realidad carcelaria de los últimos años del franquismo mientras explora su homosexualidad. La película, primer film español calificado como “S”, fue estrenada en el mismo mes de enero de 1978 en el que más de un millón de espectadores se “arriesgaron” a ver *Emmanuelle*⁴⁸⁴. Aún así, *Carne apaleada* no tuvo mala carrera comercial: el film consiguió superar sobradamente los 700.000 espectadores.

La lectura cinematográfica de la historia de *Carne apaleada* nos acerca al estraperlo a gran escala; a los últimos fusilamientos de la dictadura; a la segregación entre presas políticas y comunes, así como a la muerte de Franco, que las presas seguirán por la televisión y la radio y celebrarán con alegría⁴⁸⁵. Se nos enfrenta también a unas monjas funcionarias de prisiones únicamente preocupadas por la virginidad. El cambio a funcionarias civiles no mejorará la situación. Despotismo, celdas de castigo, violaciones, drogas y suicidios son ejemplo de ello. Todo transcurre en un contexto de alta carga sexual, que culmina con una explícita escena de sexo entre la protagonista y su novia, la célebre *vedette* Bárbara Rey.

A través de *Carne apaleada* se nos permite hacer una lectura histórica de aquella sociedad que en 1978 asistió a la proyección del film. Observamos de nuevo esa tendencia del público a asistir significativamente a películas que entremezclan sexo y política, erotismo y pasado, como ya describía Ángel Fernández Santos en

⁴⁸⁴ Ese “riesgo” venía dado por la advertencia que acompañaba por ley la promoción de las “películas S” en España: «Se advierte al público que esta película, por su temática o contenido, puede herir la sensibilidad del espectador». “Según la estadística recientemente difundida por el Ministerio de Cultura, cuatro de las diez películas más taquilleras que se proyectaron en Madrid durante el mes de enero habían merecido la calificación «S»”, Julio-César Iglesias, “Películas S: los saldos del celuloide”, *El País*, 3 de noviembre de 1978.

⁴⁸⁵ Berta: Trabajaba de contable en una fábrica de harinas. Eran los tiempos del Servicio Nacional del Trigo. Las vacas gordas de muchos sinvergüenzas. Aquello funcionaba en régimen de estraperlo, con doble contabilidad. ¡Si vieras la cantidad de aditivos y de porquerías que le echaban a la harina! Françoise: Claro, en este país ni el robar a mansalva ni la salud pública le importan a nadie. ¿Y qué pasó? Berta: al principio todo iba muy bien. Cuando llegaba la inspección, con un sobre estaba todo arreglado, pero el día que se acabó... no fue al dueño, si no a mí, a quien metieron en la cárcel.

Diario 16 bajo el título de “Pornopolítica española”⁴⁸⁶. De nuevo seremos testigos de la carga “autopunitiva” del film, ese castigo final a la protagonista que no ha actuado según lo socialmente correcto⁴⁸⁷. No debemos olvidar que para algunos sectores de la crítica y con ellos, para parte de la población, la homosexualidad no era sino una aberración⁴⁸⁸. Un film, en definitiva, altamente oportunista que tuvo en su inspiración en hechos reales uno de sus puntos fuertes.

También se refiere a personajes y situaciones que existieron realmente ***Toque de queda*** (Iñaki Núñez, 1978), una película menor no sólo en presupuesto, sino también en repercusión. Su metraje comprende una lectura cinematográfica de las últimas ejecuciones de la dictadura franquista a través de una de las presas que vieron conmutarse su condena a muerte por reclusión debido a su embarazo⁴⁸⁹. El film se estructura como la rememoración de aquellos hechos por parte de la protagonista, miembro del FRAP. La rememoración se produce de 1978 a 1975, como si rebobináramos aquellos años de transición, represión y asesinatos.

Se trata de un relato intimista y personal, con momentos desequilibradamente épicos. Entre sus escenas encontramos también la representación directa de importantes acontecimientos de los últimos años de la dictadura. Vemos, por ejemplo, la oleada de protestas en numerosos países europeos contra esas sentencias a muerte. Pero también somos testigos de la respuesta en España, con una impresionante manifestación de apoyo al régimen en la Plaza de Oriente, la misma que reflejaba *Asignatura pendiente*. Allí, entre los vítores a Franco y las imágenes de archivo, leemos pancartas como “No pretendan asustarnos quemando embajadas, España es muy cojonuda y no se asusta de nada”. En esta concentración, cabe destacar los significativos planos de los por entonces futuros reyes de España acompañando a Franco en el balcón, una vinculación poco destacada durante la Transición y los primeros años de la democracia.

⁴⁸⁶ Ángel Fernández-Santos, “Niñas al salón y Carne apaleada. Pornopolítica española”, *Cambio 16*, 26 de febrero de 1978. Fernández-Santos critica que en el contexto en que se encuentran (Transición) “hasta los productos cinematográficos más averiados tienen por costumbre ofrecérsenos con marchamo de compromiso y decencia”. Dice que “ambos films tienen una dosis de ambición ejemplarista y aspiran, cada una a su aire, a la calidad, al estilo y a cierto tono crítico. (...) En ambas, sexo y política se confunden e interfieren en una rara promiscuidad no desprovista de sentido comercial (y las relaciona con las que serían las pioneras de esta tendencia pornopolítica: *El puente* y *Asignatura pendiente*). (...) El hecho cierto es que el cine español actual está usando el picante político al mismo nivel y con idéntica función que el picante verde. Por algo será que la fórmula funciona”.

⁴⁸⁷ Berta, la protagonista de *Carne apaleada*, se suicidará tras la traición de su amante.

⁴⁸⁸ Pedro Crespo, “La protagonista acaba defraudada incluso en la aberración sexual y sentimental”, *ABC*, 7 de febrero de 1978.

⁴⁸⁹ Los últimos ejecutados por el franquismo fueron José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo y Ramón García Sanz, militantes del FRAP y Juan Paredes Manot (Txiki) y Ángel Otaegui, de ETA político-militar. Las ejecuciones se produjeron el 27 de septiembre de 1975.

Sin embargo, ese tono épico e intimista, casi místico, afecta enormemente al film, diluyendo su significación política concreta. Como afirmaba el crítico Julio Pérez Perucha en las páginas de *Dirigido por* el film termina por convertirse en una alegoría de las vivencias de cualquier preso político condenado a muerte en cualquier lugar del mundo⁴⁹⁰. No existe una clara denuncia del régimen franquista como verdugo. La significación de la lucha queda difuminada por una superviviente que, tras la amnistía, vuelve desesperanzada a su vida anterior. Nada parece claro para ella, poco tiene sentido.

- Serafín (*vecino de la protagonista*): Tú luchabas por una causa que creías justa, ¿no?
- Ella: algo parecido.
- S: y así resulta que ahora todo lo de antes era malo y que vosotros, teníais razón.
- Ella: sí, así es (*afirma, entre derrotada, triste y abatida*)

Esta conversación nos acerca a la lectura histórica del film al menos en dos ámbitos. Por una parte, ahonda en el desencanto y frustración de muchos sectores de la población ante un proceso de reforma en lugar de uno de ruptura. Por otro lado, y dada la procedencia vasca del director, nos acerca al “cine de las nacionalidades” y sus limitaciones⁴⁹¹. A finales de los 70 se produjo una reivindicación de un cine propio, especialmente el País Vasco y Cataluña. Poco a poco, conforme los gobiernos autonómicos se fueran consolidando, esta reivindicación se acompañó de un claro apoyo económico. El objetivo era apoyar a creadores y temas relacionados directamente con su lengua y su territorio. Iñaki Núñez produjo personalmente el film y junto a su socia, Marta Garralda, conformó el equipo técnico, con un presupuesto ínfimo y una realización altamente artesanal. El proyecto original de *Toque de queda*

⁴⁹⁰ “El film “acaba transformándose en algo parecido a un icono ortodoxo con frustrada voluntad de ascenso: de icono a auto sacramental en miniatura. Que el film sea una preclara muestra de un rudo cine litúrgico le acarrea dos graves inconvenientes. Uno político, la mitificación grandilocuente de sus personajes y de sus prácticas no puede evitar hablarnos de las mismas desde posiciones primigeniamente contemplativas, místicas y, por tanto, no científicas ni políticas. En consecuencia, *Toque de queda* funciona como una alegoría cuyos protagonistas podrían ser también miembros de los islámicos Comités Jomeini. Otro de la amortización estricta, toda vez que las liturgias primitivas arriesgan aburrir, salvo a eruditos y cofrades. Reproche éste, tosquedad y aburrimiento, que le han espetado hasta el empacho, con idéntica tosquedad y de forma igualmente aburrida nuestros más conspicuos críticos progresistas”, Julio Pérez Perucha, “Toque de queda”, *Contracampo*, nº 2, Mayo 1979.

⁴⁹¹ En 1976 durante las “IV Jornadas de Cine en Ourense” representantes de diversas nacionalidades firmaron la *Declaración sobre los cines nacionales* en la que esos cines se concebían como “un instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas” y un vehículo para mostrar las “características y aspiraciones (...) de cada uno de los pueblos del Estado español”. En un comunicado redactado en La Coruña durante la I Mostra do cine de las Nacionalidades en 1979 se precisaba que para poner en marcha efectivamente ese cine nacional era preciso crear escuelas cinematográficas, mecanismos de financiación y protección y difundirse en las televisiones autonómicas. Para profundizar en el tema, Santos Zunzunegui, *El cine del País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985; José María Caparrós Lera (coord.) *Cine español. Una historia por autonomías*, PPU, “Film Historia” (3), Barcelona, 1996; Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (dir.), *Cine, nación y nacionalidades*, Casa de Velázquez, Volume 100, Madrid, 2007.

surge de la necesidad, según la revista *Dirigido por*, “de impulsar un cine vasco industrialmente viable⁴⁹²”. El film pretendía ser un trabajo colectivo entre Núñez, Antxón Eceiza y Pedro Olea, en el que cada director rodaría un breve episodio. Por distintas circunstancias los dos últimos se desvincularon y Núñez decidió convertir su episodio en un largo. La crítica vasca, sin embargo, no considerará *Toque de queda* como parte de este cine “de las nacionalidades” porque la protagonista es militante del FRAP y no de ETA, hecho que demuestra las limitaciones de este tipo de políticas de promoción y su potencial exclusivista. Más adelante, se producirían casos de discriminación similares como el de Jaime Chávarri y *Dragon Rapide*. El director catalán llevó a juicio a la Generalitat porque ésta no consideró siquiera su obra para los premios cinematográficos nacionales al no estar rodada en catalán⁴⁹³.

Relacionadas con el terrorismo etarra, las siguientes dos obras a analizar tampoco son integrantes de ese cine de las nacionalidades. Hablamos de *Comando Txikia. Muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1976 y *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1980). Ambas recogen un acontecimiento clave del tardofranquismo: el atentado de ETA que costó la vida en 1973 al entonces presidente del Gobierno, el almirante Luis Carrero Blanco. **Comando Txikia** aspira desde sus primeros momentos de metraje a una aséptica objetividad que se ciña a los hechos, aunque el resultado diste mucho de conseguir ese objetivo. La película consta de dos partes claramente diferenciadas: la primera, “El personaje”, es una especie de prólogo hagiográfico del almirante al más puro estilo No-Do, desde el nacimiento de Carrero hasta su muerte⁴⁹⁴. La segunda, “Los presuntos hechos”, recrean en escenarios reales (excepto el piso desde el que trabajaron los terroristas, que es reconstruido), la cadenas de acontecimientos que culminaron en el atentado tal y como lo recogió la prensa del momento y la investigación criminal.

Ni a nivel histórico ni a nivel narrativo la obra aporta información novedosa⁴⁹⁵. Tan sólo la recreación del día a día de los etarras, con sus salidas nocturnas y sus

⁴⁹² Julio Pérez Perucha, “Toque de queda”, *Contracampo*, nº 2, Mayo 1979.

⁴⁹³ Años más tarde, en 1988, Jaime Chávarri perdió el pleito que había interpuesto contra la Generalitat cuando ésta no consideró *Dragon Rapide* para sus premios de cinematografía ya que el film no estaba rodado en catalán, Ángel A. Pérez Gómez, *Cine para leer 1988*, p. 19.

⁴⁹⁴ “Murió defendiendo sus profundas convicciones, sus ideales y su lealtad a la obra del Caudillo”, dirá la voz en off. Y termina hablando de “un futuro que él no verá pero que con su lucha ayudó a construir”.

⁴⁹⁵ Muchas de las críticas en prensa recogen este parecer. Alfonso Sánchez, de *Informaciones*, dirá: “Film-reportaje que no añade nada a los detalles que son conocidos y los periódicos publicaron”, Alfonso Sánchez, “Comando Txikia”, *Informaciones*, 8 de abril de 1978; por su parte, Pedro Crespo, de *ABC*, escribirá: “Quiere ser una crónica histórica y alegato contra la violencia terrorista. No aporta nada”, Pedro Crespo, “Comando Txikia”, 11 de abril de 1978; y Fernando Trueba añadirá: “Como filme histórico, es decir, como film que se limita a retratar unos hechos, *Comando Txikia* no dice nada que cualquier español no sepa: dice menos y mal. Como filme político carece de todo rigor y del más mínimo análisis del hecho

ligues, sus bromas y sus peleas domésticas, su gimnasio y sus poco creíbles conversaciones trascendentales ofrecen algo diferente a lo difundido por los medios de comunicación. Tomás Delclos, que escribe sobre ella en *Mundo Diario*, dedicará sus palabras a explicarle a José Luis Madrid “por qué nunca debió hacer *Comando Txikia*”, mientras señala que es curioso y lamentable cómo la derecha hace teatro de sus propias catástrofes⁴⁹⁶. La película, terminada de rodar en 1976, fue calificada como “puro y elemental subcine” por algunos, como Fernando Trueba desde las páginas de *El País*⁴⁹⁷. Otros medios, como *Pueblo* o *La Vanguardia* prefirieron observar en ella el “valor testimonial para eruditos futuros” debido a su naturaleza como documento histórico⁴⁹⁸.

Con una loa inicial a Carrero, el prefacio contrario a toda violencia y un retrato amable de los terroristas, el mensaje de la película no deja de resultar un tanto ambiguo. El motivo de esta ambigüedad se halla directamente relacionado con el descarado oportunismo del film, casi una característica básica de la cinematografía de este director⁴⁹⁹. La idea era retratar lo antes posible un acontecimiento altamente cinematográfico como fue el atentado para explotar su posible tirón en taquilla, aunque ello conllevara tener que aceptar las condiciones de una censura todavía guiada por las políticas franquistas. Fue la censura la que le obligó a introducir ese recorrido biográfico sobre el almirante, prólogo que, como apuntábamos alcanza un tono altamente laudatorio⁵⁰⁰. Ese descarado oportunismo podría ser también la causa de que, a pesar de que no resultó un fracaso de público, pocos autores hagan alusión a ella poco después cuando se estrene *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1980). Las alusiones a *Comando Txikia* en las críticas a *Operación Ogro* son mínimas, a pesar de que ambas se centraran en retratar la preparación del atentado contra el entonces presidente y las comparaciones hubieran podido surgir como algo natural.

que presenta y como filme de acción resulta zafio y aburrido”, Fernando Trueba, “Comando Txikia, Subcine oportunista”, *El País*, 6 de abril de 1978.

⁴⁹⁶ Tomás Delclós, “Comando Txikia”, *Mundo diario*, 12 de octubre de 1977.

⁴⁹⁷ Fernando Trueba, “Comando Txikia, Subcine oportunista”, *El País*, 6 de abril de 1978, “Es puro y elemental subcine servido por uno de los realizadores más oportunistas de nuestro cine”.

⁴⁹⁸ “Comando Txikia”, *Pueblo*, 7 de abril de 1974. También en esta línea, A. Martínez Tomás, “Comando Txikia”, *La Vanguardia española*, “documental interesante, concienzudo”.

⁴⁹⁹ El director se había caracterizado hasta entonces por realizar versiones de célebres films extranjeros, meros subproductos que perseguían conseguir parte del éxito de esas películas. Versionó *El último tango en París* con “El último tango en Madrid”. De oportunista lo tildan también Alfonso Sánchez en su crítica para *Informaciones*, del 8 de abril de 1978 y Marcelo Arroita-Jauregui, en *Arriba*. “Película fallida, que sólo responde a la supuesta comercialidad que pueda darle el oportunismo (...) La película es un ejercicio de oportunismo tan descarado que olvida que lo primero en el cine es el cine”, en Marcelo Arroita-Jauregui, “Lo primero es lo primero. Valoración: 1”, *Arriba*, 8 de abril de 1978.

⁵⁰⁰ Ángel Fernández Santos, “Comando Txikia”, *El País*, 6 de abril de 1978.

El film de Gillo Pontecorvo se salvó de la censura gracias a su realización más tardía (1979-1980), pero tampoco resultó ser la gran película sobre el atentado a Carrero que, dada la fama del director, muchos esperaban. La cercanía en el tiempo de tal acontecimiento y la continuidad política, así como las posiciones fuertemente encontradas sobre cómo solucionar el conflicto vasco complicaban cualquier aproximación. El propio director pareció ser consciente de esa dificultad al situar la acción en 1978 y estructurar el relato a través de flashbacks. Esta pronunciada analepsis consigue relativizar la carga ideológica del film al distanciarnos de los acontecimientos y mostrarnos la deriva política de algunos de los protagonistas hacia posturas más democráticas. Ubicando temporalmente la acción de manera coetánea al presente de realización del film, el mensaje de Pontecorvo se acerca a una defensa de la violencia durante la dictadura, pero a un rechazo de ésta una vez iniciado el camino hacia la democracia. Este objetivo se muestra todavía más evidente si consideramos, como hace Santos Zunzunegui en las páginas de *Contracampo*, que el atentado es el esqueleto, por no decir el pretexto, a través del que hablarnos de la historia de Txabi, de su ciega continuación con la lucha armada, de su cerrazón e incluso de su irracionalidad⁵⁰¹. Esto supuso una decepción para muchos sectores que en el País Vasco esperaban encontrar en la película otra cosa, algo más cercano tal vez a esa postura anticolonialista de carácter abstracto que ya había mostrado en otras de sus obras⁵⁰².

Al tratarse de un film estructurado en flashbacks, la lectura cinematográfica de la historia actúa en dos planos. Por un lado somos testigos de la preparación y conflictos en torno al atentado, con pequeñas pinceladas sobre el resto de la sociedad. Una de esas pinceladas nos muestra el encuentro entre Txabi y un obrero en huelga. Ambos se ayudarán a lo largo del film, retratando así las supuestas similitudes en su lucha de clase contra el franquismo. Por otro lado, la visión del presente, ya en la Transición, nos ofrece una panorámica de la deriva democrática de algunos terroristas y del propio clima cambiante a nivel político no sólo en el País Vasco, sino en España en general. Con su intento por ajustarse a los hechos, el film pretende actuar como

⁵⁰¹ Zunzunegui afirmará que “es en la estructuración de la ficción y en la caracterización de los personajes donde el film juega sus bazas ideológicas, donde afianza su más que discutible discurso político”, Santos Zunzunegui, *Contracampo*, mayo 1980.

⁵⁰² “Operación Ogro, de Pontecorvo, se estrena en Madrid. La versión cinematográfica sobre el atentado contra Carrero, muy criticada en Euskadi”, *El País*, 11 de mayo de 1980. “Operación Ogro” está cosechando críticas feroces en el País Vasco, mientras que las reacciones del público oscilan las más de las veces entre la irritación casi agresiva de un sector significativo y la indiferencia desdeñosa de la mayoría. Pero en una sociedad como la vasca actual, la indiferencia puede ser una actitud más activa que el más militante de los rechazos. (...) Desde sectores muy significativos de la sociedad vasca acusan a Pontecorvo de “rapiña cultural” y de “manipulación”, cuando no, lisa y llanamente, recordando sus anteriores films, de “claudicación”.

documento histórico para la posteridad. El clima político en torno a su estreno, que nos conduce a la lectura histórica del film, la hizo nacer, en cierto modo, desfasada ya entonces, como dijo el crítico de *Diario 16*⁵⁰³. Tal vez las expectativas del público al respecto eran demasiado altas o tal vez encontramos con ella la confirmación de cómo cultura y sociedad, cine y política se influyen mutuamente.

4. CONCLUSIONES

Aún estando comprendidos en el mismo arco cronológico, 1975-1982, el panorama fílmico mostrado en el Capítulo 3 con respecto a la representación de la dictadura resulta distinto al recogido por este capítulo. Considerando globalmente los contenidos y formatos de las obras incluidas en ambos, podríamos avanzar que las implicaciones con el presente (por no decir complicaciones) en la representación de los años 40 y primeros 50 son mucho menores que las de aquellas películas que abordan los últimos años del franquismo.

Nos encontramos por lo tanto ante la primera de las constantes fílmicas reconocibles en este capítulo: la mayor moderación en los discursos de los films recogidos en este capítulo. Esto ocurre, por una parte, porque muchas de las situaciones y personajes retratados en este capítulo tienen continuidad directa en su presente de realización, un presente político-social que no se caracterizó por la ruptura con el régimen anterior, sino por el pactismo, así como por la progresiva moderación de los programas de los distintos partidos, especialmente desde la izquierda⁵⁰⁴. La representación de temas tan recientes y, en cierto modo, todavía vigentes podía crear problemas a las productoras, problemas que en un momento de crisis del mercado cinematográfico muchas no podían afrontar. Estas posibles polémicas se hallaban directamente relacionadas con la politización de los medios de comunicación, politización que alcanzaba cotas de saturación.

La otra vertiente en esas implicaciones y complicaciones tiene que ver con factores estéticos. La propia recreación fílmica de los años 40 y 50 resulta más sencilla y directa a la hora de comunicar la dureza de las circunstancias materiales que las películas ambientadas en los 60 y 70. Tal vez por ello la crítica pueda parecer más evidente en algunos de los films incluidos en el capítulo anterior. De entre ellos, los más exitosos (como *La colmena*) muestran una miseria y una doble moral que no

⁵⁰³ Manolo Marinero, "Operación Ogro", *Diario 16*, 16 de mayo de 1980.

⁵⁰⁴ El PSOE elimina el término marxista de su programa ya en 1979, como bien nos recuerda, por ejemplo, Mari Paz Balibrea en *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, 1999, Madrid.

dejan al régimen incólume. El mensaje vehiculado en los films sobre la posguerra resulta más fácilmente identificable, ya sea éste de derechas, como en *Hijos de papá*, o de izquierdas, como en *La rabia*.

No podemos obviar, sin embargo, que la película más taquillera de este capítulo es la moderada *La guerra de papá*. El film de Mercero se presenta como una historia amable en torno a un niño guapo y gracioso, que alude indirectamente a la Guerra Civil para hacernos ver la necesidad de la reconciliación ya en los años 60. Sin embargo, esta reconciliación es exculpatoria para ambos bandos, similar a la establecida a nivel político en la Transición. La aparente imparcialidad, sin embargo, beneficia a los vencedores en el conflicto. Son ellos los que durante cuarenta años contaron la historia a su manera. No lejos de esta línea un tanto ambigua encontramos la también exitosa *Asignatura pendiente*. Este film, poco crítico, busca conectar con el amplio público, en gran parte votante de UCD. Finalmente, *La escopeta nacional*, a pesar de esa amargura que se aprecia entre las sonrisas y de algún que otro dardo envenenado, presenta una crítica un tanto ácrata, que muestra y demuestra las maldades del poder sin aportar soluciones ni señalar las causas del problema.

La segunda constante fílmica identificable entre las obras recogidas en este capítulo es la alta presencia de hechos reales o de referentes históricos concretos. La muerte de Franco sería uno de esos hechos, así como el asesinato de Carrero Blanco. El cine se muestra así como cronista de los últimos años de la dictadura pero, cual erudito local sin demasiado espíritu crítico, prefiere no afilar su análisis del pasado.

En cuanto a los puntos de fijación, a esos elementos un tanto secundarios que aparecen constantemente en films de un mismo periodo, hemos identificado cinco. El primero de ellos es la referencia a la frustración. Parece que las películas de este periodo más que reflejar la realidad del franquismo prefieren centrarse en el efecto que éste tuvo en el día a día de la gente corriente y en sus expectativas. En estos films descubrimos personajes más o menos amargados, que no están a gusto con su vida, que experimentan cierta rabia o insatisfacción ante la certeza de que les han robado cosas, de que les han puesto muchos límites. El grado de explicación de las causas de esas frustraciones es ínfimo, principalmente por tres motivos. En primer lugar, algunas películas prefieren centrarse en una más que descontextualizada nostalgia. En segundo lugar, el presente de producción y exhibición de los films estaba tan politizado que algunas cosas se sobreentendían con facilidad, en especial cuando el público las había vivido personalmente. En tercer lugar, y aquí enlazamos con la cuestión de la moderación, las circunstancias que creaban esa frustración no habían desaparecido por completo y la crítica directa habría sido entonces mucho más política, mucho más directa y, también, más problemática. En cierto modo, esta

frustración es la sublimación del célebre desencanto que para muchos caracterizó la Transición.

El segundo de estos puntos de fijación gira en torno al término “oportunismo”. Muchos críticos tachan de oportunistas a numerosas producciones de la época, no ya tanto por la búsqueda de nexos con la experiencia pasada del espectador, sino por la forma en que ésta se trata, por lo que se cuenta. Dulcificación, acumulación de anécdotas, música recurrente, repetición de clichés, promoción efectista, combinación de sexo y política... Se las tacha de oportunistas porque explotan las circunstancias porque identifican un mercado y se pliegan a sus exigencias de comercialidad. Y hay mercado porque la gente tiene curiosidad por ver en la pantalla aquello que estaba prohibido, quiere ver tetas y quiere ver el pasado. Es oportunismo porque la forma de abordar ese pasado y esos temas tabú no implica reflexión y muchas veces ni siquiera calidad, sino que se basa en la búsqueda del máximo beneficio económico a través del éxito de público.

El tercer punto de fijación tiene que ver, de nuevo, con esas ganas de ver lo que antes estaba prohibido y con la combinación fílmica de sexo e ideología. Es lo que Ángel Fernández-Santos calificó de porno-política y que, además de recoger un interés del público sirve también para diluir la fuerza ideológica de los discursos. Así, tanto la representación de situaciones sexuales más o menos explícitas o de situaciones políticas tiene más de morbo que de análisis o adhesión.

El cuarto punto de fijación se concreta en el conflicto generacional. De nuevo, padres e hijos no se comprenden y la gran pantalla recoge sus antagónicas formas de entender pasado, presente y futuro. La significación de este enfrentamiento recurrente nos remite a varios aspectos. Por una parte, tal vez quiera encarnar un debate entre posturas contrapuestas que, al no poder llevarse a cabo en la esfera política pública tan fácilmente, ha de producirse en la esfera privada. Hay una vieja España, la de los padres, que se resiste a pasar, y una nueva España, la de los hijos, que pugna por imponerse. Por otra parte, nos habla del imparable cambio en las mentalidades del país. El lugar que ocupa el pasado, cómo se reflexiona sobre él y el deseo de esas jóvenes generaciones por pasar página, son altamente significativos. Especialmente si tenemos en cuenta que serán estas nuevas generaciones las que vayan conformando la recuperada democracia. Felipe González sería un ejemplo representativo de ello.

Por último, y como quinto punto de fijación, resulta llamativa la ausencia entre los films analizados de las clases trabajadoras, de su punto de vista. La mayoría de los films de este período encuentran sus personajes entre las clases medias y altas. Aunque en cierto modo es normal, dada la procedencia social de la mayoría de los directores, esta elección también nos remite a otro aspecto más ideológico. No retratar

las clases bajas, los movimientos vecinales o los sindicatos resulta menos problemático, menos crítico. Y comulga, de nuevo, con esa identificable moderación que se va imponiendo en muchos ámbitos.

Sin embargo, para cerrar el panorama de la producción cinematográfica sobre el franquismo entre 1975 y 1982 se hace necesario un último capítulo. En él analizaremos documentales, films experimentales, obras que intentan mostrar la evolución de la dictadura a lo largo de sus casi cuarenta años, así como aquellos films históricos realizados durante la dictadura que tuvieron que esperar a la muerte de Franco para llegar a las pantallas. Este último capítulo nos ayudará a contrastar y completar lo expuesto hasta ahora, dando paso al análisis de la época socialista, la correspondiente a 1982-1996.

CAPÍTULO 5

OTRAS PROPUESTAS CINEMATOGRAFICAS EN TORNO AL FRANQUISMO DURANTE LA TRANSICIÓN

El 21 de junio de 1982 la Asamblea de Directores y Realizadores Cinematográficos Españoles (ADIRCE) denunciaba en un comunicado la práctica de formas de censura por parte del Ministerio de Cultura. El comunicado se refería especialmente a la supresión de la subvención automática del 15% de lo recaudado a dos películas españolas: *Después de...* (Cecilia y José J. Bartolomé, 1981)⁵⁰⁵ y *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979). Ambas películas dejaron de percibir este dinero debido a la aplicación, un tanto libre, del artículo Decreto 3071 de 1977, por el que quedaban fuera de la ayuda las obras con más del 50% de material de archivo⁵⁰⁶. La Administración podía así censurar aquellas obras más problemáticas, justamente aquellas que contenían encuestas, reportajes y un alto volumen de material documental. Como explicaba Manuel Gutiérrez Aragón, primer firmante del comunicado, “la aplicación de esta norma, reservada al criterio de la Dirección General, abre el camino a la subjetividad de interpretación, y por lo tanto, a una nueva forma de censurar aquello que se considere incómodo”⁵⁰⁷. O como diría Santos Zunzunegui en relación con los problemas encontrados por *El proceso de Burgos*, se trataba de “un buen ejemplo de las dificultades que existen en este país para empezar a construir un cine documental –o, lógicamente, de ficción- que dé cuenta, aunque sea

⁵⁰⁵ *Después de...* consta de dos partes perfectamente diferenciadas: *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*. Rodado entre 1979 y 1980, este documental viene a ofrecer una imagen de la Transición muy distinta a la presentada por discursos oficialistas como el de la serie televisiva dirigida por Victoria Prego para TVE, *La Transición*. Entrevistas a sectores independentistas y nacionalistas vascos y catalanes, mítines de la ultraderecha, manifestaciones pro-aborto, marchas de tractores contra la reforma agraria... todo tiene cabida en este documental que muestra la vitalidad de la sociedad y que incluso deja ver la posibilidad de una intentona golpista, como de hecho sucedería meses después.

⁵⁰⁶ Decreto 3071 de 11 de noviembre de 1971. Se abolía la censura, así como los permisos de rodaje. Además se volvía a instaurar la subvención automática a toda producción española, subvención que equivalía al 15% de su recaudación en taquilla en los cinco años siguientes a su estreno. Este decreto dejaba fuera de la subvención a aquellas obras que contaran entre su metraje con más de 50% de material documental de archivo. En el caso de *El proceso de Burgos* y *Después de...* hemos afirmado que supuso una “interpretación libre” porque ninguna de las dos contenía ese 50% de material filmado previamente a que el decreto se refería y porque la normativa citada no se aplicaba en el caso de otras producciones similares.

⁵⁰⁷ “Directores de cine denuncian la censura de la Administración”, *El País*, 22 de junio de 1982.

de forma limitada, de las luchas populares de signo radical”. En este capítulo intentaremos dibujar los límites de la libertad de expresión entre 1975 y 1982. Documentales y películas de ficción vendrán a mostrar que en los siete años que siguieron a la muerte de Franco todavía resultaba complicado enunciar discursos políticamente radicales o socialmente provocadores.

El objetivo de estas páginas es completar la panorámica sobre la representación cinematográfica del franquismo durante la Transición. Intentaremos observar de nuevo qué se dijo entonces sobre el pasado reciente español pero sobre todo cómo. Si en el Capítulo 2 nos acercábamos a los films en los que se reflexionaba sobre la memoria y el pasado, en el Capítulo 3 a las películas ambientadas en la posguerra y en el Capítulo 4 a las que se desarrollan en la década de los 60 y 70, llega el momento de acercarnos a otro tipo de propuestas. En este capítulo analizaremos las tendencias cinematográficas que, aún estando muy presentes en estos años de transición, irán perdiendo preeminencia conforme la democracia se vaya consolidando. Estas tendencias se han ordenado en cuatro grandes grupos que equivalen a las partes del presente capítulo.

La primera parte está destinada a las películas sobre el franquismo que, a pesar de haber sido realizadas antes de 1975, tuvieron que esperar a la muerte de Franco (y algunos meses más) para llegar a las pantallas. Nos referimos a tres documentales realizados por Basilio Martín Patino: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974). Los motivos de esta espera se basan en la total prohibición de *Canciones...* por parte de la censura, prohibición que llevó a Patino a realizar sus otros dos documentales sobre la dictadura directamente en la clandestinidad.

La segunda parte del capítulo está centrada en documentales históricos sobre la dictadura, como *El proceso de Burgos*, (Imanol Uribe, 1979) o *Franco, un proceso histórico* (1980). También encontramos, sin embargo, documentales centrados en personajes cuyas vidas se vieron muy marcadas por las circunstancias impuestas o creadas por el franquismo, como *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) o *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1981). Son obras muy dispares que alcanzaron también una trascendencia altamente desigual en cuanto a reconocimiento de crítica y público.

La tercera parte del capítulo está formada por dos películas: *La boda del señor cura* (1979) y *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982). Ambas obras fueron dirigidas por Rafael Gil a partir de una obra de Fernando Vizcaíno Casas. Estas películas forman un subgrupo especial por dos motivos. En primer lugar, porque proponen un recorrido por varias décadas de la dictadura, incluso por algunos años tras la muerte

de Franco. Se busca así mostrar la evolución del régimen o, según su enfoque, la degeneración de éste. Y es que, y entramos ya en la segunda característica de estos films, ambas obras son marcadamente ultraderechistas.

La cuarta y última parte del capítulo está formada por películas que fueron calificadas ya en su época de metafóricas, simbólicas o experimentales. Hablamos, por ejemplo, de *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), *¡Arriba Hazaña!* (José María Gutiérrez, 1978) o *Alicia en la España de las maravillas* (Jordi Feliu, 1978). Se trata, en gran medida, de obras herederas de un tipo de cine habitual en el tardofranquismo, cine que utilizaba la metáfora para eludir la censura. Este cine, sin embargo, perderá relevancia con rapidez a lo largo de estos años de transición para extinguirse con el gobierno socialista.

Como compendio paradigmático de estas cuatro tendencias encontramos el film con el que abriremos el análisis del capítulo: *Canciones para después de una guerra*. Realizada en 1971, fue totalmente prohibida por régimen hasta su estreno en 1976, por lo que representa bien el primer grupo de películas, el de “las proscritas” por la dictadura. Por otro lado, este film es genéricamente un documental - de hecho, el más exitoso del período-, con lo que entronca con el segundo grupo de películas, el de las obras de no-ficción. En tercer lugar, como las películas de Rafael Gil recogidas en este capítulo, el film de Patino también propone un viaje a través de casi cuatro décadas del régimen franquista, aunque desde una perspectiva política totalmente contrapuesta. Finalmente, *Canciones para después de una guerra* está cargada de simbología, como los films de la cuarta parte del capítulo. A pesar de que la lista de canciones y extractos de films presentada a la censura pareciera inofensiva, la combinación de música e imágenes estaba cargada de intencionalidad. Como diría José Luis Guarnier ya entonces, Patino “desató el enojo del señor contra el juglar y el ansia de borrar su obra del mapa. Sólo que, por ironía de la Historia o por suerte de justicia poética, suele ocurrir que los señores desaparecen, pero los juglares quedan⁵⁰⁸”. Desapareció Franco, pero tanto *Canciones para después de una guerra* como *Queridísimos verdugos* y *Caudillo* quedaron para la posteridad.

Pero si hablamos de cine como instrumento político no podemos evitar hacer alusión al conocido como cine militante. Entendemos cine militante como aquel que “hace explícitos sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de

⁵⁰⁸ José Luis Guarnier, “Canciones para después de una guerra”, referencia incluida en el dossier que acompaña al film en su última edición en DVD. Con respecto a la procedencia de la cita sólo se indica *Cuadernos para el diálogo*, 1976.

conciencia”⁵⁰⁹. En el caso español, el cine militante comienza durante la dictadura, en la clandestinidad. Paradójicamente, muerto Franco y comenzado el proceso democratizador, este tipo de cine no acabará de encontrar su lugar en el panorama cinematográfico. ¿Por qué? Muchos de los cineastas que optaron por hacer un cine militante, como Helena Lumbreira, Mariano Lisa, Joaquim Jordà o Llorenç Soler, se vieron “desplazados por la causa a la que habían apoyado y contribuido. Así, los principales agentes activos de la Transición comenzaron a poner en tela de juicio la labor subversiva y beligerante de propuestas como las del Colectivo de Cine de Clase, que consideraban «fuera de lugar»”⁵¹⁰. En palabras del director Mariano Lisa:

“a partir de aquí viene el desierto y el silencio absoluto. Desde diferentes instancias se nos empieza a decir que ese es un cine que ya no tiene sentido, que en democracia hay otros cauces para expresar nuestras opiniones (...) Son básicamente los partidos de izquierda los que toman el poder en los ayuntamientos y a partir de ese momento una vez instalados en el poder no pueden tolerar que se les ponga en cuestión o se les critique demasiado, así que deciden convocar un desmantelamiento de los grupos de base”⁵¹¹.

Pero no sólo la izquierda más convencional se volverá contra este tipo de cine. La censura administrativa y económica, la poca formación cinematográfica de un público poco acostumbrado a este tipo de producciones e incluso el rechazo frontal de grupos ultraderechistas jugaron en su contra. Su producción mayoritaria en formatos cinematográficos ‘menores’ (como 16 mm o Súper-8), su temática predominantemente centrada en el presente y su exhibición al margen de los circuitos comerciales y convencionales nos han llevado a dejar estas obras fuera del análisis. El objetivo de estas páginas pasa en gran medida por valorar la repercusión que las películas sobre el franquismo tuvieron en la sociedad que las produjo y recibió. El cine militante, con su irregular modelo productivo, resulta en este sentido una fuente de información altamente problemática. También su análisis de cuestiones más contemporáneas, en contraposición a las obras que hacen referencia a la dictadura, nos ha animado a dejar fuera de este trabajo los largometrajes y, sobre todo, cortometrajes de iniciativas como *La Central del Curt* o del *Colectivo de Cine de Clase*⁵¹².

⁵⁰⁹ Maximiliano de la Puente, “Cine militante I: Estética y política en el cine militante argentino actual”, *La Fuga*, revista de cine on-line, 2010. <http://www.lafuga.cl/cine-militante-i/13> Última consulta: 23 de febrero de 2014.

⁵¹⁰ Eloy Domínguez Serén, “Combates marginales y combates marginados I”, *A cuarta pared*, revista digital en gallego de crítica cinematográfica, 10 de septiembre de 2011. <http://www.acuartapared.com/cine-militante-espanol/?lang=es> Última consulta: 23 de febrero de 2014.

⁵¹¹ Roberto Arnau Roselló, *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2006, p. 530.

⁵¹² Para profundizar en este tema: Inmaculada Sánchez Alarcón y María Jesús Ruiz Muñoz, “¿Cine marginal, cine militante, cine clandestino? Actividad cinematográfica desarrollada en España contra el régimen de Franco durante la Transición Política (1973-1977)”, en *Treballs de comunicació*. Nº 20, diciembre 2005; Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez, *Voces en la niebla: el cine durante la Transición*

Éstos son los documentales y otras obras que sí llegaron a las pantallas de los cines españoles.

PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
1. <i>Canciones para después de una guerra</i> , Basilio Martín Patino, 1971	26-01-1976	830.911
2. <i>Cría cuervos</i> , Carlos Saura 1976	26-01-1976	1.292.417
3. <i>La nova cançó</i> , Françesc Bellmunt, 1976	-06-1976	101.896
4. <i>El desencanto</i> (Jaime Chávarri, 1976)	17-09-1976	220.032
5. <i>España debe saber</i> (Eduardo Manzanos, 1977)	24-02-1977	37.307
6. <i>Queridísimos verdugos</i> , B.Martín Patino 1973	09-06-1977	124.505
7. <i>Caudillo</i> , Basilio Martín Patino, 1974	14-10- 1977	196.233
8. <i>Raza, el espíritu de Franco</i> (G.Herralde1977)	02-11-1977	17.349
9. <i>El perro</i> , Antonio Isasi Isasmendi	2/12/1977	2.507.074
10. <i>Las truchas</i> , José Luis García Sánchez, 1977	01-04-1978	263.430
11. <i>Los ojos vendados</i> , Carlos Saura 1978	18-05-1978	104.249
12. <i>¡Arriba Hazaña!</i> , José María Gutiérrez, 1978	24-05-1978	1.236.071
13. <i>Ocaña, retrato intermitente</i> , V Pons 1978	01-06-1978	97.453
14. <i>Noche de curas</i> , Carlos Morales, 1978	22-06-1978	24.028
15. <i>Catalanes universales</i> , Antoni Ribas, 1978	ND	4.174
16. <i>La torna</i> , Francesc Bellmunt, 1978	1981 (Europa)	ND
17. <i>Guerrilleros</i> , B Vila, Mercedes Conesa, 1978-	ND	ND
18. <i>Alicia en la España de las maravillas</i> , Feliu,78	18-01-1979	32.249
19. <i>40 años sin sexo</i> , Juan Bosch, 1979	12-02-1979	386.232
20. <i>El asesino de Pedralbes</i> , Gonzalo Herralde,1978	06-04-1979	89.761
21. <i>Mamá cumple cien años</i> , Carlos Saura 1979	17-09-1979	1.120.199
22. <i>El proceso de Burgos</i> , Imanol Uribe, 1979	10-11-1979	203.548
23. <i>F.E.N.</i> , Antonio Hernández, 1979	01-12-1979	136.788
24. <i>La boda del señor cura</i> , Rafael Gil, 1979	20-12-1979	397.859
25. <i>De la República al trono</i> , Fernando González Doria, 1980	15-02-1980	13.221
26. <i>Los fieles sirvientes</i> , Francesc Betriu, 1980	05-05-1980	68.969
27. <i>Rocío</i> , Fernando Ruiz Vergara, 1980	1981	ND
28. <i>Dolores</i> , José Luis García Sánchez y Andrés Linares	27-03-1981	21.784
29. <i>El crimen de Cuenca</i> , Pilar Miró, 1979	17-08-1981	2.621.569
30. <i>Función de noche</i> , Josefina Molina, 1981	26-10-1981	584.400
31. <i>Franco, un proceso histórico</i> , Eduardo Manzanos, 1980.	28-01-1982	12.507
32. <i>De camisa vieja a chaqueta nueva</i> , Rafael Gil, 1982	12-11-1982	218.813

Tabla V: Listado de películas incluidas en el Capítulo 5.

1. BASILIO MARTÍN PATINO: EL JUGLAR PROSCRITO

El 4 de junio de 1971, después de la imposición de veintisiete supresiones, la Junta de Censura encargada de valorar ***Canciones para después de una guerra*** la

española (1973- 1982), Paidós Ibérica, Barcelona, 2004; Joaquim Romaguera y Llorenç Soler, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)*, Laertes, Barcelona, 2006; y Paulino Viota, *El cine militante en España*, UNAM, México D.F., 1982.

declaró “para todos los públicos” y le concedió el beneficio de “Interés Especial”. El origen del proyecto se remonta a un viaje de Carmen Martín Gaité y Basilio Martín Patino entre Salamanca, la ciudad de ambos, y Madrid. Durante el viaje, Martín Gaité se puso a canturrear canciones de Concha Piqué. Aquellas canciones despertaron en Patino “asociaciones que, sin saber por qué, aporta(ba)n explicaciones sobre zonas de nosotros mismos”. Así comenzó una intensa búsqueda “de materiales ya históricos - recuerdos, objetos, voces, fotos, datos, fragmentos de películas, etc.-”, en un intento por crear un mapa sentimental de los años 40 y 50, extensible a toda la dictadura, reuniendo un conglomerado de referencias y recuerdos cercanos a gran parte de la población⁵¹³.

La película está construida como un *collage* de canciones e imágenes. La entrada triunfal de las tropas franquistas en Madrid se produce al ritmo del “Ya hemos pasado” de Celia Gámez⁵¹⁴. Escenas de niños vagabundos rebuscando en la basura se contraponen a fotos de Franco mientras suena “La bien pagá”. En un *tótem revolutum* en el que nada resulta casual, observamos el encuentro de Franco con Hitler en Hendaya, la presencia de EEUU en España, las manifestaciones contra la ONU en la plaza de Oriente, la emigración o las restricciones de gasolina. También aparecen en el film iconos sociales y culturales de la época, como *Locura de amor*, Dalí o Antonio Machín, pero también las neveras y las medias, el fútbol, los toros y la televisión. La historia de España se filtra a través de las imágenes y se asocia con himnos, canciones populares, coplas y otros éxitos del momento, estableciendo provocadoras combinaciones⁵¹⁵. El propio Patino ha declarado que pretendía “volcar sobre las imágenes cinematográficas de la posguerra una sucesión de canciones de aquellos años de terror y padecimiento, provocando una sucesión de explosiones emotivas que activaran los recuerdos, de un modo calculado, y propiciaran la reflexión”⁵¹⁶.

La efectividad alcanzada por esta “magdalena proustiana” músico-visual fue tal que despertó enormes recelos⁵¹⁷. Pese a su inicial autorización, no consiguió llegar a las pantallas aquel 1971. El proceso comenzó a complicarse cuando, el mismo día que

⁵¹³ Según declaraciones del director en el artículo de Diego Galán, “Una película única”, *El País*, 31 de mayo de 2003.

⁵¹⁴ La canción era la respuesta del bando franquista al ¡No pasarán! del Madrid republicano. Significativamente, Millán Astray fue padrino de boda de Celia Gámez.

⁵¹⁵ Salud, dinero y amor”, “¡A lo loco!”, “Yo te daré”, “Mi vaca lechera”, “Mi casita de papel”, “Total para qué”, “Manolete”, “Mirando al mar”, “La televisión”...

⁵¹⁶ Conversación de Catherine Bizem con Basilio Martín Patino en “Les rencontres du cinéma documentaire”, *Les Cahiers de Périphérie*, Paris, Marzo, 2005. Consultado en la página web oficial del director: www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm Última consulta 10 de julio de 2010.

⁵¹⁷ Como la define Patino en la reseña de la película en su web www.basiliomartinpatino.com y también recogieron algunas críticas en el momento, como José Luis Guarner en *Cuadernos para el diálogo*, 1976.

la Comisión daba el visto bueno al film, apareció en *El Alcázar* una crítica a la obra de Patino en la que se la atacaba profundamente. Bajo el pseudónimo de Carlos F. de Avellanos se avisaba del peligro implícito en esta “pesimista y tendenciosamente demagógica” obra, “tan desdichada como inoportuna, tan falsa como inconveniente, tan tremendista como, por ello, irreal”. En opinión de Avellanos el film deseaba levantar fantasmas poco apropiados en un momento que en que los españoles buscaban “olvidar pretéritas rivalidades”, sean cuales sean “las salpicaduras, ya casi olvidadas, que les queden de la guerra”⁵¹⁸. Abogando por la defensa a ultranza de un silencio y un olvido partidistas sobre el pasado (que sólo beneficiaban a quienes habían estado en el poder durante los últimos cuarenta años), el crítico advertía de que “las estupideces (como definió el film) cuestan caras”. Articulistas de *Arriba*⁵¹⁹ y *Madrid*, que también habían visionado la película antes de su estreno comercial, mostraron opiniones discordantes con la de Avellanos, pero los ánimos no se calmaron. Al parecer, también los responsables del festival de San Sebastián avisaron a instancias superiores de la potencial peligrosidad del film y el expediente fue reconsiderado.

Román Gubern, en su excelente obra sobre la censura franquista, recoge ampliamente los avatares de *Canciones para después de una guerra* y, siguiendo la versión de los hechos explicada por el propio Martín Patino, adjudica la autoría del artículo de *El Alcázar* a Félix Martialay⁵²⁰. Tras las denuncias de ciertos sectores de la prensa, la película fue proyectada en pase privado ante el almirante Carrero Blanco y otros miembros del gobierno, siendo terminantemente prohibida⁵²¹. La prohibición se

⁵¹⁸ Carlos F. de Avellanos, “Canciones para después de una guerra” *El Alcázar*, 4 de junio de 1971.

⁵¹⁹ Antonio Izquierdo, “Un filme singular”, *Arriba*, 6 de junio de 1971 y Miguel Ángel Gonzalo, “Canciones para después de una guerra”, *Madrid*, 23 junio de 1971; “A la menor discrepancia hay profesionales de la denuncia que van y le tiran a uno a la cara el artículo 2º de la Ley de Prensa, y hasta los reformados de la de Orden Público. Pues bien: urge decir que no, que *Canciones para después de una guerra* es, como ironizan sus realizadores, una película que debe ser declarada de interés social, y que el intento de ocultar a los ojos de hoy nuestro pasado más inmediato no es sino un recurso impotente de quienes temen a la verdad, a toda la verdad”.

⁵²⁰ Martialay era, además de comandante adscrito a la Oficina de Prensa del Ministerio del Ejército, crítico cinematográfico de *El Alcázar* y de *Film Ideal* y como tal había visto el film en calidad de miembro de la Comisión de Selección de Festivales. Sin embargo, al ser preguntado por Gubern en el curso de su investigación al respecto, negaría su implicación en los hechos, en carta de 20 de junio de 1980. Recogido en Román Gubern, *La censura: Función política y ordenamiento político bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1981, p. 269-270.

⁵²¹ Cuenta Basilio Martín Patino que “al acabar el pase privado para el presidente del gobierno y otras personalidades, la señora de Carrero, que tampoco se la quiso perder, se levantó y dijo: “El hijo de puta – dijo así, hijo de puta- que hizo esto tendría que estar en Carabanchel”. A partir de entonces, la prohibición fue total, sólo equiparable al caso de *Viridiana*, y no sólo eso, sino que la policía intentó secuestrar el negativo, cosa que no logró”. Declaraciones de Basilio Martín Patino a Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Sobre el guió. Productors, directors, escriptors i guionistes*, Festival Internacional de Cinema de Barcelona, Barcelona, 1989, pág. 199.

produjo y se mantuvo con tanta virulencia que cuando, tiempo después, una representación de la *Academy of Motion Pictures Art and Science* pidió *Canciones para después de una guerra* a la Dirección General de Cinematografía para ser exhibida en *Los Angeles Internacional Film Exposition* recibió la sorprendente respuesta de que tal película no había existido nunca⁵²². Como ya le ocurriera a *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Canciones para después de una guerra* se convirtió en una obra proscrita.

Los avatares sufridos por el film fueron variados. La Administración intentó, sin éxito, conseguir la destrucción del negativo⁵²³. Una copia del film fue interceptada en el equipaje de una pasajera que volaba a París⁵²⁴. Incluso se reconsideró levantar la prohibición sobre el film durante el moderadamente aperturista ministerio de Pío Cabanillas (1974), pero la autorización nunca llegó a concretarse. Todo ello nos sirve de ilustración del clima de inestabilidad política y social que caracterizó una dictadura que buscaba su pervivencia a través de la represión.

Canciones para después de una guerra no llegará a las pantallas españolas hasta 1976, cuando fue estrenada en Barcelona y posteriormente en Madrid. La película obtuvo un enorme éxito de taquilla, más llamativo incluso si se tiene en cuenta al género que, de manera formal, pertenecía: el documental. Más de 800.000 espectadores acudieron a las salas en un hecho sin precedentes. Las colas se sucedieron durante semanas y en ellas se encontraban, casi por igual, espectadores de muy distintas generaciones. Durante las proyecciones, la gente estallaba en aplausos, coreaba las canciones, profería insultos o piropos, se emocionaba⁵²⁵. Gran parte de este éxito puede atribuirse a su vinculación con la memoria personal del espectador. La nostalgia se convierte en el sentimiento estrella en torno a este film, una nostalgia amarga e incluso punzante, que conseguía que vencedores y vencidos se reconociesen en cierto modo en la pantalla⁵²⁶.

⁵²² Hecho recogido por Román Gubern en *La censura: Función política y ordenamiento político bajo el franquismo (1936-1975)*, p. 269-270.

⁵²³ Declaraciones de Basilio Martín Patino a Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Sobre el guió. Productors, directors, escriptors i guionistes*, Festival Internacional de Cinema de Barcelona, Barcelona, 1989, pág. 199.

⁵²⁴ El 29 de julio de 1975 se detuvo a Margarita Alexandre Lavarga en el aeropuerto cuando llevaba entre su equipaje una copia de *Canciones para después de una guerra* con destino a París, en Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Sobre el guió*, p. 199.

⁵²⁵ Como recogen las críticas cinematográficas y artículos publicados en 1976 al respecto: J. E. Lahosa, "Canciones para después de una guerra", *Tele/Expres*, 18 de septiembre de 1976; Joan de Sagarra, "Nuestras canciones", *Noticiero Universal*, 4 de octubre de 1976; Jordán, "El curioso caso de Canciones para después de una guerra", *El Diario vasco*, 5 de marzo de 1977.

⁵²⁶ Jordán, "El curioso caso de Canciones para después de una guerra", *El Diario vasco*, 5 de marzo de 1977. "Cuatro meses de proyecciones ininterrumpidas, en su pantalla de estreno lleva la película española *Canciones para después de una guerra*. Y parece tener todavía cuerda para rato... (...) Cuatro

Como comentábamos, la película tenía una intencionalidad clara: la denuncia de las duras condiciones materiales y morales de la posguerra y de la propia génesis y evolución de la dictadura. Ángel Fernández Santos calificó la película de “modelo de cine libre en un país maniatado”⁵²⁷. Para José Luis Guarner se trataba de una “relectura irónica, amarga y entrañable de la España franquista”⁵²⁸ o, como resumiera ya en 1971 Francisco Umbral, de “la película de toda la infrahistoria de España”⁵²⁹.

Pero el éxito de *Canciones para después de una guerra* se basa sobre todo en su capacidad para trascender ese ámbito de la memoria personal y convertirse en una propuesta de memoria colectiva, de catarsis e incluso de exorcismo ante unas vivencias y recuerdos más o menos traumáticos y más o menos silenciados⁵³⁰. De la misma manera, esta obra consigue ir más allá también de su naturaleza como cine del reconocimiento en el que los espectadores se limitan a ver reflejado su pasado reciente para devenir un magnífico ejemplo de cine del conocimiento⁵³¹. En una operación no carente de dificultad, el público es invitado a realizar sus propias asociaciones, a reflexionar sobre los que se nos dice y lo que se nos quiere decir, a descubrir una visión de la historia de España muy distinta de la que se ofrecía por los cauces oficiales. Se anima al espectador a ir más allá de sus propios recuerdos en un proceso que ya había sido experimentado por el propio director, niño franquista él mismo, durante la realización del film⁵³².

Esta película puede ser vista además como una suerte de homenaje a aquellos que vivieron personalmente las penurias de la posguerra, esos protagonistas de *La*

meses de exhibición, a cine lleno, mantienen en el aire la pelota. Quienes hicieron la guerra del lado vencedor o apoyaron y apoyan sus dictados y su carta ideológica, hacen oídos sordos al comentario irónico de las canciones para volver a emocionarse con la gallardía de las banderas victoriosas, las concentraciones en la plaza de Oriente y el reencuentro en el muelle de Barcelona con los repatriados de la estepa...”.

⁵²⁷ Ángel Fernández Santos, “Canciones para después de una guerra”, *El País*, 16 de Julio de 1982.

⁵²⁸ José Luis Guarner, *Cuadernos para el diálogo*, 1976. En la web de Basilio Martín Patino.

⁵²⁹ Francisco Umbral, “Crónica de Madrid”, *La voz de Asturias*, 21 noviembre de 1971: “*Canciones para después de una guerra* es por fin, la película de toda la infrahistoria de España, la cinta que viene a redimirnos de tanto celuloide convencional, triunfalista, sonriente, casticista y chistoso. Patino ha metido en su película 20 o 30 años de vida española, y ha metido, sobre todo, el apretado haz de lo autobiográfico colectivo, poniéndole el corazón sepia de nostalgia y fácil de canciones”.

⁵³⁰ J. Ramón Pérez. Ornia, “Catarsis”, *Nueva Historia*, Febrero de 1977. Por su parte, J. E. Lahosa (*Tele/Exprés*, 18 de septiembre de 1976) e Isabel Escudero (“Los exorcismos de Patino”, *Cinema 2002* Febrero, 1977) prefieren el término “exorcismo”. José Luis Guarner irá más lejos, definiendo el film como “inmensa magdalena proustiana, que se ofrece al espectador a modo de relectura irónica, amarga y entrañable, de la España franquista” (*Cuadernos para el diálogo*, 1976).

⁵³¹ Siguiendo los términos delimitados por José Enrique Monterde en “Crónicas de la Transición. Cine político español 1973-1978”, *Dirigido por*, nº 58, mayo 1978, y *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 16.

⁵³² Basilio Martín Patino nació en Salamanca en 1930. Sus padres eran franquistas y profundamente católicos y sus dos hermanos se dedicaron a la vida religiosa.

colmena (Mario Camus, 1982), de *La rabia* (Eugeni Anglada, 1978) o incluso de la temprana *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975). Un reconocimiento a las experiencias de toda una generación⁵³³, que contrasta con los “lamentos” de los nacidos en torno a los años cuarenta y los primeros cincuenta recogidos por películas posteriores como *Asignatura pendiente* o *El último guateque*⁵³⁴. Este evidente homenaje a una generación concreta contrasta poderosamente con la amplia asistencia de jóvenes recogida por distintas fuentes⁵³⁵. La favorable respuesta del público joven resulta más llamativa si se compara con ese deseo de pasar página que algunos films adjudicaron a las nuevas generaciones⁵³⁶.

Finalmente, y de la misma forma que *Canciones para después de una guerra* trasciende los límites de la memoria personal para hablarnos de memoria colectiva e igual que trasciende los límites del cine del reconocimiento para situarnos ante el más complejo cine de conocimiento, también trasciende los límites del mero documental⁵³⁷. La clave del film radica en el montaje. Patino lleva a cabo una auténtica demostración del poder de representación de esas “formas cinematográficas de la historia” conceptualizadas por Antoine de Baecque⁵³⁸. A través del montaje, el director desenmascara la presupuesta objetividad del documental, y juega con ella, alcanzando resultados insólitos. Así, este film se encontraría dentro de la tipología

⁵³³ En esta línea puede resultar útil la reflexión de Fernando Castelló en “Canciones para olvidar una guerra” *Diez minutos*, noviembre de 1976. “Un día, (...) contaremos, por ejemplo, recuerdo a recuerdo, lágrima a lágrima, risa a risa, ternura a ternura, odio a odio, sueño a sueño, cómo aquellos años nos dejaron jorobetas para siempre, con una joroba mental y física que nos sale a relucir de vez en cuando y que nuestros hijos acarician hoy como si fuera santa, como invocando a la lotería de la suerte que tienen de no haber nacido antes. Contaremos, sin quererlo, cómo hicimos nosotros de hormiguitas durante un inacabable invierno que duró lustros, mientras muchos hacían de cigarras. Y cómo gracias a nuestro esfuerzo colectivo se construyó la casa donde hoy vivimos todos. Y cómo gracias a todo lo que nos quitamos nosotros de la boca, hoy comemos casi todos. Y cómo y quiénes soportamos aquella época y su peso muerto”.

⁵³⁴ Aunque desde una postura ideológica más bien contrapuesta a la de Patino, es interesante ampliar la reflexión sobre el contraste generacional en los artículos de Marcelo Arroita-Jauregui sobre *Asignatura pendiente* (*Arriba*, 23 de abril de 1977) y Félix Martialay sobre *El último guateque* (*El Álcazar*, Félix Martialay, 22 de marzo de 1978) en las que atacan los lamentos de sus personajes (o directores) recordando que fue la generación anterior la que tuvo que luchar en la guerra y la que afrontó en primera persona sus tremendas consecuencias inmediatas. Ambos autores ironizan sobre lo fácil que es inculpar a la dictadura de todas las frustraciones personales.

⁵³⁵ Jordán, “El curioso caso de Canciones para después de una guerra”, *El Diario vasco*, 5 de marzo de 1977: “Es fácil detectar en las largas colas que siguen formándose ante las taquillas la presencia permanente de la juventud, que quiere conocer “cómo fue aquello”, las “batallitas” que escucharon referir, una y otra vez, a sus papás..”.

⁵³⁶ Como se refleja en *Jo, papá* o *La guerra de papá*.

⁵³⁷ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 16.

⁵³⁸ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008.

especificada por el crítico e historiador del cine Santos Zunzunegui, tipología integrada por obras que

“pretenden multiplicar los efectos de la ficción y llevar a cabo múltiples operaciones de redundancia, declarándose abiertamente productoras de sentido, aspirando a organizar cinematográficamente unos materiales fílmicos en función de un explícito juicio, tanto cinematográfico como político”⁵³⁹.

Es esta capacidad para producir sentido la característica de la película que resulta más llamativa e interesante en las obras de Patino, especialmente para el análisis del historiador⁵⁴⁰. Y es ese rasgo el que destacaremos especialmente en las otras dos películas de este director que completan su trilogía sobre el franquismo, pero también en otros de los documentales objeto de estudio en estas páginas.

El éxito de *Canciones para después de una guerra* fue seguido por el estreno de *Queridísimos verdugos* y de *Caudillo*, documentales realizados por Patino en la clandestinidad. ***Queridísimos verdugos*** es el retrato singular de unos atípicos funcionarios: los tres “ejecutores de sentencias” que seguían en activo en la España de los primeros setenta⁵⁴¹. A través de entrevistas y material de archivo se explora una zona particularmente oscura de la dictadura: la pena de muerte⁵⁴². La denuncia se cuela entre escena y escena. El hambre, la miseria, el analfabetismo, la locura o la represión empujan a los delincuentes a actuar, como empujaron a los verdugos a aceptar su oficio. Patino señala al régimen como culpable último. Como apuntaba la crítica de *Mundo obrero*, “el garrote se hizo para los pobres y para los rebeldes”⁵⁴³.

Los protagonistas hablan de su vida y de su oficio, y sus testimonios se alternan con los de abogados, familiares y vecinos de los ajusticiados, así como con los de psiquiatras y funcionarios de prisiones. La prensa de la época, en especial *El Caso*, también desempeña un papel fundamental, completando este collage tremendista expuesto con naturalidad e ironía, este fresco cruel y conmovedor a un tiempo. La clave para hacer cuadrar entrevistas, titulares y noticias, ejecuciones y escenas cotidianas radica, como ya sucedía en *Canciones para después de una guerra*, en el montaje. En el film hay una cuidada puesta en escena, donde nada ha sido dejado al azar. De la mano de Patino, música, voz en off, experiencias personales y

⁵³⁹ Santos Zunzunegui, “Documento, memoria...”, *Contracampo*, nº 9, Febrero 1980.

⁵⁴⁰ También en *La seducción del caos* o en la serie de documentales sobre Andalucía.

⁵⁴¹ La película fue rodada entre 1971 y 1972. Los verdugos en activo en aquel entonces eran: Antonio López Sierra, verdugo titular en la Audiencia Territorial de Madrid entre los años 1949 y 1975; Vicente López Copete; verdugo titular de la Audiencias Territoriales de Barcelona, Aragón y Navarra entre los años 1953 y 1974 y Bernardo Sánchez Bascañana, titular de la Audiencia Territorial de Sevilla entre los años 1949 y 1972.

⁵⁴² Sobre la significación de esta película como lúcido retrato social: Carlos F. Heredero, “Queridísimos verdugos”, *Cinema 2002*, Junio de 1977; o José Oliver, “Garrote vil”, *Cambio 16*, 24 de abril de 1977.

⁵⁴³ Félix Muriel, “Una película ética”, *Mundo Obrero*, 29 de abril de 1977.

documentación histórica encuentran su lugar exacto. Es la sencillez y la fluidez con la que se estructura el discurso sobre un tema tan escatológico lo que más sorprende; una naturalidad ficticia y engañosa, que tiene poco de objetiva, y que queda ya patente en el título de la obra.

En *Queridísimos verdugos* de nuevo se huye del moralismo, del didactismo pretencioso, buscándose que el espectador saque sus propias conclusiones y que incluso se cuestione sus certezas y presupuestos de partida sobre el porqué de las cosas. Una vez más se trascienden los límites del documental y de la representación de la realidad, y se juega con distintos planos de significación: vida y muerte, víctimas y verdugos, causas y consecuencias, personas y personajes, pasado y presente... Se trata, en definitiva, de un mosaico que no deja indiferente, especialmente si se tiene en cuenta que las últimas ejecuciones del franquismo tuvieron lugar no tanto tiempo atrás: en septiembre de 1975⁵⁴⁴.

Por último, con **Caudillo** Patino traslada la reflexión a la figura del propio Franco. Es éste un tema poco tratado en las pantallas cinematográficas más allá de las imágenes oficiales y los discursos hagiográficos⁵⁴⁵. Contando con metraje inédito, esta obra muestra más que una visión general de la vida del dictador, una explicación de cómo éste llegó al poder y de cómo se construyó su figura pública casi “providencial”⁵⁴⁶. “Hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar España...”, comienza diciendo la película y nos sitúa con ello ante el personal enfoque de Patino. Aunque la Guerra de Marruecos, la Segunda República y la propia dictadura aparecen en la pantalla, es la Guerra Civil el periodo que recibe más atención, debido especialmente a su importancia en la génesis del nuevo régimen. Es este el periodo que consigue aportar los momentos más emotivos del documental. La postura del director, una postura política pero también sentimental, se decanta de parte del bando republicano. El poema de Pablo Neruda sobre Madrid en guerra o las palabras de

⁵⁴⁴ Las últimas ejecuciones del franquismo tuvieron lugar el 27 de septiembre de 1975 en varias ciudades españolas (Madrid, Barcelona y Burgos). Fueron fusiladas cinco personas: los militantes del FRAP, José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo y Ramón García Sanz y los militantes de ETA político-militar Juan Paredes Manot (Txiki) y Ángel Otaegui. La pena de muerte fue abolida durante la II República pero el régimen de Franco la reinstauró en 1938, no desapareciendo hasta julio de 1978.

⁵⁴⁵ Ya sean éstas las del NO-DO o las de *Franco, ese hombre* (Sáenz de Heredia, 1964), documental hagiográfico del dictador encargado desde instancias oficiales con motivo de las celebraciones por los “Veinticinco años de paz”.

⁵⁴⁶ El metraje tenía una procedencia muy variada. Algunos negativos procedían incluso del Rastro madrileño, si bien los mejores extractos pertenecían a la Tobis alemana en Lisboa y de la Movietone de Londres, en Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, p. 176.

Miguel de Unamuno en su enfrentamiento a Millán Astray dan buena muestra de ello⁵⁴⁷.

En *Caudillo* se busca dejar el mito de Franco al descubierto. Tras la imagen con la que se cierra el film, ese retrato del general como “arcángel con espada”, con su capa blanca al viento, su armadura y su vista al cielo, encontramos al hombre ridículo y con ansias de grandeza⁵⁴⁸. Y descubrimos también al director que decide enfrentarse al personaje como “quien necesita acabar con el padre, capturando su representación mítica de bisonte”⁵⁴⁹. Esta obra supone una nueva reflexión sobre la puesta en imágenes y su significación, sobre el cine como forma de conocimiento y sobre la propia naturaleza del documental y su relación con el público⁵⁵⁰.

2. RENACIMIENTO Y DECLIVE DEL DOCUMENTAL ESPAÑOL

Siguiendo, en cierto modo, el éxito de las obras de Patino otros directores, productores y exhibidores se atrevieron a apostar por el género documental. La variedad de propuestas a analizar en este apartado resulta llamativa, aunque puedan identificarse tres tendencias mayoritarias. Para facilitar su análisis, estas propuestas han sido clasificadas en cuatro grandes bloques. Por un lado encontramos dos películas que giran en torno a la desmitificación de figuras y discursos clave del franquismo, un poco en la línea de esa desmitificación de Franco propuesta por *Caudillo*. Así, *Raza, el espíritu de Franco* plantea la deconstrucción del general y *El desencanto* destripa la figura del padre ausente. En este segundo documental, la familia Panero lleva a cabo una dura e incluso exhibicionista reflexión sobre el célebre poeta franquista Leopoldo Panero y sobre la propia institución familiar, en un cuestionamiento que resulta análogo al realizado por Gonzalo Herralde con respecto al “Generalísimo”. En el documental de Herralde, el actor Alfredo Mayo y la hermana del general, Pilar Franco, hablan sobre la película *Raza* y sobre la biografía del Caudillo. Del mismo modo, la familia Panero puede equipararse a la sociedad “huérfana” de la Transición.

⁵⁴⁷ Antonio Dopazo, “Rescatar el sentido de las imágenes”, *Información de Alicante*, 27 de noviembre, 1977.

⁵⁴⁸ Fernando Trueba, “Arcángeles con espadas”, *Guía del ocio*, 1977.

⁵⁴⁹ Conversación de Catherine Bizem con Basilio Martín Patino en “Les rencontres du cinéma documentaire”, *Les Cahiers de Périphérie*, Paris, Marzo, 2005. Consultado en la página web oficial del director: www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm Última consulta 10 de julio de 2010.

⁵⁵⁰ Resulta interesante observar la reacción del público relatada por algunas críticas cinematográficas. Según ellas, los espectadores insultaban a Franco y a su familia y se reían de las personalidades, en Juan Marsé, “Los provocadores están en la pantalla”, *Por favor*, 9 de enero de 1978.

La segunda de las tendencias reconocibles en el ámbito documental es la politización de la vida privada. Así lo demuestran *Ocaña, retrato intermitente*, *El asesino de Pedralbes*, *Mientras el cuerpo aguante*, *Noche de curas* y *Función de noche*, films que apuntaban, como ya hicieran los movimientos feministas y gays en los años sesenta, que “lo personal es político”⁵⁵¹. Aunque de muy diversa manera, estas cinco obras dejan al descubierto cómo los tentáculos represores del régimen franquista afectaron la esfera privada de muchos españoles.

La tercera tendencia es la de los films más políticos. La disidencia y la oposición a la dictadura presentan un importante peso, contando con la destacable presencia del nacionalismo subestatal. *La torna*, *Guerrilleros*, *Dolores* y *El Proceso de Burgos*, entre otros, nos hablan de las duras condiciones de vida durante el franquismo, así como de la represión. Desde la clandestinidad, *Informe general para sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* plantea a diversas personalidades de la oposición antifranquista la compleja pregunta “¿cómo pasar de una dictadura a un estado de derecho?” y desde Francia José María Berzosa idea *Arriba España*, un collage de entrevistas y material de archivo sobre el franquismo. *El proceso de Burgos* explora el juicio homónimo (1970), sirviendo además como nexo con la parte más regionalista y nacionalista formada por *Catalanes universales*, y *La nova cançó*.

Los motivos para esta explosión temática y formal en torno al documental pueden buscarse en la desaparición de la obligatoriedad de la proyección del NO-DO en los cines en 1976, así como en la curiosidad de una importante parte del público con respecto a temas hasta entonces censurados, que enlaza con el afán de expresión de esa “memoria impedida” de la que hablara Paul Ricoeur. También pueden señalarse como causas del desarrollo del documental el deseo de recuperación de una visión de la historia distinta a la oficial franquista o la búsqueda de la experimentación y la reflexión sobre la capacidad del documental para reflejar la realidad objetivamente. Por último, no debe olvidarse el menor coste de producción que los documentales suelen conllevar, hecho nada desdeñable para un sector aquejada de una crisis sistémica y endémica.

Sin embargo, este género siguió siendo el patito feo de la industria y poco a poco fue reduciendo su producción y su efecto llamada entre el público (al menos en cuanto a lo que se refiere a nuestro tema, la dictadura en el cine). Durante el “largo gobierno socialista”, el documental y, en especial el documental histórico, prácticamente

⁵⁵¹ Interesante trabajo sobre feminismo, en el que se trata y explica esa vindicación de “lo personal es político”, Amelia Valcárcel, *La Política de las mujeres*, Cátedra Col. Feminismos, 2004.

desaparece⁵⁵². Por ello, las obras recogidas en este apartado cobran incluso más relevancia. Sus propuestas y su destacable recepción en el momento, aunque fugaz, nos ofrecen una valiosa información sobre aquellos aspectos históricos destacados, así como sobre la forma de afrontarlos.

Si comenzamos por las obras exponentes de la primera tendencia, encontraremos una película muy cercana a *Caudillo* por lo que tiene de desmitificación del ex-jefe del Estado encontramos ***Raza, el espíritu de Franco*** (Gonzalo Herralde, 1977). La película propone un interesante y provocador juego de espejos entre escenas de la célebre *Raza* y extractos de las entrevistas al protagonista de ésta, el mítico galán del cine franquista Alfredo Mayo, así como a la hermana del dictador, Pilar Franco.

Con guión del propio general, *Raza* quería ser un modelo a seguir no sólo para una futura cinematografía franquista, sino también para un régimen en construcción⁵⁵³. Tanto el valeroso protagonista del film encarnado por Mayo como su familia en la ficción contaban con sospechosos vínculos con la biografía de Franco. Esas conexiones, sin embargo, aparecían deformadas y los hechos recogidos en el film tenían más que ver con lo que a Franco le hubiera gustado que pasara en realidad. *Raza* era retrato de cómo Franco hubiera querido que fuera su vida. No en vano, el guionista de *Raza* fue el propio general bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade. El heroico padre del film, muerto en la Guerra de Cuba, representaba la versión sublimada del disoluto cabeza de la familia Franco⁵⁵⁴. El hermano políticamente equivocado que se redime por un acto de sacrificio personal está demasiado inspirado en Ramón Franco como para pasar inadvertido. Las cosas son en *Raza* como deberían haber sido de acuerdo con la moral y la ideología de su artífice. Pero la realidad fue muy distinta, como nos muestra el juego de espejos entre la película y los testimonios de los implicados. Tanto Alfredo Mayo, que parece parodiarse así mismo, como Pilar Franco van desmontando con sus intervenciones (oportunamente contrapuestas a escenas concretas del film), la imagen que el propio Franco intentó crearse no sólo de sí mismo, sino también de su régimen.

⁵⁵² Entre 1983 y 1996 se realizaron sólo 11 largometrajes documentales, frente a los 33 estrenados entre 1975 y 1982, menos de la mitad en casi el doble de tiempo. Cifras consultadas en la Base de datos de películas calificadas del ICAA <http://www.mcu.es/bddpeliculas/back.do?cacheNum=3> Última consulta 23 de febrero de 2014.

⁵⁵³ De ahí que en 1950, tras los retoques post-Segunda Guerra Mundial, fuera re-bautizada *El espíritu de una raza* en Román Gubern, *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, p. 100.

⁵⁵⁴ Referencia al padre de Francisco Franco, Nicolás Franco Salgado-Araújo en Román Gubern, *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*: “carácter juerguista, mujeriego y bebedor”, p. 94. Paul Preston, en su biografía de Franco, lo caracteriza como “despótico, jugador y mujeriego”, en Paul Preston, *Franco. Caudillo de España*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994, p. 22.

Tal vez los planos de reflexión posibles sean más evidentes o menos sugerentes en este film de Herralde que en el de Patino, pero su propuesta no deja de resultar altamente sugerente. No podemos olvidar que en 1977, cuando esta obra llega a las pantallas, se salía apenas de una época de versiones oficiales omnímodas y de glorias imperiales prácticamente incontestables. El film *Raza, el espíritu de Franco* lucha contra todo ello desde su modesta tribuna armado tan sólo de un análisis incisivo y una punzante ironía. Se trata de una obra original y atípica, un juego provocador y divertido, una nueva forma de hacer cine para una sociedad pendiente de renovación⁵⁵⁵.

De la misma forma que en esta obra se deconstruye la figura de Franco y con ella el sistema de valores morales y políticos que el franquismo pretendió instaurar, en *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) el poeta franquista Leopoldo María Panero es desmontado por su familia, mientras desnudan su propia biografía a través de sus relaciones con él y entre ellos mismos. ¿Qué hace este documental familiar en un estudio sobre películas históricas? El contexto de su realización y exhibición a caballo entre el franquismo y el nuevo periodo reformista influyó especialmente en su recepción, dotando a este film de una significación adicional. A través de la familia Panero, de sus traumas y de sus reproches, de sus carencias y actitudes, de su propia reinterpretación de sí mismos, descubrimos una serie de valores y sentimientos extensibles a todo un país. La desaparición del padre, como la desaparición del cabeza del Estado franquista, propicia el exorcismo de temores y recuerdos, dejando al descubierto un desencanto que se convirtió en lema de un momento histórico muy concreto⁵⁵⁶.

A pesar de que Chávarri no buscaba ninguna relación metafílmica entre la crítica al poeta franquista por parte de su mujer e hijos y la crítica a la dictadura, ni pretendía mostrar a partir de la disección de la familia Panero la decadencia de la institución familiar, lo cierto es que gran parte del público y la prensa, habituados a buscar dobles lecturas y ávidos de nuevos espacios de denuncia, fue dotando poco a

⁵⁵⁵ Procedente en gran parte de la obra de Román Gubern, *Raza, un ensueño del general Franco*, Ediciones 99, Madrid, 1977.

⁵⁵⁶ Una rápida consulta a la hemeroteca on-line de *El País* entre 1976 y 1982 nos muestra más de 1.000 entradas en las que aparece el término “desencanto”, ya sea en editoriales, artículos informativos, de opinión o cartas al director. “Un proyecto frente al desencanto” 04 de julio de 1979; “El desencanto” 30 de marzo de 1980; “Los abismos del consenso” 29 de mayo de 1980; “Prensa y democracia” 10 de mayo de 1980; o “Las irregularidades de una crisis” 31 de enero de 1981 son algunos de los títulos de los editoriales de *El País* en los que se repite el término. La presencia altamente notable del término “desencanto” en las cartas al director revela el alcance real del uso de este concepto en aquellos años.

poco al film de una significación mucho más profunda y política⁵⁵⁷. En un inicio las primeras críticas cinematográficas se limitaron al contenido básico del film, es decir, a la representación concreta de la familia Panero⁵⁵⁸. Poco a poco, la obra se convirtió, como expuso el historiador Esteve Rimbau, en “una elocuente metáfora del dictador, cuya sombra planea sobre los rescoldos de una familia –considerada como una de las células básicas del franquismo- en evidente estado de descomposición”⁵⁵⁹.

La lectura cinematográfica de la historia que *El desencanto* posibilitaba en un primer momento se limitaba a la representación de ese relato familiar perteneciente a unos pocos individuos, los implicados en él. Descubrimos una familia de clase alta, fuertemente conservadora, machista y represora⁵⁶⁰. Es la lectura histórica del film la que nos hace entender cómo esta obra pasó a los anales del cine con una significación mucho más trascendente. Que la película se estrenara a los pocos meses de la muerte del dictador en una España que comenzaba a ser consciente de que el cambio no iba a ser tan rápido o tan evidente como algunos deseaban fue decisivo para la consideración que de ella se tuvo y se ha tenido hasta hoy. Como gesto que enlaza a la perfección con ese convulso contexto en el que la película fue producida, no podemos olvidar la retirada del film del Festival de Cine de San Sebastián. Elías Querejeta, productor de *El desencanto*, Jaime Chávarri, así como todo el equipo técnico y artístico, decidieron retirar la película del concurso “como protesta a la brutal represión que viene padeciendo el pueblo vasco y que de modo trágico y terrible se ha concretado una vez más en los últimos acontecimientos públicamente conocidos”⁵⁶¹.

No fue éste sin embargo el único caso de re-significación de una obra aparentemente no vinculada con el franquismo. *El crimen de Cuenca* (ambientada en la Restauración) e, incluso, *El perro* (ubicada en un ficticio país iberoamericano) fueron interpretadas en mayor o menos medida como alusivas al pasado dictatorial, a pesar de su lejanía temporal y geográfica con el franquismo. Por su naturaleza como obras de ficción, ambas serán analizadas más adelante, en el bloque de películas simbólicas.

⁵⁵⁷ Esta búsqueda casi intuitiva de dobles sentidos en los films del período queda muy bien explicada en Francesc Llinás “Los vientos y las tempestades. El cine español de la Transición”, VVAA, *El cine y la transición política*, Filmoteca de Valencia, Valencia, 1986.

⁵⁵⁸ De hecho en las críticas cinematográficas inmediatas los periodistas y comentaristas se centran únicamente en el contenido del film, es decir, en la familia Panero. Véase, por ej., Jesús Fernández Santos, “Huir de una sombra: El desencanto”, *El País*, 26 de septiembre de 1976.

⁵⁵⁹ Esteve Rimbau, “Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973-1978)” en Josep María Catalá, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ed. Ocho y medio, Madrid, 2001, p. 128.

⁵⁶⁰ El ejemplo del exagerado internamiento de Leopoldo María en un psiquiátrico por su incipiente consumo de drogas resulta buen ejemplo de esta represión.

⁵⁶¹ “Elías Querejeta se retira del festival”, *El País*, 14 de septiembre de 1976.

Como afines a esa segunda tendencia en el documental encontramos cinco obras que son testimonio vivo de esa época a caballo entre la dictadura y la democracia, así como de las consecuencias que el franquismo tuvo en la vida privada de muchos españoles. *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982), *Noche de curas* (Carlos Morales, 1978) y *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) nos permiten, gracias al testimonio de sus protagonistas, mirar hacia atrás de forma oblicua. No se trata, por lo tanto, de retratos directos del pasado, sino de una reflexión en torno a cómo éste marcó a los protagonistas, influyendo en su presente. Todas ellas pueden ser vistas como una suerte de denuncia de las consecuencias que ese pasado, el de la dictadura franquista, conllevó para los protagonistas a nivel personal. Para el artista homosexual José Pérez Ocaña supuso el rechazo y la marginación; para José Luis Cerveto conllevó la pobreza, el abandono, la crueldad; para Lola Herrera, la célebre actriz, la autocensura; para los curas que decidieron colgar los hábitos, la decepción y el deseo de dar un giro a sus vidas; para Chicho Sánchez Ferlosio fue una época de represión, pero también de desengaño político y de decepción con la izquierda más tradicional.

En *Ocaña, retrato intermitente* es la homosexualidad y la estigmatización de lo diferente lo que queda al descubierto. También aparecen, de forma más indirecta, las diferencias sociales, la estructuración del mundo rural por parte de Falange en torno a los años cuarenta y cincuenta o la ignorancia y crueldad de las propias clases trabajadoras ante esas desviaciones de “lo normal” encarnadas por el protagonista. Al mismo tiempo, asistimos a la celebración de la conquista de unas determinadas libertades tras la muerte del dictador en este film a medio camino entre la provocación y la denuncia (o que denuncia a través de la provocación)⁵⁶².

El asesino de Pedralbes, por su parte, recoge las entrevistas que Gonzalo Herralde realizó a José Luis Cerveto en la cárcel de Huesca, en la que se encontraba tras haber asesinado al matrimonio para el que trabajaba. El preso relata con sorprendente frialdad sus experiencias infantiles de maltrato en maltrato así como sus propios actos delictivos. Nacido en una familia pobre, sufrió desde pequeño la violencia de su madre, seguida por su estancia en un internado de monjas en el que le hicieron “pasar un calvario”, sin olvidar los robos en la adolescencia, el reformatorio o

⁵⁶² Merece la pena destacar la reseña de Fernando Trueba a este film en *El País*, 14 de junio de 1978 que llevaba por nombre “La alegre marginación. Ocaña, retrato intermitente”. En ella se expone cómo “en la pureza de Ocaña radica su carácter profundamente subversivo. Ocaña es un personaje difícilmente manipulable por unos y por otros. Ni es el cordero indefenso que algunos desearían ni su contestación es lo mínimamente ortodoxa que otros quisieran. Ocaña es un personaje rico, complejo, contradictorio. Que tan pronto critica a la CNT como hace una apología de la familia”.

los abusos sexuales por parte de un cuidador (que él reproduciría con otros chavales poco después). Cada experiencia parece conducirlo irremediablemente hacia el estallido final de toda esa violencia. El protagonista se muestra, al mismo tiempo, como “víctima, acusador y culpable”⁵⁶³, dejando al descubierto los enormes agujeros que horadaban la monolítica moral nacionalcatólica. El film posibilita además un cuestionamiento del sistema penal y carcelario heredado del franquismo. Por su componente crítico de ida y vuelta hacia el presente pero también hacia el pasado, tanto *Ocaña, retrato intermitente* como *El asesino de Pedralbes* son atrevidos retratos de un tiempo no tan lejano, así como propuestas innovadoras y creativas denuncias.

Innovadora resultó y resulta también *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982). En apenas hora y media nos acercamos al cantautor Chicho Sánchez Ferlosio y a su bohemia forma de vida. Entre lingüística, matemáticas, música, paseos y baños en el mar, Sánchez Ferlosio desgrana su biografía, con breves pero interesantes alusiones a sus estancias en la cárcel y su militancia política (Partido Comunista Español, Frente de Liberación Popular y PCE marxista-leninista). El aspecto de este peculiar documental que más interesante resulta para nuestro análisis es la decepción del protagonista hacia los partidos de la oposición antifranquista y su acercamiento al anarquismo libertario. Así, fue un viaje a la comunista República Popular de Albania el que le haría desvincularse del PCE. Las duras condiciones de vida de la población conjugadas con los privilegios de los miembros del Partido Comunista produjeron en él un fuerte rechazo, así como incompreensión y decepción. Aislado voluntariamente del mundo, convertido en cantante callejero junto a su pareja, Chicho es un retrato más del desencanto, aunque desde una perspectiva un tanto marginal.

En *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), la protagonista (la actriz, Lola Herrera) no es, desde luego, un personaje marginal. Sin embargo, la dictadura influyó también en su vida privada, ratificando esa dimensión política de lo personal, especialmente bajo una dictadura. El film, como ya hiciera *Raza, el espíritu de Franco*, establece un juego entre realidad y ficción, extrapolando significaciones de una obra, esta vez de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes.

Obviando la carga de militancia de Mario, el protagonista de la novela y de la obra teatral representada por la célebre actriz, la directora se centra en la encarnación del personaje de Carmen por Herrera y de las resonancias que el texto literario tiene en su historia personal. A partir de su representación teatral en el Madrid de comienzos de los ochenta, la actriz se compara con el personaje de ficción. En una

⁵⁶³ Esteve Riambau, “El asesino de Pedralbes”, *Dirigido por*, Diciembre 1978.

íntima conversación en el camerino con su ex marido, intenta comprender el fracaso de su matrimonio, mientras confiesa traumas e insatisfacciones personales.

Su incapacidad para llegar al orgasmo, mezcla de desconocimiento y de contención sexual, sirve de ejemplo de esa soterrada represión de la dictadura franquista que, con su reaccionaria y machista moral nacionalcatólica, consiguió condicionar la intimidad de tantos españoles, sobre todo, mujeres. La importancia de la cuestión de género puede relacionarse con que *Función de noche* sea una de las pocas obras del período realizadas por una mujer, Josefina Molina.

“Nos han educado muy mal, nos han estafado”, dirá Lola, en un momento dado, condensando en sus palabras el lamento de toda una generación. Identificamos en esta queja resonancias de *Asignatura pendiente*, a pesar de los nueve años que separan a la actriz (1935) del director del film, José Luis Garci (1944). Y también encontramos referencia a ese conflicto generacional latente en otras obras. “Sí, pero eso se lo cuentas a la gente de ahora y dicen que qué aburrido, que no les cuentes historias. Pero a nuestros hijos, mismamente. No quieren saber y siempre dicen que qué pesados estáis, que si la posguerra, si la represión, que si no sé qué...”, dirá Lola. A lo que su ex marido contestará: “Claro, yo les entiendo, porque no lo han vivido y es un capítulo que lo han cerrado y han hecho muy bien en cerrarlo. Y ojalá sigan cerrándolo y nos ayuden a que lo cerremos todos”. Esta afirmación, que parte de la opinión de sus hijos pero puede hacerse extensible a toda una generación, muestra de nuevo esos vínculos entre lo particular y lo general, lo privado y lo público, lo personal y lo político, pero también refleja el deseo de ciertos sectores por pasar página.

Pero si una de las obras analizadas en este capítulo ejemplifica bien esa dimensión política de lo personal durante la dictadura, ésta es **Noche de curas** (Carlos Morales, 1978). Este film recoge el testimonio de cinco sacerdotes que decidieron colgar los hábitos. No resulta extraño que a pesar de lo concreto de las vivencias de estos cinco hombres, muchos espectadores pudieran sentirse identificados con los protagonistas, con quienes compartían una educación común, con un alto contenido religioso y represor. “*Noche de curas* no es una película de tesis, no es un filme contra la Iglesia, ni contra el fenómeno religioso, es una mirada sobre cinco personajes, una película sobre cómo se ha jodido mentalmente a mucha gente en estos años”, dirá Fernando Trueba desde las páginas de *El País*⁵⁶⁴. En esa línea, el propio director, Carlos Morales, prefirió caracterizar el film de “psicodrama” antes que de documental⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Fernando Trueba, “Mi película es un psicodrama, no la considero un documental. Entrevista con Carlos Morales Mengotti, director de *Noche de curas*”, *El País*, 24 de junio de 1978.

⁵⁶⁵ Fernando Trueba, *ibidem*.

La obra recoge las conversaciones de esos cinco ex-sacerdotes a lo largo de una noche, de ahí su título. A través de ellas, conocemos su experiencia como religiosos durante el franquismo así como las causas que les llevaron a ordenarse sacerdotes en primer lugar y a abandonar el sacerdocio después. Sus motivos y vivencias, aunque altamente personales, nos remiten de manera irremediable al contexto político y social de la dictadura. Varios de ellos hacen hincapié en situaciones de injusticia presenciadas, o en la incompreensión ante el fuerte sistema jerárquico de la Iglesia católica. “La trayectoria personal de estos hombres que han tenido el valor de romper con lo que en un momento dado no les parecía justo nos vincula a todos, en esta España de colegios religiosos, de represiones religiosas, de conductas místicas (...) Hay una memoria particular y lógicamente otra común que está de alguna manera reflejada en la película”⁵⁶⁶, afirmaría el crítico Diego Galán.

Pero si el contenido del film nos remite a la dictadura, la protesta de los ex curas en relación con el resultado final del film y la petición formal para que *Noche de curas* no fuera estrenada enlazan con los tumultuosos años de la Transición⁵⁶⁷. Por miedo o por pudor, los protagonistas decidieron echarse atrás. La autocensura de los ex sacerdotes nos conduce, en cierto modo, a esos tentáculos que llegan mucho más allá de la esfera privada y se relacionan, además, con los múltiples continuismos que el proceso de reforma de la dictadura en un régimen democrático conllevó.

En cuanto a la puesta en escena, el director opta por una realización sencilla pero contundente, sin tapujos. Se trata, en palabras de Galán, de un “film directo” que las cámaras “recogen impasibles, objetivas, implacables”. Muy en la línea del potencial inherente a esas “formas cinematográficas de la historia”, “no hay fórmula mejor para describir las contradicciones, la amargura, la soledad y la memoria de esos cinco sacerdotes”⁵⁶⁸. Pasemos ahora a los relatos más claramente políticos, apoyados también, no obstante, en historias muy personales.

Como partícipes de la tercera tendencia en el documental de la Transición hemos escogido aquellas obras sobre personajes “disidentes” o abiertamente opuestos a la dictadura, pero también de aquellos sectores simpatizantes con la dictadura que enarbolan una crítica a su evolución. Hablamos de *La torna* (Francesc Bellmunt, 1978), *Guerrilleros* (Bartolomé Vila y Mercedes Conesa, 1978), *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1981), *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1976), *Arriba*

⁵⁶⁶ Diego Galán, “Noche de curas”, *Triunfo*, 1 de julio de 1978, nº. 805.

⁵⁶⁷ Sobre este proceso, Diego Galán, “Carlos Morales, el hombre que no pudo hablar en *Dos por dos*”, *Triunfo*, 28 de julio de 1978, nº 808.

⁵⁶⁸ Diego Galán, “Noche de curas”, *Triunfo*, 1 de julio de 1978, nº. 805.

España (José María Berzosa, 1975), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), *La nova cançó* (Francesc Bellmunt, 1976), *Catalanes universals* (Antoni Riba, 1978) y *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), así como de *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977), *Franco, un proceso histórico* (Eduardo Manzanos, 1980) y *De la república al trono* (Fernando González Doria, 1980).

No parece que pueda haber mejor nexo entre el apartado anterior y éste que el documental ***Dolores*** (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1981). ¿Por qué? Porque *Dolores* selecciona un personaje político clave de la guerra, el franquismo y la Transición como fue “la Pasionaria”, pero lo enfoca sobre todo desde perspectiva personal, intentado conocer a la persona detrás del personaje. El subtítulo presente en el cartel promocional del film se revela clave en este sentido: “80 años de historia racional/irracional de España”. José Luis García Sánchez y Andrés Linares han elegido hablar del recorrido vital de una mujer a lo largo de sus ochenta años, y no sólo de las décadas en las que estuvo vinculada a la política.

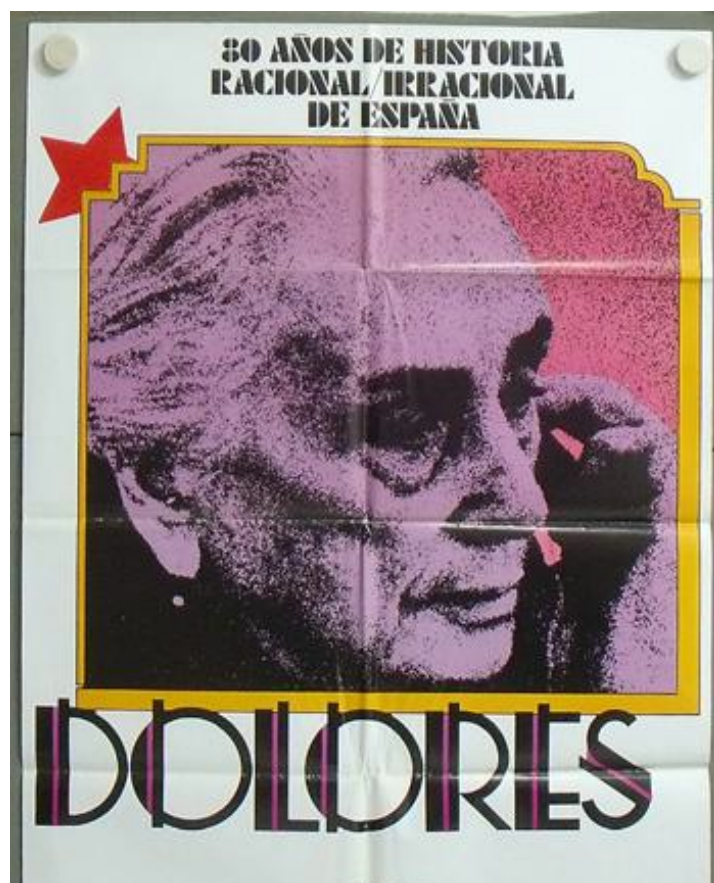


Imagen 8: Cartel promocional de *Dolores*, José Luis García Sánchez y Andrés Linares (1981)

La obra comienza con la vuelta a España de Dolores el 13 de mayo de 1977 tras años de exilio en la URSS. Pronto, sin embargo, se nos conduce a esa perspectiva más personal, retrotrayéndonos especialmente a su juventud en el País Vasco y a sus inicios en la política. Para nuestro análisis cabe destacar cómo habla de sus alocuciones en Radio España Independiente (“Radio Pirenaica”) o cómo elude la pregunta de los realizadores sobre qué opina de la gestión de Franco⁵⁶⁹.

Su escasa cifra de espectadores viene a recordarnos las difíciles condiciones de exhibición de documentales, pero también la poca respuesta que este género recibía habitualmente entre el público, más allá de excepciones como *Canciones para después de una guerra* o *El desencanto*⁵⁷⁰. Algunos autores han argumentado que el rechazo de parte de la población hacia el PCE durante la Transición se basaría en la relación directa de éste con la Guerra Civil y la dictadura⁵⁷¹. La conexión directa de la Pasionaria con ese partido y esos períodos históricos, tal vez fueron demasiado directos para una sociedad que, todavía a la altura de 1981, intentaba dilucidar cómo gestionar su pasado cercano y que, en cierta medida, veía más sencillo hacer tablar rasa.

En el siguiente documental a analizar, los nexos contenido-contexto de producción son todavía más evidentes. ***La torna*** (Francesc Bellmunt, 1978) es la representación cinematográfica de la obra teatral homónima de Els Joglars. Este film permite un acercamiento privilegiado a la censura existente todavía en 1977 y 1978. El origen de este proyecto fílmico tiene que ver con la prohibición de su antecedente teatral y con la detención de Albert Boadella, cabeza visible de Els Joglars.

La obra llevaba al escenario el caso del alemán Heinz Chez, ejecutado con el garrote vil el 2 de marzo de 1974, diez minutos antes que Salvador Puig Antich. Esta ejecución no era sino un intento de confundir la naturaleza política del joven anarquista con el crimen cometido por el alemán, un preso común. De ahí, que se eligiera el nombre catalán de “la torna” para el título de la obra. Cuando una mercancía que se vende no llega exactamente al peso indicado, “la torna” es lo que se suma para que se complete dicho peso. La ejecución de Chez no fue sino la torna de la de Puig Antich,

⁵⁶⁹ No se sabe muy bien si este silencio obedece a un tardío reconocimiento a la desinformación de la oposición en el exilio, que en ocasiones conllevaba malinterpretaciones de la realidad española o si, dada su posición en el PCE y su papel político todavía en aquellos años, prefiere tomarles el pelo, eludiendo la pregunta. Resulta interesante descubrir que las referencias al franquismo como régimen a lo largo del documental son mínimas.

⁵⁷⁰ 220.032 espectadores no es mucho, especialmente si se compara con éxitos como *Canciones para después de una guerra* y sus más de 800.000 espectadores. Pero aún así es una cifra reseñable para un género tan poco popular como el documental.

⁵⁷¹ Como Mari Paz Balibrea, “Resistir la postmodernidad (1982-1989)” en Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999, p. 112.

“con el fin de desorientar a la opinión pública predispuesta a confundir fácilmente, en aquel momento, los términos de activista político y de delincuente común”⁵⁷².

Estrenada el 7 de septiembre de 1977, sólo pudo ser representada hasta el 30 de noviembre de ese mismo año. En diciembre, la policía se presentó en la casa de Boadella con la orden de prohibición de la obra por la autoridad militar, así como con una citación para acudir al juzgado. Boadella fue procesado, detenido y encarcelado en la prisión Modelo de Barcelona por un presunto delito de injurias a las Fuerzas Armadas. La idea de realizar una versión fílmica de *La torna* surge entonces como intento de recabar apoyos internacionales ya que dentro de España las cosas no resultaban fáciles. Boadella, temiendo posibles represalias para su caso decide desvincularse del proyecto⁵⁷³.

En diciembre de 1977 numerosos profesionales del mundo del espectáculo comienzan una huelga de apoyo a Els Joglars en toda España, al mismo tiempo que los demás miembros de la compañía eran también procesados y puestos en libertad provisional. En enero de 1978 el Gobierno Civil de Barcelona prohibió el Festival por la Libertad de Expresión organizado por un gran número de artistas e intelectuales. Ese mismo mes se hace pública la petición 4 años y 6 meses de reclusión para Boadella y 3 años para los demás miembros de Els Joglars por delito y ofensas por escrito y con publicidad al ejército⁵⁷⁴. En febrero, aquejado de problemas intestinales, Boadella será traslado al Clinic, de donde conseguirá fugarse, partiendo al exilio. El resto de la compañía decide presentarse al juicio. Los abogados insistirán en el hecho de que juzgar a civiles por el código militar no era sino una aberración legal. A pesar de que en los Pactos de la Moncloa los políticos ya habían decidido que había que separar las jurisdicciones civil y militar, los acusados fueron condenados a dos años de prisión. En noviembre de 1978 los actores encarcelados pasaron a régimen de prisión abierta, pero no fue hasta enero de 1981 cuando el sumario de *La torna* pasó definitivamente a la jurisdicción ordinaria.

En este contexto, la grabación del documental se llevó a cabo en la más absoluta clandestinidad. Como se explica en el libro *La torn de La Torna*, Hermann Bonnin, director del Instituto del Teatro, cedió un espacio a la compañía para la

⁵⁷² Según el programa de mano original de 1977 de *La torna*.

⁵⁷³ VVAA, *El torn de La torna*, Edicions 62, Barcelona, 2010. El libro se publica como respuesta al reestreno de *La Torna* en 2005. Los actores que fueron encarcelados Ferrán Rañé, Elisa Crehuet, Arnau Vilardebó, Gabriel Renom, Andreu Solsona, Arnau Vilardebó y Myriam de Maetz exigieron la co-autoría de *La torna* que se les negaba en la versión moderna porque Els Joglars era históricamente un colectivo que firmaba conjuntamente las obras, y en el caso de *La torna*, no se produjo ninguna excepción. Véase Belén Ginart, “Los actores del montaje de 'La torna', de Els Joglars, reivindican la autoría colectiva del espectáculo”, *El País*, 27 de julio de 2005.

⁵⁷⁴ <http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=latorna> Última consulta 23 de febrero de 2014.

grabación. De noche y tan sólo en dos largas jornadas de trabajo, el resto de *Els Joglars* interpretaron la obra delante de las cámaras. Otros importantes referentes culturales como Manuel Vázquez Montalbán les mostrarían su apoyo ayudando en la financiación del montaje. La película se proyectó en el Festival de Cannes, en la Semana de la Cultura de Berlín y en 1981 en el Forum des Jungen Films del Festival de Berlín. Es el único testimonio gráfico que ha quedado de la obra y la copia está depositada en el Instituto Catalán de Cinematografía.



Imagen 9: Extractos de prensa, cartel de la obra y campaña por la amnistía de *Els Joglars*⁵⁷⁵.

El siguiente documental a analizar, *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), presenta ciertas similitudes con *La torna*. No son éstas similitudes temáticas, sino que tienen que ver con la censura y la represión que, una vez realizada la obra, tuvieron que afrontar por un lado la obra de teatro, por otro la película, y finalmente ambos equipos de producción⁵⁷⁶.

Rocío lleva a cabo el análisis social, histórico y antropológico de un hito de la cultura popular andaluza: la romería a la ermita de la Virgen del Rocío (Huelva). El

⁵⁷⁵ <http://www.prensacadiz.org/la-noticia-y-la-vida/noticia-y-espectaculo.html> Consultado por última vez el 23 de febrero de 2014.

⁵⁷⁶ Helen Graham, *The War and its Shadow, Spain's Civil War in Europe's Long Twentieth Century*, The Cañada Blanch Centre and Sussex Academic Studies on Contemporary Spain, Sussex, 2013, pp. 138-140.

epíteto de disidente u opositora que hace que *Rocío* esté incluida en este apartado tiene ver con el enfoque, los testimonios recogidos y con el propio director⁵⁷⁷.

Fernando Ruiz Vergara era natural de Huelva. En 1974 se traslada a Portugal, donde asiste a la Revolución de los Claveles. Allí funda, junto con Ana Vila y otros realizadores, la cooperativa *Centro de Intervenção Cultural* (CIC) que proyecta cine militante, organiza ciclos y con la que se pretende difundir en España películas censuradas por la dictadura franquista. Con la muerte de Franco, y ante el giro hacia la moderación de la revolución portuguesa, decide volver a Andalucía, donde emprende el proyecto de *Rocío* junto con Ana Villa, que actuará como guionista. Entre 1976 y 1978 realizan la investigación y las entrevistas, así como el rodaje de la peregrinación rociera.

Los imperativos industriales del cine español de los setenta, en crisis endémica, llevaron a Ruiz Vergara y a Villa a firmar un contrato con una exhibidora por el que perdieron el control sobre la película. La película es “hinchada” a 35 mm. y se estrena en San Sebastián y en Alicante en 1981 ante la negativa de las salas andaluzas y madrileñas de proyectarla. Seleccionada para participar en el I Festival de Cine Internacional de Sevilla, *Rocío* se proyecta finalmente en Andalucía. La obra recibe el primer premio, atrayendo gran interés de público y disparando la polémica. “Resulta que íbamos a ver una película del Rocío y nos han largado un mitin político y anticlerical”, dirá el crítico de *El Correo de Andalucía*, el jesuita José A. Sobrinos.

Y es que el film no sólo diseccionaba la romería en sí, analizándola a lo largo de las décadas, sino que llevaba a cabo una dura crítica de las diferencias sociales y el latifundismo andaluz. El diario *Movimiento Sur/Oeste* la calificaría de “ataque, a veces infantil y decididamente panfletario, a instituciones y poderes como la Iglesia, los terratenientes en general, los falangistas, las derechas y, en una palabra, el franquismo”⁵⁷⁸. La alusión a la dictadura viene dada por el peso del pasado, Guerra Civil incluida. Gran parte de los problemas sufridos por la película estuvieron relacionados con las declaraciones de un vecino de Almonte sobre una matanza de republicanos durante la contienda. Pedro Gómez Clavijo, un anciano antifranquista, señalaba a José María Reales Carrasco como jefe de una banda que asesinó a 99 personas.

A pesar de que un corte en el sonido ocultase el nombre del presunto culpable de la matanza y de que su foto se mostrara en el documental con un rectángulo negro

⁵⁷⁷ Relato de la génesis de la obra, así como el relato de todas las vicisitudes que ésta sufrió, según el artículo de Alejandro Alvarado, “Maldita Rocío: la película más prohibida, la que algunos quisieran ignorar”, *Blogs & Docs* (revista on-line dedicada a la no-ficción) 9 de diciembre de 2010. <http://www.blogsandocs.com/?p=640> Consultado por última vez el 23 de febrero de 2014.

⁵⁷⁸ “A Rocío le sobraron palmas”, *Movimiento Sur/Oeste*, 23 de octubre de 1981.

tapando sus ojos, la familia Reales reconoció la fotografía y presentó una querrela criminal contra el director, la guionista y los distribuidores, acusándolos de escarnio a la religión católica e injurias a la memoria de su padre, ya fallecido. La Audiencia provincial de Sevilla suprimió la exhibición del film, ordenando en junio de 1981 el secuestro de todas sus copias. El juez argumentó que “la vivencia de la Guerra Civil española es tan fuerte que impide considerar los hechos ocurridos en la misma como pertenecientes a la historia”⁵⁷⁹. Ese mismo juez desestimaré como prueba el testimonio directo de diecisiete vecinos de Almonte que estaban dispuestos a confirmar la veracidad de las declaraciones recogidas en el film. La postura de ciertos sectores de las instituciones públicas con respecto a un pasado no tan lejano quedaba al descubierto, mostrando con toda su crudeza las fallas de la Transición y, con ellas, las grietas del proceso democrático.

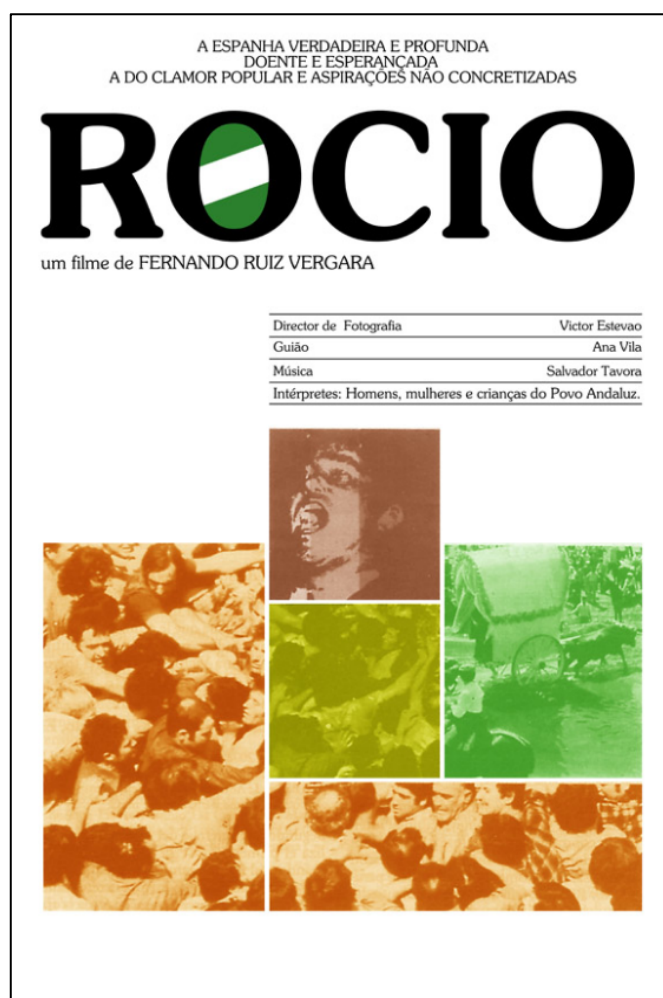


Imagen 10: Cartel promocional de *Rocío*, Fernando Ruiz Vergara (1980) para Portugal. Sólo en ese país se ha podido proyectar el film íntegro en salas comerciales. El texto reza: “La España verdadera y profunda, dolente y esperanzada, la del clamor popular y las aspiraciones no concretadas”.

⁵⁷⁹ “La película *Rocío*, prohibida en todo el territorio nacional”, *El País*, 12 de junio de 1981.

Finalmente, la Audiencia Provincial de Sevilla condenó a Ruiz Vergara a dos meses y un día de arresto mayor, 500.000 pesetas de multa y una indemnización de 10 millones de pesetas en concepto de responsabilidad civil. Debía, además, suprimir la escena en la que se acusaba a Reales de asesinato. Tras perder el recurso ante el Tribunal Supremo en 1984 y no recibir ningún tipo de apoyo de parte de la Dirección General de Cinematografía, Ruiz de Vergara accede a suprimir las escenas, sustituyéndolas por una nota en la que se especifica la censura sufrida. Posteriormente, sin embargo, la alusión a la censura sería también censurada, y el film se proyectó sin ningún tipo de alusión a lo ocurrido.

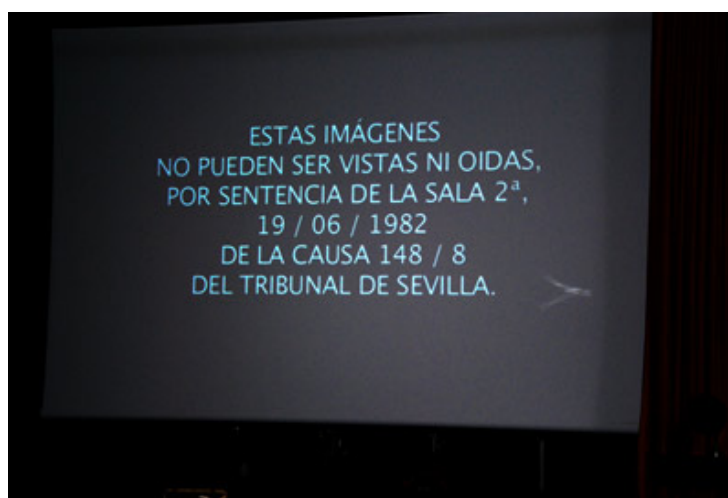


Imagen 11: Plano sobre el aviso de censura en *Rocío*, plano prohibido posteriormente y recuperado por la Asociación Andaluza Memoria Histórica y Justicia⁵⁸⁰.

No deja de resultar irónico que, entre los Directores Generales de Cinematografía que desoyeron las solicitudes de ayuda económica para este film estuviera Pilar Miró, que se había visto personalmente implicada en un proceso judicial militar con *El crimen de Cuenca*⁵⁸¹. A pesar de las problemas económicos para hacer frente a los pagos judiciales, *Rocío* no recibió la subvención automática del 15%, ni la concesión de la ayuda de especial calidad también solicitada.

Si en un capítulo de este trabajo se observan con mayor claridad los nexos e interferencias entre cine e historia, es en este Capítulo 5 y, en gran medida, en *Rocío*.

“Cuando se estrenó, en 1980, fue una brisa fresca en el audiovisual español. Un grupo de gente que no tenía miedo de los poderosos ni de los mitos y se atrevía a

⁵⁸⁰ <http://panoja.wordpress.com/2012/04/16/rocio-fernando-ruiz-vergara-2/> Consultado por última vez el 23 de febrero de 2014.

⁵⁸¹ Aunque Miró fue más afortunada en la resolución del conflicto y consiguió que su caso fuera desestimado, como veremos al final de este capítulo.

llamar a las cosas por su nombre. Fue un documental extraordinario, donde se explicaban las relaciones de las hermandades, sobre todo de la hermandad matriz de Almonte, con el golpe de estado del 18 de julio de 1936 y con el fusilamiento de líderes políticos de los partidos fieles a la república. También contaba el documental la manera en que recaudan dinero las hermandades y el entramado económico que es la romería del Rocío. Con todo lujo de detalles, incluido algún plano metafórico del señorito a caballo que avasalla a un currito a pie. Aquello fue demasiado para una sociedad donde la democracia estaba en pañales⁵⁸².

Las palabras de este periodista de *El País* nos retrotraen, de nuevo, a aquellos primeros años ochenta en los que, a pesar la existencia de estructuras democráticas, muchos sectores de la población y muchas instituciones todavía no estaban dispuestas a asumir el cambio. Así lo demostrarían, por ejemplo, la desarticulada Operación Galaxia (1978) o el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981.

Sin embargo, el problema sobre cómo afrontar el pasado era, como estamos intentando reflejar, más complejo. No sólo se produjo una clara continuidad con muchas de las realidades de la dictadura, sino que incluso desde ciertos sectores de la izquierda, de quienes se hubiera esperado una mayor presión social por el cambio, se optó por la moderación y por un desequilibrado consenso. *Rocío*, se topó, en palabras del profesor Alejandro Alvarado, “con dos obstáculos insalvables: por un lado, su enemigo natural, con el remanente del siniestro aparato franquista con los jueces a la cabeza, todavía presentes. Y de otro lado, sus supuestos aliados de la izquierda, el gobierno socialista en el poder, que apostaron por una producción cultural de “lavado de imagen”, inmersos en una economía de mercado imparable iniciada ya en el tardofranquismo⁵⁸³. Este tema se retomará en la parte referente al gobierno del PSOE. Quede *Rocío*, finalmente, como “un documento de excepción no sólo como documental, sino en la historia toda del cine español⁵⁸⁴.

Los dos documentales que siguen pueden también ser vistos como documentos de excepción con los que escribir la historia reciente de España. Tanto *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* como *Arriba España* recogen testimonios de personalidades importantes en los años setenta, personalidades que, en muchos de los casos, hoy ya han fallecido. Estructurada en torno a la pregunta de cómo pasar de un régimen dictatorial a una democracia, ***Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*** (Pere Portabella, 1976) nos interesa, especialmente, por su impactante comienzo.

⁵⁸² Fernando Santiago Muñoz, “La derecha rociera”, *El País*, 23 de abril de 2007.

⁵⁸³ Alejandro Alvarado, “Maldita Rocío: la película más prohibida, la que algunos quisieran ignorar”, *Blogs & Docs* (revista on-line dedicada a la no-ficción) 9 de diciembre de 2010.

⁵⁸⁴ Jesús Fernández Santos, “La Blanca Paloma”, *El País*, 6 de febrero de 1981.

Panorámica sobre los cerros del Valle de los Caídos (un sonido mecánico, inquietante). El templo. La cruz entre los árboles (el zumbido se intensifica y se prolonga). Detalles de la base de la cruz. La cripta, su interior. Murales: escenas de cruzada. El altar (el ruido deviene un aullido de metal, misterioso). Al pie del altar, una losa. La tumba de Francisco Franco. Un aire de intriga preside toda la secuencia. La tumba de Franco es mostrada como la tumba del vampiro: garantía y amenaza al mismo tiempo. Así la de Franco durante la Transición, tiempo de provisoriedad. La losa funeraria del generalísimo es la condición necesaria para que pueda empezar el relato⁵⁸⁵.

Como explica el propio Portabella, “la idea central de este film tuvo su origen en el mismo contexto donde pretende situarse: el vacío informativo, fruto de la falta de acceso a los medios de comunicación de masas de importantes sectores de la opinión del país”⁵⁸⁶. Recopilación de entrevistas clandestinas, el documental no se plantea como documento sobre el pasado reciente español, sino sobre los procesos de cambio que estaban teniendo lugar en esos agitados años setenta, especialmente tras la muerte de Franco⁵⁸⁷. Por esa razón cronológica, nuestro acercamiento a esta obra termina aquí.

También queda un tanto fuera de nuestros límites de análisis *Arriba España* (José María Berzosa, 1975). La razón ahora no es tanto cronológica como geográfica. El film es oficialmente francés, país al que su director, José María Berzosa, se había exiliado por motivos políticos. Bajo la apariencia del frío entomólogo que se acerca imparcial a sus objetos de estudio, Berzosa deja hablar a sus entrevistados sobre la guerra y la dictadura. Pablo Castellano (PSOE), Marcos Ana (PCE) y la viuda de Julián Grimau alternan, entre otros, con curas obreros, emigrantes y etarras, pero también con franquistas, ultracatólicos, falangistas o carlistas⁵⁸⁸.

Sin embargo, los planos, los contrapicados o la música nos ayudan a identificar fácilmente con quién están las simpatías del director. La elección de Tierno Galván como guía de excepción por Madrid y sus paisajes de la memoria también resulta significativa. Pero es el final del film, en el que se denuncia el continuismo del franquismo durante la Transición en la figura de don Juan Carlos, el momento más políticamente explícito. No podemos olvidar, además, que las críticas a la monarquía fueron muy escasas en aquellos años y prácticamente hasta bien entrado el siglo XXI. La nacionalidad francesa del film resultó sin duda una ventaja en este aspecto.

⁵⁸⁵ Torrell, Josep, “Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición”, *Cuadernos de la Academia*, nº 6. Ficciones históricas. Septiembre 1999, pp. 79-90.

⁵⁸⁶ Pere Portabella, “Informe general”, Julio 2009, website oficial Pere Portabella <http://www.pereportabella.com/textos-es/informe-general-es> Última consulta 23 de febrero de 2014.

⁵⁸⁷ Pere Portabella, *ibidem*.

⁵⁸⁸ Como Antonio María de Oriol y Urquijo o el Conde de Motrico.

El siguiente documental conlleva un ataque directo a la dictadura franquista. ***Guerrilleros. Trece testimonios de la resistencia armada al franquismo*** (Bartolomé Vila y Mercedes Conesa, 1978) nos acerca a testimonios de trece antiguos maquis. Frente a la descalificación de la figura del maquis o guerrillero antifranquista por el régimen, definiéndolos como criminales o como bandidos, este documental pretende todo lo contrario. Vila y Conesa quieren recuperar la memoria de aquellos hombres y mujeres, dejando al descubierto la injusta ignorancia y tergiversación de su historia.

Cronológicamente, los testimonios de los protagonistas nos trasladan a la lucha armada entre 1939 y 1953, si bien es cierto que en algunos lugares las guerrillas se organizaron ya en 1936. Geográficamente, recorreremos con ellos Andalucía, Galicia, Castilla, Catalunya y Aragón, conociendo sus modos de vida y organización, sus ideales, sus miedos. Sin embargo, y en palabras de los propios directores, *Guerrilleros* “no pretende exclusivamente recuperar un periodo histórico. Nuestra intención ha sido también proponer una reflexión sobre todas las formas, mal llamadas “violentas”, que en el fondo pretenden no serlo”, aquella, dicen, que emanan de las estructuras del poder.

No resulta extraño que abran su documental con estas palabras de Malatesta:

Con mucha frecuencia, contra la violencia no existe otro medio de defensa que la violencia, pero incluso entonces, no es violento el que se defiende, sino el que obliga a otros a tenerse que defender: no es violento el que recurre al arma homicida contra el usurpador armado que atenta a su vida, a su libertad, a su pan. El asesino es el que pone a otros en la terrible necesidad de matar o morir.

Los autores muestran sin tapujos su afinidad ideológica con los protagonistas del documental. También se decantan, de manera poco convencional en la época, por una defensa explícita de la violencia como defensa ante los ataques de un poder injusto.

En esta línea de correspondencia entre visión del director y de los personajes, e incluso de legitimación de la violencia, se encuentra el siguiente film a analizar. Se trata de ***El proceso de Burgos*** (Imanol Uribe, 1979), documental sobre el Consejo de Guerra contra dieciséis miembros de ETA el 3 de diciembre de 1970. Los terroristas fueron condenados a nueve penas de muerte y más de quinientos años de cárcel. El juicio alcanzó gran relevancia dentro y fuera de las fronteras de nuestro país. Lo que se pretendió que fuera un castigo ejemplar y un duro golpe a la banda terrorista se convirtió en una extraordinaria campaña de publicidad contra el franquismo, con manifestaciones y protestas por toda Europa. Incluso, se logró la intervención de altas jerarquías eclesíásticas en contra de la condena a muerte de los presos.

En cuanto a la lectura cinematográfica de la historia, es decir, qué vemos de todos aquellos hechos en la pantalla, el documental se divide en tres partes. En una primera parte, uno de los abogados de los presos, Francisco Letamendía, hace un recorrido por su visión de la lucha del pueblo vasco por su libertad, desde que éste perdiera sus derechos ya en el siglo XIX. Se trata de un discurso altamente nacionalista, con herencia del carlismo y con una defensa a ultranza de los inculpados. En una segunda parte, los presos explican qué les motivó a unirse a la banda terrorista. La represión del eusquera, el trauma de “la guerra del 36” o el considerar ETA como la única oposición real al franquismo en el País Vasco son algunos de esos motivos. Finalmente, la tercera parte incluye notas sobre el juicio (que se desarrolló a puerta cerrada) y todo lo que lo rodeó: los actos de repulsa en el extranjero, las concentraciones a favor de la dictadura en la Plaza de Oriente, el resultado de las condenas y la conmutación de las penas de muerte por reclusión. Uno de los momentos más emotivos del film lo constituye el cántico del Eusko Gudariak en apoyo a los imputados antes de que el juicio comience⁵⁸⁹. Como documento histórico, cabe destacar cómo Imanol Uribe consiguió las únicas imágenes filmadas desde el exterior de la sede del juicio. En ellas puede verse el despliegue de las fuerzas de seguridad, la entrada y salida del público asistente a las sesiones e, incluso, a los propios procesados camino de la prisión⁵⁹⁰.

Sin embargo, tanto o más que el contenido en sí de esta obra –simpatizante con los terroristas y con su causa, según la insistente crítica de autores como José María Caparrós Lera⁵⁹¹–, nos interesan los avatares que la obra sufrió a lo largo de toda su existencia y que ayudan a configurar la lectura histórica del film. Como ocurriera con otras de las obras analizadas en este capítulo, los problemas encontrados en la producción y difusión del film reflejan significativamente las carencias del proceso democrático en España. La película tuvo que salvar importantes escollos económicos. Pero los problemas de financiación de este problemático documental no fueron los únicos. El paso del film por el Festival de San Sebastián resulta buen ejemplo de esos contratiempos. Nada más llegar al festival se le dijo al equipo que podía tener problemas con los militares. Parece ser que también hubo presiones sobre el Comité Rector del Festival para que suprimiera el film de la programación, presiones que el comité desoyó. Poco después un diputado de UCD

⁵⁸⁹ Eusko Gudariak: (Soldados vascos), canción popular vasca que durante la guerra y la dictadura adquirió prácticamente el estatus de himno del País Vasco.

⁵⁹⁰ Begoña Gutiérrez San Miguel, José Manuel Porquet Gombáu, *Imanol Uribe*, Festival de Cine de Huesca, Huesca, 1994, p. 22.

⁵⁹¹ José María Caparrós Lera, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 185.

insistió a Uribe para que retirara la película por los posibles disturbios que podía causar, a lo que él se negó⁵⁹². El film se alzó con la Perla del Cantábrico a la Mejor Película de Habla Hispana.

A pesar del galardón y de que durante los pases del film se oyeron las ovaciones más largas del festival⁵⁹³, la presencia de éste en TVE fue prácticamente nula⁵⁹⁴. En cuanto a la distribución, el Ministerio de Cultura postergó la entrega de la licencia más de dos meses mientras lo normal solía ser una semana y, como broche, le retiró la protección que todo film obtenía y por la que se recibía una subvención automática del 15%. *El proceso de Burgos* hubo de hacer frente además al boicot de algunos exhibidores que no querían ver el film proyectado en sus salas, así como a las amenazas de grupos ultraderechistas a aquellos cines que sí se atrevieron a programarlo.

Por otra parte, y como han señalado autores como Santos Zunzunegui, resulta altamente significativo qué actitud adoptan los entrevistados sobre aquellos hechos. “De entrada un hecho sorprende: los personajes se expresan no desde su presente, sino desde el pasado. Y lo que debía funcionar como garantía de neutralidad se convierte (automática pero no paradójicamente) en una forma de censura”⁵⁹⁵. Así todos ellos hablan de su pasado común, pero no de ese presente en el que se encuentran totalmente divididos. No se hace ninguna alusión a las diferentes evoluciones políticas de los protagonistas. Parece ser que existía bastante material a este respecto pero que debido a exigencias de producción Uribe se vio obligado a suprimir una tercera parte del metraje. En esa parte eliminada “los procesados hablaban acerca de su período en la cárcel, la amnistía y su reincorporación a la vida normal”⁵⁹⁶. No deja de resultar significativo, no obstante, que justo decidiera dejarse fuera esta parte más problemática.

Por último, y utilizando el nacionalismo vasco como puente, nos acercamos a las obras que pusieron sus instrumentos discursivos a disposición de otros intereses

⁵⁹² Imanol Uribe comunicó al representante de UCD que le solicitó que retirara la película del Festival de San Sebastián que él no podía hacerle su trabajo al ministro, que si querían, que la prohibieran ellos, en José Vicente G. Santamaría y Julio Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo*, nº 9, Febrero 1980.

⁵⁹³ Fernando Trueba, “Gran acogida al documental *El proceso de Burgos*”, *El País*, 16 de septiembre de 1979.

⁵⁹⁴ El propio Imanol Uribe comenta cómo se prohibió expresamente la mención del título de la película en TVE. Para hablar del premio conseguido, se decía únicamente “el film de Uribe”. Tratándose de su primera película, esa designación no era demasiado explicativa. José Vicente G. Santamaría y Julio Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo*, nº 9, Febrero 1980.

⁵⁹⁵ Santos Zunzunegui, “Documento, memoria...”, *Contracampo*, nº 9, Febrero 1980.

⁵⁹⁶ Fernando Trueba, “Gran acogida al documental *El proceso de Burgos*”, *El País*, 16 de septiembre de 1979.

nacionalistas subestatales. Hablamos de *La nova cançó* y de *Catalanes universals*, (Antoni Ribas, 1978). ***La nova cançó*** (Francesc Bellmunt, 1976) puede ser definido, como ya hiciéramos con *Jo, papá* o *Emilia, parada y fonda*, como “película puente”. Aunque surgió como un retrato contemporáneo del panorama musical englobado bajo esa terminología, los meses transcurridos entre su puesta en marcha y su exhibición influyeron negativamente en su recepción e, incluso, en su significación. La instrumentalización política de la *nova cançó* sólo puede entenderse en unas coordinadas espacio-temporales concretas: las del tardofranquismo y la Transición. El lento camino hacia la democracia conllevará también la progresiva desintegración de estos cantautores y grupos que, en una constante y difícil negociación con la censura y las fuerzas del orden, pusieron su nada desdeñable granito de arena en la denuncia de la dictadura y en la concienciación y movilización social⁵⁹⁷.

De manera indirecta descubrimos gracias a este documental la importancia de los nacionalismos subestatales ya en los años setenta. Sin embargo, y aunque *La estaca* o *Al vent* fueran considerados como himnos de la lucha antifranquista y coreados de punta a punta de España y, aunque la existencia de cantautores fuese también reseñable en el País Vasco, Aragón y otras regiones, nada se nos dice en *La nova cançó* al respecto⁵⁹⁸. La intencionalidad de Bellmunt es claramente excluyente, haciendo extensible el escenario más allá de Cataluña (a las islas Baleares, Comunidad Valenciana, Andorra y el sur de Francia) sólo como parte de un ente catalanista indeterminado que en cierto modo el director reivindica. Esta exclusividad nos pone en la pista, de nuevo, de ese “cine de las nacionalidades”⁵⁹⁹ y sus limitaciones.

Por su parte, ***Catalanes universals*** (Riba, 1979) utiliza entrevistas, reportajes y material inédito de archivo para retratar a destacadas figuras catalanas del siglo XX. Son trece los científicos, escritores y artistas que encuentran un lugar en este documental entre los que se encuentran Salvador Dalí, Montserrat Caballé y Joan Miró⁶⁰⁰. Se busca no sólo difundir los logros conseguidos por estas influentes

⁵⁹⁷ Las letras de muchas de las canciones son altamente significativas: *L'estaca*, de Lluís Llach, por ejemplo: *¿No ves la estaca a la que nos fueron a atar? Si no nos libramos de ella no podremos caminar. Si tiramos todos, caerá. Mucho no puede ya durar. Seguro que cae, cae, cae, bien podrida ha de estar ya. Si tú estiras por aquí y yo tiro por allá, seguro que cae y nos podemos liberar.*

⁵⁹⁸ El concierto multitudinario de Raimon en la Universidad Complutense de Madrid en mayo de 1968 es buena prueba de ello.

⁵⁹⁹ Santos Zunzunegui, *El cine del País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985; José María Caparrós Lera (coord.) *Cine español. Una historia por autonomías*, PPU, “Film Historia” (3), Barcelona, 1996; Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (dir.), *Cine, nación y nacionalidades*, Casa de Velázquez, Volume 100, Madrid, 2007.

⁶⁰⁰ El listado de estos catalanes ilustres está formado por los pintores Joan Miró, Salvador Dalí y Antoni Tàpies; el arquitecto Josep Lluís Sert, el poeta Salvador Espriu, el músico Pau Casals, la cantante

personalidades sino también despertar un cierto orgullo entre el espectador catalán. El director ya había demostrado anteriormente su querencia por la temática catalanista con *La ciudad quemada* (1976) en la que se realizaba un recorrido por la historia de Cataluña desde la pérdida de Cuba en 1898 hasta la Semana Trágica de Barcelona en 1909. Uno de los momentos más representativos del documental en esta línea es el discurso del músico y compositor Pau Casals en la ONU. En octubre de 1971 Casals recibe la Medalla de la Paz por su compromiso con la democracia y los Derechos Humanos. Su discurso, en inglés y en catalán, supone no sólo un ensalzamiento de la paz, sino también de Cataluña, a la que considera una de las más importantes naciones de la historia⁶⁰¹.

Sin embargo, y como ya ocurriera con *El proceso de Burgos*, los contratiempos administrativos que el film tuvo que afrontar resultan incluso más significativos para nuestro análisis que el propio contenido del documental. El proyecto de esta obra, producida por No-Do y patrocinada por *La Vanguardia*, surge dentro del programa *Pantalla abierta* de TVE. Esta serie iba a constar de veintiséis programas grabados en 35 mm. con los que se quería organizar un festival. Sin embargo, dos años después de que se pusiera en marcha la iniciativa, sólo cinco programas estuvieron listos para su emisión. El 6 de febrero de 1979, como explica en un artículo *El País*, Antoni Riba se cansó del silencio de TVE y de su negativa a emitir su capítulo⁶⁰². Tras cinco meses de bloqueo administrativo, Riba proyectó *Catalans universals* con entrada libre en la Plaza Cataluña de Barcelona⁶⁰³. Al no contar con el permiso de la propietaria de los derechos, TVE, el director fue detenido por la Policía Nacional al final de la proyección, y conducido a comisaría. “TVE se negó en aquella ocasión, contra la práctica común en otras televisiones, a que la cinta fuese estrenada antes en salas de cine, y obtener así una doble rentabilidad (la de los cines y la posterior de televisión)”. Y, aunque ante las presiones políticas catalanas, TVE terminara emitiendo el documental el 8 de junio de 1979, *Catalans universals* no sería proyectado en salas comerciales, contribuyendo

Montserrat Caballé, el payaso Charlie Rivel, los científicos y médicos Joan Oró, Ignasi Barraquer, Josep Trueta Durán-Reynals y Francisco Puigvert.

⁶⁰¹ “Éste es el mayor honor de mi vida. La paz ha sido siempre mi mayor preocupación (...) Soy catalán, hoy una provincia de España. Pero, ¿qué fue Cataluña? Cataluña fue la nación más grande del mundo. Os contaré por qué. Cataluña tuvo el primer parlamento, mucho antes que Inglaterra. Cataluña tuvo las primeras Naciones Unidas. Todas las autoridades de Cataluña en el siglo XI se reunían en una ciudad de Francia, que en aquella época era parte de Cataluña, para hablar de paz, ¡en el siglo XI! <http://www.youtube.com/watch?v=CMWZEjERlwQ> Última consulta el 23 de febrero de 2014. Traducción personal.

⁶⁰² José Ramón Pérez Ornia, “Catalans universals”, *El País*, 12 de septiembre de 1979.

⁶⁰³ Tuvo que pasarse el «copión de trabajo», y no la cinta definitiva, que se encontraba depositada en RTVE, como explica José Ramón Pérez Ornia en su crítica al film para *El País*.

a la sensación de censura de la cultura catalana por parte de estancias oficiales estatales⁶⁰⁴.

También con gran carga política encontramos los siguientes documentales. A pesar de que intentan maquillar su ideología bajo una superficial pátina de objetividad, todos dejan claro sus apoyos, falangistas en el primer y segundo caso, monárquicos en el segundo. Las dos primeras obras son representantes de ese falangismo que se sintió derrotado en las sucesivas luchas de poder dentro de la propia dictadura. En la primera de las obras ***España debe saber*** (Eduardo Manzanos, 1977) esa pretensión de neutralidad, tan falsamente evidente como significativa, se nos avisa ya desde el comienzo:

“una serie de acontecimientos de la vida española de los últimos cuarenta años han quedado sino como enigmas indescifrables, como pasajes confusos. De la mayor parte de ellos los españoles hemos conocido una referencia deformada. De otros, la falta de rigor histórico nos ha hecho partícipes del silencio. El propósito que nos ha guiado para la concepción de este film está inspirado en el deseo de ofrecer a los espectadores un reportaje testimonio de esos hechos que en tiempo pasado pudieron incluirse en el ambiguo concepto de materia reservada”.

La voz en off pasará pronto a referirnos sin ambages ni modestia cómo lo que se pretende es “contribuir a la verdadera historia”. A lo largo del metraje del film se recorren algunos momentos clave de la dictadura como el escándalo Matesa, el asesinato de Carrero (sin hacer alusión siquiera a los asesinos) o la propia muerte de Franco. Sobre un retrato de éste, jugando con los zooms y los planos detalle, intercalando también imágenes de su entierro, se nos habla de una “España perpleja” que, sin “el hombre que la dirigió durante casi cuarenta años” parece ser consciente de que “los poderes personales mueren con la persona que los tiene y no hay más legítimo heredero que el pueblo, que un día los entregó por conveniencia o por cansancio, o por interés o por coacción”. Con este discurso ambiguo, falsamente modernizador y oportunista, Manzanos cierra su película con las imágenes de una manifestación pro-democracia. “Hoy el pueblo reclama esos poderes. Casi 3 millones de españoles reclaman sin violencia lo que es suyo, la democracia. Tras el largo paréntesis del régimen es el momento del corto camino hacia la democracia”.

En la misma línea oportunista encontramos ***Franco, un proceso histórico*** (1980), también de Eduardo Manzanos. En el film estudiantes y profesores universitarios someten la dictadura franquista a un juicio ficticio. Manzanos designa este período como “el régimen”, sin más. El resultado global, como cabía esperar del director de *España debe saber* resulta ambiguo cuando no directamente contradictorio. El discurso entre líneas, no obstante, rezuma parcialidad pro-franquista.

⁶⁰⁴ Como insinúa Pérez Ornia, “Catalans universals”, *El País*, 12 de septiembre de 1979.

Por su parte, *De la República al trono* (Fernando González Doria, 1980) da su visión de España en el siglo XX a través de la monarquía. Los reyes son para el director los únicos que se han preocupado del bienestar real del país, sacrificándose personalmente cuando ha sido necesario. Hablamos de una obra laudatoria de la institución monárquica, así como de un intento de legitimación del monarca recién estrenado, contraponiendo la serenidad de Alfonso XIII o de Juan Carlos al hambre y la miseria de los años 30 y 40. La dictadura se observa así como un periodo más bien negativo, al menos en cuanto a condiciones de vida, si bien las causas de ese contexto no son especificadas en ningún momento y parecen surgir de la propia naturaleza de los españoles, que no pueden evitar enfrentarse los unos con los otros.

Marcadas también por una clara ideología de derecha, las siguientes películas a analizar presentan interesantes posibilidades de análisis. Ambas pretenden llevar a cabo una panorámica sobre los casi cuarenta años de dictadura y sobre cómo la sociedad española fue cambiando, especialmente tras la muerte de Franco.

3. HISTORIA DE UNA DEGENERACIÓN

Anteriormente comentábamos cómo *Canciones para después de una guerra* muestra la evolución de los cuarenta años de dictadura a través de una provocadora combinación de imágenes y canciones. Aunque el film hace especial hincapié en la posguerra, también daba paso a la presencia del Opus en el poder, al desarrollismo y el crecimiento del consumo a partir de los sesenta o a la creciente presencia de la televisión en los hogares españoles. El documental de Patino termina con una imagen del entonces príncipe Juan Carlos de niño, que parece mirar fijamente a la cámara, consciente ya del papel de responsabilidad que le iba a tocar jugar. Patino habla del final de la guerra, pasando por las largas décadas de franquismo y mirando hacia lo que iba ser el futuro del país. Si bien en *Canciones para después de una guerra* se alternaba la tristeza y la ironía a ritmo de “A lo loco” o “El tirolero”, las películas que van a ser analizadas en este apartado prefieren decantarse por la crítica y la nostalgia en lo que podría definirse como crónica de una involución. Así, y aunque dicen partir de una supuesta aceptación del presente democrático, *La boda del señor cura* (1979) y *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982), ambas dirigidas por Rafael Gil basándose en las exitosas novelas de Vizcaíno Casas, se muestran más como el retrato de una degeneración: la de la España tradicional y sus valores eternos.

Estas películas abarcan un amplio espectro de la historia reciente del país pero desde una visión siempre reduccionista: el personaje del sacerdote que protagoniza

La boda del señor cura o el camaleónico oportunista en *De camisa vieja a chaqueta nueva* son los que centran la acción. Tan sólo en obras contemporáneas como *Y al tercer año resucitó* o *Las autonomías*, el tándem Gil-Vizcaíno Casas amplía sus miras y muestra un panorama global de ese país en continuo cambio. En cuanto a la forma de abordar el pasado observamos cómo, mientras que en la anteriormente analizada *Hijos de papá* era la comparación entre pasado y presente lo que posibilitaba la crítica, en *La boda del señor cura* y en *De camisa vieja a chaqueta nueva* es la propia evolución de los personajes y su contexto la que nos conduce a la ideología de derecha recalcitrante de los autores, una ideología que podría resumirse en el tópico “con Franco vivíamos mejor”.

Destaca la obviedad y radicalidad de los presupuestos ideológicos de estas obras así como la falta de interés por reflejar ningún tipo de consenso. Podría decirse que esta clara politización tiene poca relevancia debido a su encuadre en posiciones ideológicas minoritarias, pero el éxito abrumador de las novelas en las que estas películas se basan, así como el destacable resultado de estos films en taquilla nos hacen pensar que existían enormes sectores de la población afines a esos postulados. El éxito de su ultraderechismo nos permite concluir, de nuevo, que las críticas de moderación por parte de algunos críticos iban más dirigidas hacia las insuficientes representaciones cinematográficas desde una perspectiva de “izquierdas”.

En ***La boda del señor cura*** (1979) somos testigos de la perdición moral y física de un sacerdote que, a causa de su soberbia, decide desvincularse de los jesuitas y trasladarse a un pequeño pueblo. En su irrefrenable desplazamiento hacia la izquierda, de párroco pasará a cura obrero y de ahí a seglar representante de una stripper. Los alumnos que en la década de los cincuenta le respetaban como transmisor de los valores falangistas se apiadan de él décadas después cuando el ex cura les invita a su boda. Como exige el estereotipado comunista en el que se ha convertido el protagonista, el banquete de boda es “a escote” y, como parte de la fiesta, su mujer procede a desnudarse delante de los invitados. Es un retrato parcial y caricaturesco en el que se deja claro que tras la muerte de Franco el país sólo ha ido a peor. Queda, sin embargo, lugar para la esperanza en aquellos ex alumnos y profesores del colegio que se han mantenido fieles. Pero el pesimismo se impone ante el nuevo panorama democrático cuando, fruto de la especulación inmobiliaria, el edificio del colegio, depositario de esas esencias perdidas, es derruido al final de la película.

Por su parte, en ***De camisa vieja a chaqueta nueva*** (1982) observamos la “involución” política de un falangista de provincias, que desde su pasión por la Alemania nazi pasa al interés por la lengua inglesa y los EEUU tras la II Guerra

Mundial; y desde la camisa azul y el yugo y las flechas llega a la chaqueta de pana y la barba poblada. En su transformación de falangista a comunista será nombrado vice-consejero de una secretaría que no sabe ni en qué consiste, forma parte de innumerables empresas prevaricadoras, se acerca al Opus Dei, llega a Procurador en Cortes, se hace monárquico de toda la vida y, entre otras cosas, se va integrando poco a poco en la oposición en la clandestinidad, mientras no deja de enriquecerse gracias a sus oportunos virajes y chanchullos. De nuevo, la ideología falangista es ensalzada sin medias tintas, mostrándose como la única que se ha mantenido fiel a sí misma a pesar de los desplantes y las deserciones. Los autores desprecian al protagonista, un personaje ridículo que, sin embargo, no acaba siendo castigado. Esta impunidad no es sino síntoma de su visión negativa de la sociedad de la época en la que la falta de valores conducía sin problemas al triunfo social.

Por otro lado, Franco es siempre mostrado con respeto y las imágenes referentes a su muerte y entierro son tratadas de forma casi épica. Se hace hincapié, sin embargo, en el juramento de fidelidad a los valores del régimen por parte de Juan Carlos de Borbón. Es éste un intento poco habitual de mostrar la traición del monarca al legado franquista y, por lo tanto, su responsabilidad en la degeneración de la sociedad española. Resulta altamente significativa que la vinculación directa del monarca con la dictadura venga del cine de la ultraderecha y no del de una izquierda republicana y antifranquista⁶⁰⁵. En la España de los setenta, el pactismo había impuesto la monarquía como condición irrenunciable y el cine no quiso buscar la polémica implícita en esa condición.

4. PELÍCULAS METAFÓRICAS, SIMBÓLICAS Y EXPERIMENTALES

Este cuarto bloque está dividido, a su vez, en cuatro tipologías. En primer lugar nos centraremos en aquellas obras un tanto ambiguas puesto que no cuentan con referentes históricos claros en el franquismo, aunque sí están relacionadas con él.. Encontraremos en esta tipología tres obras de Carlos Saura, uno de los pioneros del cine metafórico ya en el tardofranquismo. También *El perro*, *Las truchas* y *Los fieles sirvientes* forman parte de este grupo. En segundo lugar, y como contraposición, analizaremos dos films de referentes claramente reconocibles. *¡Arriba Hazaña!* y *F.E.N.* En tercer lugar encontraremos una sola obra: *El crimen de Cuenca*. Debido a las circunstancias políticas en las que se produjo este film, aquellos años un tanto

⁶⁰⁵ En muy pocas películas de izquierdas se pone de manifiesto la relación directa entre el rey y Franco. Algunas de éstas son *La rabia* o *Toque de queda*.

convulsos de transición, esta obra adquirió una significación metafílmica que, en principio, no parecía tener. Por último, llegará el momento de acercarnos a dos propuestas muy diferentes entre sí, pero similares en su atipicidad. Hablamos de *40 años sin sexo* y de *Alicia en la España de las maravillas*.

En este bloque, las obras analizadas se salen de lo convencional. De la misma forma que *Canciones para después de una guerra* vehiculaba un mensaje mucho más profundo que la mera lectura literal de la letra de sus canciones, intentando forzar en el espectador una serie de asociaciones que le llevaran del cine del reconocimiento al cine del conocimiento, hubo una serie de películas que optaron por la simbología e incluso la experimentación⁶⁰⁶. En la mayoría de los casos podemos hablar de ellas como herederas de esa tendencia a burlar la censura a partir de la metáfora que se produjo en el tardofranquismo. Este fenómeno se halló inevitablemente imbricado con la aparición de un nuevo tipo de público que no sólo estaba dispuesto o preparado para buscar esos dobles sentidos sino que llegó a dotar a la asistencia a ciertos títulos cinematográficos de sentido político o de resistencia⁶⁰⁷. Con la paulatina configuración del nuevo Estado democrático y el fin de la censura, el visionado de films políticos pierde su carácter militante y esas formas elusivas de narrar (al menos en lo referido al relato sobre el pasado) se convertirían en innecesarias e irán poco a poco desapareciendo.

Tal vez el caso de Saura sea uno de lo más paradigmáticos de este tipo de cine. Figura clave de la cinematografía española, padre en cierto modo del Nuevo Cine Español, este director es considerado como uno de los exponentes máximos del cine histórico metafórico durante el franquismo⁶⁰⁸. *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970) o *La prima Angélica* (1973) consiguieron poner en palabras e imágenes los fantasmas de muchos españoles con respecto a la Guerra Civil. *Ana y los lobos* (1972), por su parte, aparece como una alegoría del régimen y sus pilares básicos. En los años inmediatamente posteriores a la muerte del Franco, Saura no sólo continuará en esta línea de experimentación si no que profundizará en ella incluso por caminos alejados de la reflexión histórica, como en el caso de *Elisa, vida mía* (1977). La

⁶⁰⁶ La lista de canciones fue aprobada por la censura sin problemas cuando Patino presentó el proyecto en 1971, como cuenta Gubern en *La censura: Función política y ordenamiento político bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1981, p. 269-270.

⁶⁰⁷ Francesc Llinás, "Los vientos y las tempestades. El cine español de la Transición", VVAA, *El cine y la transición política*, Filmoteca de Valencia, Valencia, 1986.

⁶⁰⁸ No en vano *La caza* es definida como la primera película que se acerca al tema de la Guerra Civil desde una perspectiva lejana a la oficial, mostrando las miserias del bando vencedor así como las huellas dejadas por el conflicto en la memoria colectiva (a través del uso, por ejemplo, de la geografía de la memoria: el lugar en el que se lleva a cabo la cacería fue escenario de combates y todavía se distinguen las trincheras e incluso en una cueva cercana puede verse el cadáver de un excombatiente).

presencia del pasado en la producción de Saura es menos habitual en la década de los ochenta, optando por un cine más presentista, centrado en la juventud y en sectores marginales (*Deprisa, deprisa*, 1981) así como por películas en torno al baile y la música (como *Bodas de sangre*, 1981; *Carmen*, 1983 y *El amor brujo*, 1986).

Volviendo a su época metafórica, nos gustaría destacar brevemente ***Cría cuervos*** (1976). A pesar de desarrollarse en el presente, contiene un importante peso del pasado y la memoria. La película comienza con Ana, la protagonista (Geraldine Chaplin), mirando a cámara y explicando lo ocurrido veinte años atrás, tras la muerte de su padre. La mujer que se dirigía directamente al espectador, en la línea de ese “*régard-caméra*” ya comentado en capítulos anteriores, se convierte entonces en una niña de diez años que, junto a sus hermanas, pasa el verano en la casa familiar. La muerte del padre, un padre autoritario y machista, ha sido ligada con la muerte de Franco, como si la sociedad española, ajena ya a la tutela del dictador, estuviera encarnada en las tres niñas protagonistas. La imagen con la que el film cierra la película, con las niñas yendo al colegio, saliendo por primera vez de la casa en la que se ha desarrollado toda la película y pasando por delante de una pintada que reza “¡Viva el rey!” ha sido comprendida como un guiño a esa España caminando hacia un nuevo futuro democrático, lejos del coto cerrado de la dictadura.

También puede ser considerada como una forma de mirar hacia el futuro pero dejando constancia específica del peso inevitable del pasado ***Mamá cumple cien años***, (1979). Este film es una libre segunda parte de *Ana y los lobos* (1971). Pero si la primera criticaba parabólicamente los pilares del régimen (el ejército, la religión, la familia), en esta nos enfrentamos a la decadencia de éste. Los hijos conspiran para acabar con la madre, figura autoritaria y cabeza de familia. Y es esa madre, extrapolación de la figura omnipresente y todopoderosa al frente de la institución familiar, la que en un momento dado asume que su momento ha pasado, que ha llegado la hora de una nueva sociedad. “Sólo me quedan recuerdos”, afirmará, confirmando su obsolescencia.

Por último, querríamos hacer referencia a ***Los ojos vendados*** (1978), en la que se juega a establecer una analogía implícita entre la tortura practicada en un régimen dictatorial sudamericano y la naturaleza represiva del franquismo. La denuncia de la violencia ejercida por instituciones oficiales aparece, sin embargo, doblemente mediatizada en este film. En primer lugar, porque no somos testigos de esa violencia, sino que sabemos de ella a partir del testimonio de una de las torturadas, que relata su traumática experiencia ante una comisión de investigación⁶⁰⁹. La mediación aparece

⁶⁰⁹ Similar a la Comisión de la Verdad que investigó los crímenes de la dictadura argentina.

también representada por la obra de teatro que el protagonista prepara sobre el tema a lo largo del film. Podría justificarse que el recurso a estos instrumentos de mediación se debe a la crudeza de los hechos relatados. Sin embargo, la cuestión de la representación de la violencia de la dictadura franquista en la gran pantalla no resulta tan sencilla. ¿Eran los hechos especialmente duros o era la sociedad la que no estaba preparada para afrontarlos?

La respuesta habría de articularse también en dos niveles. Por un lado, a partir del análisis del contenido fílmico descubrimos cómo esa transición española hacia la democracia un tanto defectuosa permite que los nostálgicos del régimen anterior atemoricen a sus enemigos. Aquellos que pretenden sacar a la luz los abusos del poder como el protagonista son duramente coaccionados y pueden pagar su atrevimiento, incluso, con la vida. Este punto enlaza directamente con la lectura histórica del film y con los convulsos años que siguieron a la muerte de Franco. Como decíamos en la introducción a esta primera parte de la investigación, entre 500 y 700 personas fueron asesinadas durante la Transición a manos de las fuerzas del orden o de grupos ultras⁶¹⁰. Sin embargo, no sólo la violencia o la censura directa coaccionaron a creadores y ciudadanos durante aquellos años. Como hemos visto con *La torna*, *Rocío* o *El Proceso de Burgos* existieron mecanismos de control administrativo y de represión económica que afectaron enormemente la producción y exhibición de aquellas obras más críticas o diferentes. Las causas para la mediatización de la denuncia, así como para la moderación de los discursos, se muestran más comprensibles.

Por otra parte, la utilización del contexto latinoamericano nos sirve de nexo con *El perro* (Antonio Isasi Isasmendi, 1976). Esta obra, adaptación de Alberto Vázquez-Figueroa poco tiene que ver a primera vista con España. Ambientada en un país latinoamericano gobernado por una dictadura militar, narra la fuga de un preso político de un campo de trabajos forzados, así como su posterior persecución por las fuerzas policiales, en especial, por un letal perro. El juego se establece con el apodo homónimo que recibe el dictador. Este paralelismo se posterga hasta el desenlace final, en el que hombre y animal son asesinados, casi al mismo tiempo, mientras el protagonista consigue huir del país.

⁶¹⁰ Son más de 700 según Ignacio Sánchez-Cuesta, "A vueltas con la Transición", *El fin de la España de la Transición*, *El Diario.es*, nº 1, primavera 2013, pp. 30-33. Otras fuentes reducen los fallecimientos a 591, de los cuales 188 serían consecuencia directa de "violenta política de origen institucional". Alejandro Torrús, "La Transición, un cuento de hadas con 591 muertos", *Público*, 27 de enero de 2013. <http://www.publico.es/449628/la-transicion-un-cuento-de-hadas-con-591-muertos> Consultado por última vez el 21 de febrero de 2013.

Pero si por algo nos interesa esta película es porque esa dictadura imaginaria bien podría ser la de la España franquista⁶¹¹. No en vano, la familia de Vázquez-Figueroa fue deportada al África española en 1937 por motivos políticos; él contaba con menos de un año de edad. El escritor vivió entre Marruecos y el Sáhara hasta los dieciséis años. Llevar a la pantalla en 1977 una película de esta temática bien podría tratarse de una trasposición, de una nueva mediación, como ya ocurría en *Los ojos vendados*. Como ocurriera en el film de Saura, en *El perro* también se hace referencia explícita a las torturas por parte de las fuerzas del orden, así como a las violaciones que éstas habrían perpetrado contra prisioneras políticas⁶¹².

No queremos olvidar tampoco dos películas que invitan a una interesante reflexión, *Las truchas* y *Los fieles sirvientes*. ***Las truchas*** (José Luis García Sánchez, 1977) narra la historia de una comida de hermandad entre los miembros de un club de pesca. Después de reducir a una multitud que quería colarse en el banquete sin pertenecer al grupo, se nos describe la hipocresía y las tensiones internas del colectivo que, sin embargo, se une ante la adversidad. La analogía con las clases dirigentes del régimen anterior, ahora oficialmente en decadencia, con sus tiras y aflojas pero también su corporativismo, resultaron inevitables en el contexto. La propuesta, arriesgada e incluso irreverente en su tratamiento, con un aura de deseos (especialmente sexuales) reprimidos, se alzó con el Oso de Oro (compartido con *Las palabras de Max*, de Emilio Martínez Lázaro, 1978) en Berlín.

Por su parte, ***Los fieles sirvientes*** (Francisco Betriu, 1979) también presenta una acción extrapolable a la realidad española de mediados de los setenta. Los sirvientes de una casa se rebelan contra sus amos, subvierten el orden establecido, no se conforman. El contenido político del film, de tintes ácratas, resulta evidente. La protesta se lleva a cabo contra una forma de poder autoritaria, contra una manera unidireccional de hacer las cosas (de ahí sus nexos con la recién desaparecida dictadura), pero también contra la situación contemporánea al film, con los habituales conflictos laborales. La fábula de estos criados que acaban convirtiéndose en amos incluso más crueles “encierra una moraleja en exceso obvia”, pero sirve para

⁶¹¹ “Aristides es un preso político de segunda fila que ha ido a dar con sus huesos en un penal de trabajos forzados en donde se está haciendo una obra monumental, la gran obra del régimen, un Valle de los Caídos o algo así”, Fernando Méndez-Leite, “El perro más caro del mundo”, *Diario 16*, 28 de diciembre de 1976.

⁶¹² Las conexiones con el franquismo no fueron, sin embargo, automáticas. “Antonio Isasi declaró a *Diario 16* que el filme es una denuncia contra el abuso de la fuerza y la mala administración del poder. (...) Con esta película no sólo se ha pretendido hacer un espectáculo. Hemos querido hacer una crítica a algo que nos obsesiones, como es la injusticia humana en manos del poder”, Fernando Gracia, “El perro; 80 millones para denunciar abusos de fuerza”, *Diario 16*, 7 de mayo de 1977.

Félix Martialay, desde *El Álcázar* dirá que se trata de “la fábula (¿?) política de un país bajo una tiranía de corte castrista, por amor de su mención hispanoamericana”, “*El perro*”, 6 de febrero de 1978.

presentar un tema necesario de forma amena, incluso cómica.⁶¹³ En palabras del conservador Caparrós Lera, “grosería y obscenidad, sátira e ironía, dentro de un clima desenfadado y de subversión, se evidencian en este film ácrata dirigido a un público bien determinado ideológicamente”⁶¹⁴. La película fue realizada en régimen de cooperativa, reconociéndose en los créditos a todos los trabajadores con la misma importancia.

Dejando atrás aquellas películas de referentes más difusos, nos encontramos ahora con dos obras cargadas de simbolismo, pero de manera mucho más directa. Se trata de *¡Arriba Hazaña!* (José María Gutiérrez, 1978) y de *F.E.N.* (Antonio Hernández, 1979), ambas relacionadas con la educación durante la dictadura. En *¡Arriba Hazaña!*, un grupo de alumnos internos en un colegio católico se rebelan contra los castigos de sus profesores, que consideran injustos. Los propios profesores no conforman, sin embargo, un bloque homogéneo. Y así, si los alumnos pueden verse como un trasunto de la sociedad española que se levanta contra la dictadura, los profesores encarnan a las clases dominantes y sus distintas vertientes políticas. El cura más anciano representa a aquellos que no quieren saber, porque ya vivieron bastante en la guerra y sólo buscan tranquilidad; el interpretado por Fernando Fernán-Gómez encarna al sector más duro, el que cree ciegamente en el orden y en la disciplina; el personaje de Héctor Alterio representa las facciones reformadoras dentro del régimen, aquellas dispuestas a ceder en ciertos puntos siempre y cuando se siga respetando su autoridad; por último, José Sacristán encarna a los sectores que desde dentro del sistema empiezan a comprometerse con una democracia moderada y para nada rupturista.

Sin embargo, es en el desenlace final donde radica gran parte del interés del film. Con la llegada del nuevo director reformista se consigue el acuerdo, apoyado por la mayoría de los alumnos. Los estudiantes más politizados, aquellos que empezaron la lucha y sufrieron las primeras represalias, entre ellos el que se considera anarquista, son los grandes derrotados. No sólo se ven marginados del proceso que se abre con el nuevo director, sino que también se sienten traicionados por sus compañeros. La ruptura total con el régimen anterior tanto tiempo esperada no va ya a llegar, como no llegó en la España de los setenta.

También la segunda película, cuyo nombre corresponde a la asignatura franquista de Formación del Espíritu Nacional, conlleva un mensaje desencantado. *F.E.N.* (Antonio Hernández, 1979) se desarrolla en un presente coetáneo a la realización del

⁶¹³ Jordi Batllé Caminal, “Arriba y abajo”, *El País*, 17 de diciembre de 1978,.

⁶¹⁴ José María Caparrós Lera, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio socialista” (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 190.

film y presenta la historia de dos hombres traumatizados por su paso por un internado religioso deciden vengarse. Aprovechando las vacaciones escolares secuestran a parte de los sacerdotes que les hicieron la vida imposible durante la infancia, intentando infringirles el mismo trato. Al principio del film, no sabemos bien qué está pasando. Castigos y vejaciones de dos chicos jóvenes hacia cuatro señores de mediana edad. Pronto todo deriva en una espiral de violencia aleatoria, de ruptura de tabús. Incluso acabamos simpatizando con esos curas mezquinos a los que deberíamos odiar pero a los que compadecemos por su indefensión ante la arbitrariedad de los secuestradores, que no saben lo que quieren, que son completamente destructivos.

Como *¡Arriba Hazaña!*, *F.E.N.* termina con la vuelta a la normalidad como si nada hubiera pasado. Los alumnos regresan de las vacaciones, forman en el recreo, el curso comienza. Sin embargo, el mensaje de ambas obras difiere. En la primera, los más políticamente implicados son los que acaban perdiendo. Se ha impuesto una mayoría moderada y ellos deben admitirlo si quieren formar parte de ese nuevo sistema democrático. En cierto modo, el film conlleva un pequeño homenaje hacia aquellos que comenzaron la lucha, aunque se trate de un homenaje desencantado, mediatizado por el desencanto del presente. En la segunda, los más rupturistas son sólo revanchistas que no tienen alternativa, que sólo quieren destruir lo anterior, sin proponer nada nuevo y que consiguen por ello granjearse la aversión del público.

Sin embargo, el final de *FEN*, con el triunfo de la normalidad, resulta doblemente engañoso. Por una parte, porque hace patente el continuismo de muchas estructuras represoras, tanto en la educación, como en el ejército y la justicia. En la Transición no se hizo depuración alguna y muchos de los que se aprovecharon de su autoridad y poder durante la dictadura siguieron en sus puestos. En segundo lugar, el final también es engañoso con respecto a su tranquilizador “aquí no ha pasado nada”, porque en ningún momento se nos dice si los curas, que siguen ejerciendo como profesores, han modificado su comportamiento con respecto a los alumnos; y lo que es peor, no hay manera de saberlo. Una película que comienza con un toque reivindicativo, se va convirtiendo en más y más reaccionaria por momentos, para terminar desenmascarándose a sí misma ante la ambigüedad de su final.

En el caso de *¡Arriba Hazaña!* no hay tamaño dilema. Ante una moderación entendida como mal menor la frustración de algunos grupos por todo lo que se ha debido ceder para llegar a acuerdos se muestra como existente, sí, pero inevitable por el bien común. Este retrato aparece muy en la línea de numerosos sectores durante la Transición, es decir, que en gran medida esta película estaría recogiendo y

fomentando un sentir determinado: el pactista, aunque también pondría de manifiesto el precio a pagar por éste, sus altas contrapartidas.

En otro orden de cosas, *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) representa uno de esos ejemplos paradigmáticos de las relaciones e interferencias entre cine e historia. Poco puede contarnos aparentemente este film sobre la dictadura franquista ya que su acción se desarrolla a principios de siglo. Basada en hechos reales acontecidos entre 1910 y 1926, el film muestra la injusta detención de dos hombres acusados de asesinato, así como las duras torturas a las que fueron sometidos hasta que confesaron su culpabilidad⁶¹⁵. A pesar de que no se halla el cadáver, la insistencia de la familia del hombre desaparecido y la animadversión de los prohombres locales contra los imputados, personas de ideas liberales, acaba con ambos hombres en la cárcel. Años después, el supuesto asesinado regresa a casa, dejando en evidencia la cerrazón de las autoridades locales y la violencia brutal e injustificada de las fuerzas del orden. Pero más allá de la lectura cinematográfica de la historia, que muestra una sociedad desigual y el poder casi omnipotente de los potentados de la zona, es la lectura histórica del film la que nos interesa.

Las explícitas torturas que aparecen en la película molestaron a algunos sectores, que vieron en ellas una traslación de la violencia ejercida por las fuerzas del orden durante la dictadura y la Transición. La directora fue procesada por la jurisdicción militar en febrero de 1980, y al fin se le denegó la licencia de exhibición. Todas las copias de *El crimen de Cuenca* fueron secuestradas, aunque la obra sí pudo ser exhibida en la Berlinale. El abogado de Pilar Miró pidió que se inhibiese la jurisdicción militar frente a la ordinaria, según lo dispuesto en el artículo 20 de la Constitución⁶¹⁶. La polémica alcanzó importantes cotas, llegando a provocar un intenso debate parlamentario en el Congreso sobre la libertad de expresión⁶¹⁷. Finalmente, y tras diecisiete meses de secuestro, se levantó éste y se anuló el procesamiento contra Pilar Miró⁶¹⁸. Debido a todos estos avatares, la película multiplicó su repercusión en salas, superando los dos millones y medio de espectadores.

⁶¹⁵ Ramón J. Sender escribió la novela *El lugar de un hombre* (1939) a partir de estos hechos. La obra de Sender estuvo prohibida durante el franquismo debido a la mala imagen que daba de la Benemérita.

⁶¹⁶ Así se explica en un artículo aparecido en *El País* el 16 de abril de 1980 bajo el título "Procesamiento militar contra Pilar Miró por su película "El crimen de Cuenca".

⁶¹⁷ "Duro debate parlamentario sobre la libertad de expresión", *El País*, 15 de mayo de 1980. En relación con las jurisdicciones militares y civiles, el 14 de mayo se aprobó, en la Comisión de Justicia del Congreso, el proyecto de reforma del Código de Justicia Militar, que limitaba sus competencias al ámbito estricto de las Fuerzas Armadas.

⁶¹⁸ Bel Carrasco, "El crimen de Cuenca, libre de procesos tras diecisiete meses de secuestro", *El País* 31 de marzo de 1981.

El caso de esta película, cuya significación extra-fílmica resulta mayor que la fílmica para el estudio de la sociedad española de los setenta, nos recuerda lo ocurrido con otras obras como *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) o *Furtivos* (José Luis Borau, 1975)⁶¹⁹. El contenido de estos films desborda, en cierto modo, los límites del celuloide, conectando con el espectador y provocando nuevas cadenas de significado.

Para nuestro análisis resulta especialmente llamativo que sea justamente un film que no está ambientado en la dictadura el que más explícitamente refleje en la gran pantalla la represión y la violencia de las fuerzas del orden entre 1975 y 1982. *Sonámbulos* esboza esta violencia, enmarcada en su atmósfera metafórica; *Alicia en el país de las maravillas*, como veremos a continuación, también pone la represión estatal en evidencia. Sin embargo, es sólo *Miró* la que llega al grado descriptivo de la tortura alcanzado, por ejemplo, por films argentinos sobre la dictadura militar, como *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). Las causas de esta ausencia evidente de representaciones directas son múltiples y complejas, pero abarcan, entre otras, el continuismo de muchas de las instituciones estatales del franquismo (fuerzas de seguridad y judicatura incluidas) o la elección de la reforma del régimen anterior en lugar de la ruptura.

Por último en este capítulo analizaremos dos propuestas atípicas: *40 años sin sexo* (Juan Bosch, 1979) y *Alicia en la España de las maravillas* (Jorge Feliu, 1978). **40 años sin sexo** quiere ser, en palabras de su director, un repaso por “los cuarenta años de represión sexual que padecimos bajo el régimen de Franco, vistos en coña total a través de 12 sketches y alguna anécdota breve que no pretenden más que divertir mediante una cierta ironía”.

Se trata de una comedia que recorre represiones, censuras y traumas reconocibles a lo largo y ancho de la geografía española durante las cuatro décadas de dictadura franquista y los primeros años de la Transición. El film retrata situaciones que hoy nos parecen lejanas como la prohibición de estar en la playa sin albornoz (vigente hasta los primeros cincuenta), el temor a la masturbación impuesto por la iglesia, los premios de natalidad o la doble moral de los párrocos con respecto a los prostíbulos. Se llevan a la gran pantalla casos reales como el de la señora que acudió a urgencias con su perro, del que no podía separarse tras practicar sexo con él o el de la pareja condenada a dos meses de arresto, a 6 años de inhabilitación y al pago

⁶¹⁹ *Furtivos* fue estrenada el 8 de septiembre de 1975, meses antes del inicio de nuestro marco cronológico de estudio. Es por ello que queda fuera del análisis en este capítulo. Su significación fue importante en la época puesto que el universo cerrado del bosque en el que viven los protagonistas fue asociado directamente con la sociedad claustrofóbica del tardofranquismo. La violencia además actuaría como elemento común y primordial en ambas realidades.

de una indemnización por masturbarse en un cine, salpicando de semen a los espectadores más próximos.

También se habla de un falangista instructor de Formación del Espíritu Nacional (FEN) que se suicida al enterarse de que su hijo es homosexual. Y es que, como se nos explica en el film, la homosexualidad estuvo estigmatizada por el régimen de Franco y podía ser juzgada por la ley de peligrosidad social. En el límite entre sexo y política encontramos las disposiciones con respecto a la mujer: la esposa adúltera podía ser asesinada por su marido impunemente y aquella que abandonara el domicilio conyugal podía ser obligada a regresar a casa por la Guardia Civil.

Bosch juega según las reglas de la pornopolítica, esa mezcla de temática erótica y politizada que tanto éxito recabó en los setenta⁶²⁰. Para el crítico de *Arriba*, Marcelo Arroita-Jauregui, la palabra clave en la definición de este film sería oportunismo⁶²¹. Otros ven en esta obra algo así como un inventario de prácticas equivocadas y reprimidas, una “antología verde”⁶²². *40 años sin sexo* resulta, en definitiva, una forma de intentar entender la relación de los españoles con el sexo durante las casi cuatro décadas de represión impuesta por la dictadura franquista. Trama, forma y contenido se hallan teñidos de la más descarada comercialidad, aunque sorprende, por ejemplo, que los desnudos presentes sean tanto masculinos como femeninos, algo poco habitual en una sociedad que cosifica mucho más el cuerpo de la mujer.

Por su parte, *Alicia en la España de las maravillas* (Jorge Feliu, 1978) recrea la dictadura franquista a partir del mundo disparatado creado por Lewis Carroll. El film aprovecha el ambiente onírico un tanto asfixiante que adopta por momentos el cuento original para presentar pinceladas de algunos de los más negativos aspectos del franquismo. Encontramos así alusiones a la pena de muerte, al hambre de la posguerra, a la omnipresente censura, a las torturas policiales, al omnímodo nacionalismo español, al estraperlo, a la violencia en todas sus manifestaciones incluida la sexual, a la depuración de republicanos y otros opositores de cargos públicos, etc. En el film se hace especial énfasis en cómo todos estos hechos se suceden con la connivencia tanto de la Iglesia católica como de los Estados Unidos.

Alicia en la España de las maravillas adopta una perspectiva muy crítica con respecto al proceso transicional español, que optó por la reforma en lugar de la ruptura. “Sólo se reforma lo que se desea conservar. Sólo se conserva lo que se estima”, se dirá en un momento dado del film. La opción democrática puesta en marcha en el país tampoco escapa al surreal análisis de Feliu. La escena del mago

⁶²⁰ Ángel Fernández-Santos. “Pornopolítica española”, *Cambio 16*, 26 de febrero de 1978.

⁶²¹ Marcelo Arroita-Jauregui, “Oportunismo a tres bandas. Valoración: 0”, *Arriba*, 9 de marzo de 1979.

⁶²² Fernando Trueba, “Antología verde”, *El País*, 2 de febrero de 1979.

que esconde una bolita entre tres cubos e intenta despistar a Alicia es suficientemente significativa. “¿Dónde está? ¿Dónde está la democracia? ¿Dónde estuvo? ¿Dónde está? ¿Dónde estará?”, pregunta el mago. Y Alicia va señalando la izquierda, el centro y la derecha respectivamente, pero en ninguno de los cubos parece estar esa bolita que representa la democracia española.

Más allá de las múltiples concesiones al destape, *Alicia en la España de las maravillas* es un homenaje a todos aquellos reprimidos por la dictadura, en especial a los intelectuales, muchos de ellos nombrados específicamente al inicio del film. El final de la película, con las cuatro Alicias plantando cara al *establishment*, es buena prueba de ello. “Sé que nadie me oye, pero seguiré hablando. Ustedes me acusan y me condenan porque tienen la fuerza. Ustedes tienen miedo, porque tener sólo la fuerza es no tener nada”, dirá la protagonista en el juicio final en el que se la acusa de subversión al Estado.

Tras el juicio, Alicia despierta, desconcertada. Tras cuarenta años de pesadilla, es ahora una mujer mayor. Consciente ya, corre de nuevo tras el conejo, que en la película no es un esponjoso animal con traje de chaqueta sino una mujer de raza negra disfrazada de conejito de *Playboy*. Será este personaje quien nos dé la llave para inaugurar nuestra segunda etapa de análisis, intentando así cerrar este “tiempo de incertidumbre” que supuso la Transición⁶²³. Hacia el final del film, la mujer comentará a alguien, desde uno de esos teléfonos rojos destinados a cuestiones de materia reservada: “Wonder Spain is ready for democracy”. La España de las maravillas está preparada para la democracia.

5. CONCLUSIONES

Siguiendo la metodología expuesta en el Capítulo 1, llega el momento de considerar los films en su conjunto, en busca de constantes filmicas y puntos de fijación. En un variado y rico panorama como el que hemos descrito en estas páginas, destaca especialmente la falta de moderación política de muchas de las propuestas. Es esta implicación ideológica la que podemos destacar como primera constante filmica importante. Tanto desde la derecha como desde la izquierda, así como desde visiones nacionalistas subestatales, se hicieron propuestas que defienden sin ambages postulados ideológicos bien definidos.

⁶²³ Según lo expresado en el título de la obra de Javier Tusell y Genoveva Queipo de Llano, *Tiempo de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición*, Crítica, Madrid, 2000.

No podemos obviar, sin embargo, que esta politización presente en los documentales y en los films más experimentales se produce en un contexto de progresivo desencanto⁶²⁴. Tampoco podemos olvidar que la historiografía académica sobre el franquismo no acaba de despegar en estos años de transición, por más que la guerra y la dictadura inundaran la prensa escrita y otros medios⁶²⁵. Es éste un cine en transición que se permite propuestas arriesgadas y minoritarias, que se atreve a probar con distintos tratamientos y enfoques. La falta de respuesta en taquilla a muchas de las propuestas de este capítulo nos remite a las preferencias más convencionales de un público que no estaba acostumbrado a la innovación y la sorpresa pero también tiene que ver con la censura administrativa y económica, así como con una industria progresivamente dominada por EEUU y el cine S.

El auge del documental y de las películas experimentales (en forma o contenido) podrían ser señaladas como la segunda y tercera constantes fílmicas de estos años de transición. Las obras analizadas en este capítulo vienen a sumarse a las películas de estas características (documentales, simbólicas, ultrarreaccionarias) centradas en el presente para conformar un sugerente campo de estudio desde el que intentar conocer mejor la sociedad de los setenta y los primeros ochenta en España.

Por otra parte, en el ámbito más ambiguo y sutil de los puntos de fijación, hemos identificado al menos tres de ellos. El primero lo centramos en la imagen negativa de la iglesia que recorre numerosas de las obras: *F.E.N.*, *¡Arriba Hazaña!*, *40 años sin sexo*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Noche de curas* o *Rocío* son buenos ejemplos de ello. El segundo de los puntos de fijación identificables es el potencial de la música para enlazar con la nostalgia y enganchar al espectador, así como para servir de catalizador de la memoria. *Canciones para después de una guerra*, *La nova cançó* y *El proceso de Burgos* cuentan en su metraje con escenas que lo atestiguan. El tercer punto de fijación se concreta en una sensación que sobrevuela las películas, ese desencanto del que tanto se hizo eco la prensa del momento. Llegados a las puertas de las elecciones de 1982, a punto de estrenar gobierno socialista, la cuestión radicaría en la afirmación de *Alicia en la España de las maravillas* de que “Spain is ready for democracy”.

Pero, ¿qué tipo de preparación era esa necesaria para esa democracia? Y más importante todavía, ¿de qué tipo de democracia estamos hablando? No deja de resultar irónico que sean los EEUU quienes se sintieran llamados a dilucidar esta

⁶²⁴ El significado del término desencanto así como la influencia de la filosofía postmoderna en nuestro país están desarrollados en el libro de José Luis Velázquez y Javier Memba, *La generación de la democracia. Historia de un desencanto*, Temas de Hoy, Madrid, 1995 pp. 75 y 109.

⁶²⁵ Francisco Espinosa, “De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007, separata.

compleja cuestión, especialmente cuando en 1980 votaron como presidente al neoliberal Ronald Reagan, cuyas prácticas y decisiones políticas no fueron particularmente ejemplares⁶²⁶.

⁶²⁶ La denominada “Doctrina Reagan” resulta buen ejemplo de estas prácticas, entre las que destacan su financiación de la contra nicaragüense, su intromisión en El Salvador y Guatemala, la venta de armas a Irán sin ser aprobada por el congreso...

PARTE II

**LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL
FRANQUISMO DURANTE EL GOBIERNO SOCIALISTA**

1982-1996

INTRODUCCIÓN

CINE Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DEL PSOE (1982-1996)

Este bloque cronológico abarca el llamado “gobierno largo” del PSOE⁶²⁷. Sus límites van desde diciembre de 1982, cuando los socialistas forman gobierno, hasta el 3 de marzo de 1996, cuando pierden el poder frente al Partido Popular. En estos catorce años, España se integró en la CEE y, combinando liberalismo y socialdemocracia, avanzó hacia la consolidación de un tímido Estado del bienestar, llegando, paradójicamente, a la modernidad y el postmodernismo prácticamente a un tiempo⁶²⁸. Como fecha concreta de inicio de este bloque podríamos haber elegido el 28 de octubre de 1982, día en el que el PSOE gana las elecciones, pero la propia naturaleza de los procesos de producción cinematográfica avala la laxitud que permite llevar el inicio hasta diciembre. Así, podemos incluir *De camisa vieja a chaqueta nueva*, estrenada el 12 de noviembre de 1982, en el Capítulo 5 en lugar de en el Capítulo 7. Las similitudes de esta película de Rafael Gil con las obras estrenadas en la Transición son mayores que las encontradas con respecto a los film del periodo socialista. Con esta ligera flexibilidad reconocemos la relatividad de toda periodización, especialmente cuando ésta intenta conciliar acontecimientos históricos y culturales⁶²⁹. A pesar de todo ello, insistiremos en una cronología inspirada en coordenadas políticas.

Las cincuenta y nueve obras objeto de estudio en este bloque se han analizado en tres capítulos. En el Capítulo 6 se retoma la temática cine-memoria, con un énfasis especial en dos ámbitos: aquellas historias que muestran cómo el pasado de la reciente dictadura incide en el presente de los protagonistas y aquellas en las que se cuestiona el propio proceso memorístico y su fiabilidad como instrumento para

⁶²⁷ Julio Aróstegui, “El PSOE y el impulso reformista (1982-1996)”, en Jesús A. Martínez (coord.) *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 311-315.

⁶²⁸ Jo Labanyi, “Postmodernism and the Problem of Cultural Identity” in Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, Oxford University Press, New York, 1995.

⁶²⁹ José-Carlos Mainer, “La vida de la cultura”, en José-Carlos Mainer y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986): la cultura de la transición*, Alianza, Madrid, 2000, p. 80.

aprehender el pasado. En el Capítulo 7 se recogen aquellos films en los que la representación de la dictadura se ciñe a un momento histórico concreto. La datación es clara y, con ella, la voluntad del director de situar los hechos en un momento específico del pasado. Por último, en el Capítulo 8, recogeremos el último grupo de films históricos: aquellos en los que la acción se sitúa en el pasado franquista, pero es éste un tiempo indefinido, ambiguo. También hemos incluido en este capítulo aquellos films que se desarrollan a lo largo de varios años, incluso décadas.

	PELÍCULA	Estreno	Espectadores
1.	<i>El sur</i> , Víctor Erice, 1983	19-05-1983	437.533
2.	<i>Españolito que vienes al mundo</i> , F H. Guzmán, 1983	ND	1.469
3.	<i>Las alegres chicas de Colsada</i> , Rafael Gil, 1983	03-02-1984	130.061
4.	<i>Últimas tardes con Teresa</i> (Gonzalo Herralde, 1984)	05-03-1984	424.147
5.	<i>Los santos inocentes</i> (Mario Camus, 1984)	04-04-1984	2.033.304
6.	<i>Memorias del general Escobar</i> , JL Madrid, 1984	21-09-1984	65.649
7.	<i>Tasio</i> , Montxo Armendáriz, 1984 (Estreno 1984)	27-10-1991	637.660
8.	<i>La corte del faraón</i> , José Luis García Sánchez, 1985	27-09-1985	889.023
9.	<i>Los paraísos perdidos</i> (Basilio Martín Patino, 1985)	17-10-1985	172.482
10.	<i>Tiempo de silencio</i> (Vicente Aranda, 1985)	10 -05-1990	433.149
11.	<i>Mambrú se fue a la guerra</i> (F. Fernán-Gómez, 1986)	16-05-1986	80.054
12.	<i>Manuel y Clemente</i> , Javier Palmero, 1986	03-06-1986	37.093
13.	<i>Me hace falta un bigote</i> , Manuel Summers, 1986	01-09-1986	79.670
14.	<i>El viaje a ninguna parte</i> (F.Fernán Gómez, 1986)	15-10-1986	327.474
15.	<i>El año de las luces</i> (Fernando Trueba, 1986)	05-12-1986	754.015
16.	<i>Tata mía</i> (José Luis Borau, 1986)	18-12-1986	223.851
17.	<i>Teo el pelirrojo</i> , Paco Lucio 1986	ND	58.905
18.	<i>El hermano bastardo de Dios</i> , Benito Rabal, 1986	18-09-1986	86.009
19.	<i>El vivo retrato</i> , Mario Méndez, 1986	25-05-1987	14.554
20.	<i>Hay que deshacer la casa</i> , JL García Sánchez 1986	03-10-1986	99.986
21.	<i>Redondela</i> , Pedro Costa, 1987	09-02-1987	39.351
22.	<i>Luna de lobos</i> , Julio Sánchez Valdés, 1987	29-05-1987	142.886
23.	<i>Así como habían sido</i> , Andrés Linares, 1986 –	03-09-1987	14.504
24.	<i>El Lute</i> , Vicente Aranda, 1987	09-10-1987	1.422.194
25.	<i>Tempestad d'estiu (Represión)</i> , José L. Valls, 1987*	ND	781
26.	<i>Espérame en el cielo</i> (Antonio Mercero, 1987)	28-01-1988	439.100
27.	<i>El Lute II</i> , Vicente Aranda, 1988	20-04-1988	382.766
28.	<i>El aire de un crimen</i> , Antonio Isasi Isasmendi, 1988	28-10-1988	108.287
29.	<i>La mitad del cielo</i> , M. Gutiérrez Aragón, 1986	16 04 1989	684.550
30.	<i>Guarapo</i> , Teodoro Ríos, Santiago Ríos, 1988	19-05-1989	85.222
31.	<i>Si te dicen que caí</i> (Vicente Aranda, 1989)	19-09-1989	340.702
32.	<i>Las cosas del querer</i> (J. Chávarri, 1989)	19 09 1989	350.919
33.	<i>El mar y el tiempo</i> (Fernando Fernán-Gómez, 1989)	26-09-1989	100.341
34.	<i>El río que nos lleva</i> , Antonio del Real, 1989	28-09-1989	151.272
35.	<i>Urxia</i> , C. López Piñeiro, Alfredo García Pinal, 1989	24-11-1989	18.899
36.	<i>Ovejas negras</i> , José María Carreño, 1990	07-05-1990	19.756
37.	<i>Siempre Xonxa</i> , Chano Piñeiro, 1989	25-05-1990	62.203
38.	<i>Yo soy ésa</i> , José Luis Madrid, 1990	04-10-1990	1.382.268
39.	<i>Doblones de a ocho</i> , Andrés Linares, 1990	17 04 1994	9
40.	<i>La cruz de Iberia</i> , Eduardo Mencos, 1990*	ND	405
41.	<i>La taberna fantástica</i> , Julián Marcos, 1990	ND	6345
42.	<i>Amantes</i> (Vicente Aranda, 1991)	12-04-1991	697.378
43.	<i>La viuda del capitán Estrada</i> , José Luis Cuerda, 1991	06-09-1991	70.917

44.	<i>El día que nació yo</i> , Pedro Olea, 1991	26-09-1991	412.897
45.	<i>La noche más larga</i> (José Luis García Sánchez, 1991)	3-10-1991	96.511
46.	<i>Catorce estaciones</i> , Antonio Jiménez-Rico, 1991	18-11-1991	53.416
47.	<i>Beltenebros</i> (Pilar Miró, 1991)	13-12-1991	348.752
48.	<i>El largo invierno</i> (Jaime Camino, 1991)	29-04-1992	62.234
49.	<i>Orquesta Club Virginia</i> , Manuel Iborra, 1992	23-07-1992	261.606
50.	<i>Después del sueño</i> , Mario Camus, 1992		
51.	<i>Huidos</i> (Sancho Gracia, 1992)	19-04-1993	54.461
52.	<i>Años oscuros</i> , Arantxa Lazcano, 1992	26-09-1993	9.811
53.	<i>Madregilda</i> (Francisco Regueiro, 1993)	26-09-1993	260.355
54.	<i>El baile de las ánimas</i> , Pedro Carvajal, 1993	22-11-1993	51.803
55.	<i>La sombra del ciprés es alargada</i> , L. Alcoriza, 1990	25-05-1990	52.491
56.	<i>Entre rojas</i> (Azucena Rodríguez, 1995)	21-04-1995	49.358
57.	<i>El palomo cojo</i> , Jaime de Armiñán, 1995	5-10-1995	83.471
58.	<i>El día nunca, por la tarde</i> , Julián Esteban Rivera, 1995*	ND	
59.	<i>Felicidades, Tovarich</i> , Antonio Eceiza, 1995	ND	ND

Tabla VI: Listado de películas correspondientes al período 1982-1996⁶³⁰.

A pesar de que las cuatro legislaturas del PSOE en el poder comprenden más años que la Transición, y a pesar de que ambas partes cuentan con un número de films estrenados similar, esta segunda parte comprende un capítulo menos que la anterior. Cuatro son los argumentos que han llevado a esta decisión. En primer lugar, el primer período de análisis, la Transición, abarca siete años, mientras que el segundo abarca catorce, es decir, en los siete primeros años desde el final de la dictadura se hicieron setenta y seis películas en torno al franquismo, mientras que en los catorce años siguientes sólo se hicieron cincuenta y nueve. Vemos cómo de un bloque a otro, el ritmo de producción de películas relacionadas con el franquismo se redujo a la mitad. En segundo lugar, y como reflejará el análisis de la repercusión de los films entre público y crítica, la relevancia social y cultural de este tipo de películas históricas entre 1983 y 1996 fue proporcionalmente mucho menor que la de las obras de la Transición. En tercer lugar, y como veremos con más detalle en el Capítulo 8, muchos de estos “films históricos” se caracterizan por una indefinición cronológica que hace difícil, cuando no imposible, la división entre aquellos que se ambientaban en los años cuarenta, en los cincuenta, en los sesenta y en los setenta. Finalmente, durante el gobierno socialista se observa la práctica desaparición de documentales y films metafóricos o experimentales, lo que limita todavía más las posibilidades de categorización de las obras objeto de estudio.

⁶³⁰ Las tres películas marcadas con un asterisco (*El vivo retrato*, *Tempestad d'estiu* y *La cruz de Iberia*) no han sido analizadas en ninguno de los capítulos de este trabajo puesto que no han podido ser visualizadas. No se encuentran en los fondos de ninguno de los archivos consultados. Conocemos su existencia y su adscripción a la temática de nuestro trabajo gracias a las referencias a ellas en obras sobre historia del cine de la época y gracias a consultas en Internet. En el

1. BREVES APUNTES PARA UN PAÍS EN “POSTMODERNIZACIÓN”

Para entender mejor la representación cinematográfica del franquismo durante el “gobierno largo del PSOE” hemos de hacer referencia al marco político nacional e internacional, así como a los cambios más importantes en el ámbito cultural y cinematográfico que tuvieron lugar en estos años. El PSOE accede al poder sin que ningún partido pudiera presentar una oposición fuerte, en un momento en que el recuerdo del golpe de Estado de Tejero (1981) seguía reciente, y con una base electoral heterogénea, formada tanto por pequeña y mediana burguesía como por trabajadores. Desde que en 1979 se votara el abandono del marxismo en el XXVIII Congreso del partido, el PSOE había ido moderando su discurso, moderación que se hizo más que evidente con su llegada al poder⁶³¹. Catorce años de gobierno socialista no equivalieron a catorce años de socialismo⁶³². El énfasis estuvo en la integración europea y en el desarrollo, no en la ruptura con el pasado o en su recuperación. La profesora M^a Paz Balibrea incidiría en cómo el PSOE fomentó la no recuperación institucional del pasado reciente español:

En el proceso de construcción de la España democrática, donde tanta chaqueta se cambió por “el bien de la nación”, la memoria histórica no tenía más remedio que convertirse en el enemigo público número uno. Como narración del reciente pasado franquista, como archivo de datos donde se registraba la identidad pasada tanto de franquistas como de socialistas reciclados, la memoria histórica era un elemento comprometedor esencial a transformar en el discurso hegemónico. Su testimonio incomodaba en el proyecto del futuro nacional, y su olvido y arrinconamiento se justificaron en la más irreprochable tradición moderna y democrática. Había que olvidar odios fraticidas y pasados subdesarrollados si se quería reconstruir, de una vez por todas, una nación moderna y europeizable⁶³³.

En términos más sociales y económicos, Julio Aróstegui afirmaría que, en 1996, la sensación generalizada era que se había recorrido un gran camino hacia la modernización (concepto clave durante el periodo socialista), pero mucho menos de lo que habría sido posible⁶³⁴.

Si algo caracterizó de manera más o menos continuada la vida política de estos años fue el hiperliderazgo de Felipe González, así como la difícil y lenta articulación de la oposición tanto a la izquierda como a la derecha del partido en el

⁶³¹ A este respecto, véase, por ejemplo, Álvaro Soto-Carmona, *Transición y cambio en España (1975-1996)*, Alianza, Madrid, 2005.

⁶³² Julio Aróstegui, “La Transición y la construcción de la democracia (1975-1996)”, en Jesús A. Martínez (coord.) *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Cátedra, Madrid, 1999,

⁶³³ Mari Paz Balibrea, “Resistir la postmodernidad (1982-1989)” en Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999, p. 112.

⁶³⁴ Julio Aróstegui, “El PSOE y el proceso social-liberal (1986-1993)”, en Jesús A. Martínez (coord.) *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 334.

gobierno. También fue atípica la mayoría absoluta del PSOE en sus tres primeras legislaturas, que se tradujo para algunos autores en una devaluación de la vida parlamentaria. El llamado “rodillo socialista” se imponía en Congreso y Senado, acabando con la posibilidad de enmiendas e incluso de diálogo en la mayoría de los casos⁶³⁵.

Estos son los años del triunfo del liberalismo económico, así como de otras “traiciones” socialistas a sus propios programas electorales. El caso de la permanencia en la OTAN resulta paradigmático ya que, tras una oposición inicial, al llegar al poder el PSOE virará su discurso, asociando pertenencia a la Alianza con la anhelada integración en la CEE. Tampoco iniciativas legislativas como la Ley de Seguridad Ciudadana de 1992 (más conocida como Ley Corcuera o “de patada en la puerta”), en la que primaba más la seguridad que la libertad, ayudaron a mantener la imagen de progresismo del PSOE. Pero si algo hizo realmente mella en la legitimidad de la gestión del gobierno en estos años fueron los escándalos y la corrupción. El caso Guerra, el caso Filesa o los GAL fueron algunos de los hitos del vía crucis socialista que culminó con la victoria del PP en las elecciones de 1996⁶³⁶.

El impacto social de estos abusos fue tal que ha llegado a oscurecer las autodenominadas “victorias socialistas”: entre ellas, el desarrollo del Estado del bienestar (sobre todo durante la segunda mitad de los 80), la integración europea o el desarrollo efectivo del Estado de las autonomías⁶³⁷. “Recordemos”, dirá Joaquín Estefanía en *El País* en 2011, “cómo se encontraron los socialistas la coyuntura en aquel 28 de octubre de hace casi 30 años: un PIB casi estancado (crecía menos del 1%), una tasa de paro del 17% de la población activa, una inflación del 14%, un déficit público cercano al 6%, un elevado déficit exterior y una hemorragia de las reservas de divisas”⁶³⁸. Y es que, en términos económicos, la llegada del PSOE al poder coincidió con los últimos coletazos de la crisis del petróleo de 1973, con el consiguiente boom de la segunda mitad de los 80 (la llamada época dorada, protagonizada en gran medida por la *beautiful people*)⁶³⁹, y con la crisis de los primeros 90. No es extraño por tanto que el PSOE hubiera de enfrentarse en 1988 a su primera huelga general, que marca el inicio del declive de la estrella socialista.

⁶³⁵ Álvaro Soto Carmona, *Transición y cambio en España (1975-1996)*, op. cit.

⁶³⁶ Charles Powell, *España en democracia (1975-2000): las claves de la profunda transformación de España*, Plaza y Janés, Barcelona, p. 508-516.

⁶³⁷ Alfonso Villagómez, “El sueño de Felipe González”, *El correo gallego*, 28 de octubre de 2012.

⁶³⁸ Joaquín Estefanía, “1982-2011”, *El País*, 4 de diciembre de 2011.

⁶³⁹ Álvaro Soto Carmona, *Transición y cambio en España (1975-1996)*, *Transición y cambio en España (1975-1996)*, Alianza, Madrid, 2005.

En esta línea, 1992 puede considerarse como punto de inflexión. La concurrencia en ese año de los Juegos Olímpicos, la Expo de Sevilla, la capitalidad cultural europea de Madrid y el Quinto Centenario del Descubrimiento de América puede interpretarse como una celebración explícita de la conversión de España en una nación-estado moderna, democrática, europea, con la que se da por concluida la transición económica, política y social iniciada en los setenta⁶⁴⁰.

A nivel social destacan no sólo los numerosos cambios (en el ámbito familiar, en cuestiones de género, en el crecimiento de la sociedad de consumo), sino también la velocidad con que éstos se producen⁶⁴¹. Y mientras algunos problemas endémicos persistían –como el desempleo–, se asistió a la progresiva desaparición de costumbres y modos de vida más tradicionales en pos de una “deslumbrante” modernidad. El mayor problema para la asimilación de todos estos cambios radicaba en su coincidencia temporal con la postmodernidad, es decir, que España se hacía moderna cuando el resto del mundo occidental llevaba ya años inmerso en la postmodernidad, . Modernidad y postmodernismo hubieron de coexistir, no sin paradojas⁶⁴².

Y es que a nivel internacional, estos años fueron bastante convulsos. Nos encontramos ante lo que Hobsbawm denominó el “fin del siglo corto”⁶⁴³. La caída del Muro de Berlín y la descomposición de la URSS llevaron aparejado el hundimiento de una forma de comprender el mundo. La izquierda entraría en una crisis de la que no se la puede considerar recuperada a día de hoy. Tampoco la postmodernidad ayuda a la proliferación del pensamiento crítico alternativo: la crítica a la modernidad y a lo tradicional muchas veces condujo al apoliticismo y al pasotismo, en lugar de a la contrapolítica⁶⁴⁴.

Se asiste en estos años además a la implantación del “Estado cultural” que tendrá como efecto colateral el surgimiento de una cultura de las subvenciones, fruto de la intervención plena del Estado en la cultura⁶⁴⁵. Habrá incluso quien hable, en el

⁶⁴⁰ Helen Graham y Antonio Sánchez, “The Politics of 1992”, en Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Nueva York, 1995, p. 406-418.

⁶⁴¹ Por ej. en 1950, el 48% de la población trabajadora vivía en el campo; en 1990, sólo el 12%. En cuanto a la religión, en 1970, el 87% de los españoles se consideraba católico practicante; en 1991, sólo el 49%, Rosa Montero, “Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change”, en Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Nueva York, 1995, pp. 315-320.

⁶⁴² Cristina Moreiras, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Ed. Libertarias, Madrid, 2002; Jo Labanyi, “Postmodernism and the Problem of Cultural Identity” en Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, Oxford University Press, New York, 1995, pp. 396-405.

⁶⁴³ Eric Hobsbawm, *The age of extremes: The short twentieth century, 1914-1991*, Michael Joseph, London, 1994; en su traducción española: “Historia del siglo XX”, Crítica, Madrid, 1995.

⁶⁴⁴ José-Carlos Mainer, “La vida de la cultura” en José-Carlos Mainer, y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid, p. 90.

⁶⁴⁵ “El año pasado el ICAA concedió anticipos de producción a 43 de los 59 films producidos. En 1987 esa ayuda alcanzó los 41 de los 61. En otras palabras, el 70% de la producción española depende, en su

caso español, de “pesebre cultural”, de la domesticación política de los intelectuales, de una tendencia generalizada a la frivolidad y al compadreo⁶⁴⁶. No resultará extraño que una de las acusaciones recurrentes a los films históricos sobre el franquismo durante años sea la de superficialidad, moderación y conformismo.

2. BREVES APUNTES PARA UN CINE EN “POSTMODERNIZACIÓN”

Focalizando nuestra atención en el ámbito cinematográfico español, ha de destacarse la llegada de Pilar Miró a la Dirección General de Cinematografía en 1982. Miró no sólo fue la primera mujer en ocupar el cargo, sino también la primera profesional en activo del mundo cinematográfico que ocupaba un cargo administrativo tan alto. Miró transformó la Dirección General de Cinematografía en el Instituto de las Ciencias y las Artes Audiovisuales (ICAA) en un intento de desvincularlo del pasado censor de esa institución franquista. Pero sin duda, fue la promulgación del denominado Decreto Miró lo más destacable de su mandato. El decreto conllevó una apuesta por el cine de calidad, introduciendo las subvenciones anticipadas siguiendo el modelo francés. Puso fin además a las co-producciones fraudulentas y a las películas S que formaban un tercio de la producción⁶⁴⁷. Podría decirse que el lema de este decreto fue ‘producir menos, pero mejor’.

Se ha acusado al Decreto Miró de ser una iniciativa creada por una directora para directores y de no dar los resultados esperados⁶⁴⁸. Sin embargo, el contexto internacional no fue especialmente favorable a la industria cinematográfica en general, y menos a la española. El sector estaba en crisis: en todo el mundo se cerraban salas de exhibición y disminuía la asistencia. La entrada en la CEE en 1986, con las condiciones negociadas ya por UCD, fue desastrosa para el mundo del cine puesto que las películas europeas pasaron a contar en la cuota de pantalla destinada a las

existencia, del ICAA. Casi nadie se arriesga a comenzar una película sin el dinero oficial. Es una situación tristemente paradójica. El reverso de la medalla de aquella época del franquismo en que los créditos sindicales y estatales imponían su ley a la producción española”, *Cine para leer*, 1987, p. 14.

⁶⁴⁶ José-Carlos Mainer, “La vida de la cultura” en José-Carlos Mainer y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad. La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid, p. 90.

⁶⁴⁷ Hasta la llegada de Pilar Miró, el control sobre las producciones españolas resultaba un tanto laxo. La existencia de producciones que se hacían pasar por co-producciones para obtener más fondos públicos o las películas S que se estrenaban en dos o más ocasiones bajo distinto nombre para maximizar su rentabilidad son algunos ejemplos de prácticas fraudulentas erradicadas tras el Decreto Miró. Augusto M. Torres, “The Film Industry: Under Pressure from the State and Television”, en Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, Oxford University Press, New York, 1995, pp. 369-372.

⁶⁴⁸ Esteve Rimbau, “El período socialista (1982-1995), en Román Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 406.

españolas. Muchas películas estadounidenses, co-producidas con un socio europeo, llegarían a las pantallas españolas por esta vía⁶⁴⁹.

Con Javier Solana como ministro de Cultura, Fernando Méndez-Leite sucedió a Pilar Miró al frente del ICAA (1986). Méndez-Leite siguió desarrollando medidas con las que intentar adaptar el decreto de su antecesora a situaciones concretas. Así, el entonces Director General se centró en atender las exigencias de la CEE, impulsando al mismo tiempo los acuerdos con TVE, potenciando la creación de guiones originales en un panorama lastrado por las adaptaciones literarias y revitalizando la autonomía en las concesiones de subvenciones en los cines autonómicos, especialmente el catalán. Miguel Marías (1988-1990) y Enrique Balmaseda (1990-1991), sucesores de Méndez-Leite con Jorge Semprún como ministro, firmaron un importante convenio con el Banco de Crédito Industrial para adelantar ayudas a la producción e intentaron recuperar cierto protagonismo para la figura del productor/industrial (en detrimento del director/productor surgido indirectamente al amparo del decreto Miró)⁶⁵⁰. Con Jordi Solé Tura y Carmen Alborch como ministros sucesivos de Cultura, Juan Miguel Lamet y, de nuevo, Enrique Balmaseda, buscaron desde el ICAA mejorar las relaciones de la administración con las asociaciones de productores, mientras ofrecían mayor apoyo a los nuevos realizadores. Resulta significativo que en el periodo 1990-1995 alrededor de 80 realizadores llevasen a las pantallas su “opera prima”⁶⁵¹.

El descenso de espectadores a nivel mundial no ayudó a la mejora de los resultados globales de la producción cinematográfica española. Tampoco lo hicieron la pérdida de cuota de mercado para el cine español, la expansión de las televisiones autonómicas y la aparición de las cadenas privadas (1989/1990). Valga como muestra el descenso de las 137 películas producidas en 1981 a las 48 en 1989. El último gran hito legal del “gobierno largo” socialista tendría lugar con Carmen Alborch como ministra de Cultura. En 1993 España firma los acuerdos del GATT y, pese a los deseos norteamericanos, se consigue dejar la industria cinematográfica fuera de la economía de libre mercado⁶⁵². El cine seguía considerándose, a duras penas, un elemento cultural a preservar y proteger. En 1983 *Volver a empezar*, de Garci (1982) y

⁶⁴⁹ Augusto M. Torres, “The Film Industry: Under Pressure from the State and Television”, en Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, Oxford University Press, New York, 1995, pp. 371.

⁶⁵⁰ Se intentó fomentar la profesionalización de los productores, contraviniendo la tendencia a que los propios directores crearan pequeñas productoras ex profeso para la producción de un solo film.

⁶⁵¹ Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, “El cine de la democracia”, *Cuadernos de la Academia* nº 1 (1997) 2000, p. 230.

⁶⁵² Se denomina acuerdos del GATT (General Agreement of Tariffs and Trade) a los acuerdos tendentes a la reducción de aranceles aduaneros. Las negociaciones se hacen país a país y producto a producto. Pese a la voluntad de EEUU de liberalizar la industria cinematográfica, España consiguió mantener el sector como “excepción cultural”, siguiendo el modelo francés.

en 1996 *Belle époque*, de Fernando Trueba (1995) consiguieron el Óscar a la mejor película extranjera; dos argumentos de peso a favor de la excepción cultural.

En cuanto a tendencias y estilos, hemos de destacar la desaparición en esta era socialista del cine del destape o comedia pseudoerótica, pero también del género documental y de los exponentes del cine más radical, independiente o de vanguardia. En consecuencia, y como efectos indirectos del decreto Miró y de su apuesta por la calidad, se hablará de la imposición de un determinado look europeo⁶⁵³. El crítico Carlos F. Heredero definiría esta tendencia como el avance de un “centrismo estético” equivocadamente vinculado al concepto de calidad, a la estandarización de la sintaxis, en definitiva, a la preeminencia de un look brillante y reluciente, “profesional”⁶⁵⁴. La repetición de repartos, la monotonía academicista y la homologación visual de gran parte de las propuestas crea un cine valorado más por la “ortodoxia estética” que por su capacidad para llevar a la reflexión o para proponer nuevas vías de aproximación a la realidad⁶⁵⁵.

3. EL FRANQUISMO EN EL CINE DURANTE EL GOBIERNO SOCIALISTA

Como apuntábamos al inicio de esta introducción, en los catorce años de gobierno socialista son producidas cincuenta y nueve películas que tratan de una u otra forma la dictadura franquista. La media de 4'5 films anuales contrasta con los 10'8 estrenados en la Transición. Pero no sólo el número de films que llegan a las pantallas entre 1982 y 1996 se ve reducido de forma comparativa a más de la mitad. También lo hace la asistencia. Si sumamos las cifras de asistencia en sala a aquellas películas relacionadas con el franquismo entre 1975 y 1982 (32.577.713 espectadores) y las comparamos con las obtenidas entre 1982 y 1996 (15.429.339), observaremos cómo el número de espectadores se ve también reducido a la mitad⁶⁵⁶.

En esta época aparece además otro importante elemento de análisis: los premios Goya. Otorgados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, estos premios son votados entre los propios

⁶⁵³ Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, “El cine de la democracia”, *Cuadernos de la Academia* nº 1 (1997) 2000, pp. 185-224.

⁶⁵⁴ Carlos F. Heredero, “El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la Transición y de la democracia. Historia de un desencuentro” en VVAA, *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 17-31.

⁶⁵⁵ Daniel Salgado, “El Sur: Contra el centrismo estético”, *Ariel, Boletín del cinema en gallego*, nº 3, Año III, Invierno de 2004.

⁶⁵⁶ Cifras obtenidas al sumar el número de espectadores de cada película según la Base de Datos de Películas Calificadas del ICAA http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html

profesionales, reconociendo la labor de sus compañeros⁶⁵⁷. La primera gala, celebrada a comienzos de 1987, valorará los trabajos más reseñables de 1986. En esa primera edición, *El viaje a ninguna parte* se alzaría con el Goya a la mejor película y Fernando Fernán Gómez, su director, con el Goya en esa categoría, así como con el de mejor guión. Fernán Gómez también recibiría ese año el Goya a la mejor interpretación masculina por *Mambrú se fue a la guerra*. Ambas películas son objeto de estudio en esta tesis.

A pesar de un comienzo fuertemente marcado por la temática histórica, una rápida mirada a las películas ganadoras de los Goya en consiguientes ediciones (hasta el año 2000) muestra cómo la tendencia histórica decae⁶⁵⁸. Sólo cuatro films históricos volverán a alzarse con el Goya a la mejor película en el periodo analizado, tres de ellos entre 1987 y 1996⁶⁵⁹. De todos ellos, sólo uno será objeto de análisis en estas páginas al desarrollarse durante la dictadura franquista: *Amantes*, de Vicente Aranda.

En 1986, la encuesta de Gallup sobre frecuentación al cine preguntaba a los espectadores por sus películas españolas favoritas en estos últimos cinco o seis años. Las más nombradas fueron, *Los santos inocentes*, *El crimen de Cuenca*, *La vaquilla*, *Las bicicletas son para el verano* y *La muerte de Mikel*. De esas 5, 4 son históricas: dos ambientadas durante la Guerra Civil, una durante el franquismo y otra – *El crimen de Cuenca*– ambientada a principios del siglo XX⁶⁶⁰. 1986 podría considerarse como la culminación de la puesta en práctica de los preceptos marcados por el Decreto Miró, preceptos que se concretaban en lo que Esteve Riambau denominó “cine polivalente”. Éste podría definirse como cine de autor interpretado por el *star system* nacional, basado en adaptaciones literarias o acontecimientos históricos (o en novelas históricas) con un género muy definido (comedia o drama especialmente) y un look formal⁶⁶¹. Pero, ¿qué cuentan estas películas estandarizadas? ¿También su contenido y enfoque presentan altos grados de homogeneización? ¿Hay entre tantas historias, algo de Historia –como se preguntaban Carlos Losilla y José Enrique Monterde ya en la década de los

⁶⁵⁷ La Academia se funda en 1986 por representantes de prácticamente todos los sectores de la industria del cine, desde directores, productores y guionistas a montadores, actores o músicos.

⁶⁵⁸ De las 19 películas nominadas en 1986, 12 están relacionadas con el pasado; ocho de ellas tienen que ver con el franquismo.

⁶⁵⁹ ¡Ay, Carmela! (Carlos Saura, 1990), *Amantes* (Vicente Aranda, 1991), *Belle époque* (Fernando Trueba, 1992), *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998).

⁶⁶⁰ Como comentábamos en capítulos anteriores, se entendió en su época como alegoría de las torturas a manos de las fuerzas del orden franquistas, *Cine para leer*, 1986.

⁶⁶¹ Esteve Riambau, “El período socialista (1982-1995)”, Román Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995.

noventa⁶⁶²? Dar respuesta a estas preguntas será el objetivo de los siguientes capítulos.

El descenso de producciones en torno al franquismo a partir de 1986 y, en especial, desde 1991, sí ocupa nuestra atención aquí y ahora. No parece casual que, como dijéramos anteriormente, 1992 y sus numerosos fastos hayan sido considerados el culmen de la modernización española. Varios autores han destacado como estas celebraciones tendieron a descuidar el pasado y a glorificar el presente como si quisiera levantarse la nueva y moderna España sobre una *tabula rasa*⁶⁶³. Puede resultar un tanto irónico que en ese contexto una de las películas más importantes fuera *Belle époque*, de Fernando Trueba (1995), ambientada en los últimos momentos de la monarquía de Alfonso XIII. Este film no sólo recibió el Goya a la mejor película en la VII edición de los premios, sino que casi alcanzó los 2 millones de espectadores en sala. Sin embargo, un análisis más pormenorizado de la obra muestra cómo en *Belle époque* el contexto se convierte en algo un tanto anecdótico, un “mítico locus amoenus paradisíaco, anacrónicamente ahistórico y utópico”⁶⁶⁴. La propia ubicación de la trama en una casa un tanto aislada en el campo refuerza el sentimiento de atemporalidad de un film centrado en la celebración de la libertad –muy acorde con los tiempos⁶⁶⁵.

4.1 TIPOLOGÍAS DE LOS FILMS

Dentro de los propios films, se han establecido diferentes categorías de análisis dependiendo de la tipología de la obra y del momento en que se sitúa su acción. Éstas son: documentales, “films de memoria”, películas ambientadas en los años 40 y 50, películas ambientadas en los 60 y 70, y películas globales (en las que la acción transcurre a lo largo de toda la dictadura o de un momento inicial y otro final de ésta).

⁶⁶² Carlos Losilla, “Tan lejos, tan cerca: la representación de la Historia y la Historia como representación en el cine español de los 80 y los 90”, *Cuadernos de la Academia*, nº 6, Septiembre de 1999, pp. 117-126; José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.

⁶⁶³ Helen Graham y Antonio Sánchez “The Politics of 1992”, en Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies*, p. 406; Cristina Moreiras, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2002. En clave de novela no exenta de humor, resulta altamente significativa la obra de Manuel Vázquez-Montalbán, *Sabotaje Olímpico*, Planeta, Barcelona, 1993.

⁶⁶⁴ José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 2005, p. 152.

⁶⁶⁵ Carlos Losilla dirá, con respecto a *Belle Époque* que “el punto de vista siempre es oblicuo, esquinado, pero a la vez se pretende imponer esa distancia como implicación. (...) Gran representación ilusoria que aniquila sus propias marcas, sus propias huellas, y acaba enfrentando al espectador con el fantasma de esa misma representación. (...) Historia convertida en fantasma sobre la que no se puede actuar, pero sí mirar”, en Carlos Losilla, “Tan lejos tan cerca: la representación de la historia y la historia como representación en el cine español de los años ochenta y noventa”, en *Cuadernos de la Academia*, nº 6, Septiembre 1999, pp. 125.

Se ha añadido otra categoría para este periodo, la de “época indefinida”, que recoge aquellos films en los que el director no hace ningún esfuerzo por ubicar exactamente su obra en un tiempo determinado y en los que las propias características de la película dificultan su datación. Estos films suelen desarrollarse en torno al ecuador de la dictadura, bien pudiendo tratarse de los años cincuenta o de los sesenta, y forman el grueso del Capítulo 8. *Los santos inocentes*, *Teo el pelirrojo*, *El Lute*, *Manuel y Clemente*, *Amantes*, *Últimas tardes con Teresa* o *Espérame en el cielo* son ejemplos de ello.

Otra de las características del período es la inexistencia de algunas de las categorías utilizadas en el bloque anterior. En este bloque no encontramos prácticamente documentales⁶⁶⁶. Tampoco películas metafóricas o experimentales, en parte porque autores especializados en ese tipo de films se centraron en otras tipologías⁶⁶⁷, en parte porque eran exponentes de una contracultura que se ha convertido en anecdótica, cuando no en marginal⁶⁶⁸. Como expuso José-Carlos Mainer, en este periodo se observó un protagonismo rigurosamente económico que se tradujo en un arte hedonista y emocionalmente *light*, en el que lo experimental tenía poca cabida⁶⁶⁹. Lo políticamente crítico tuvo todavía menos cabida.

Pero si hay un rasgo que destaque en este bloque cronológico al analizar las películas en torno al pasado reciente español es el auge de los llamados “films de memoria”. En el Capítulo 2 definíamos esta tipología como la de aquellos films en los que el pasado de los personajes condiciona enormemente su presente o como aquellos en los que el director lleva a cabo un ejercicio de abstracción en torno al proceso memorístico en sí y sus limitaciones. Exiliados que vuelven y que no reconocen el país que dejaron en los años 30, y que incluso no se reconocen a ellos mismos (como en *El mar y el tiempo*); ancianos que recuerdan su juventud y en la rememoración mezclan verdad y deseo, lo que fue y lo que hubiera podido ser (*El viaje a ninguna parte*); hijos que se enfrentan al legado de sus padres y con él, a la

⁶⁶⁶ Ningún documental forma parte de este análisis ya que se ha creído conveniente dejar fuera aquellos trabajos biográficos centrados únicamente en personajes del mundo cultural como *El tiempo de Neville* (Pedro Carvajal, Javier Castro, 1990), *Buñuel* (Rafael Cortés, 1984), *Ojalá, Val de Omar* (Cristina Esteban, 1994), etc.

⁶⁶⁷ El ejemplo paradigmático sería Carlos Saura y su serie musical: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998) etc.

⁶⁶⁸ José-Carlos Mainer, “La vida de la cultura”, en Mainer y Juliá, *El aprendizaje de la libertad*, p. 152. Y desde una perspectiva crítica con la cultura imperante en las décadas de los ochenta y noventa, incluyendo una denuncia de la marginación sistemática de propuestas alternativas o problemáticas, Guillem Martínez (ed), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Random House, DeBolsillo, Barcelona, 2012.

⁶⁶⁹ También Emilio C. García Fernández hablará de la superficialidad y del triunfo de lo *light* como característica de los ochenta, en Emilio C. García Fernández, *El cine español contemporáneo*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, CILEH, Barcelona, 1992, p. 40.

historia reciente de España (*El sur*, *Los paraísos perdidos*, *Hay que deshacer la casa*, *Tata mía*); recuerdos en los que la ficción actúa de mediadora (*Si te dicen que caí*, *Me hace falta un bigote*); todo ello cabe en esos films de memoria que se analizan en el Capítulo 6.

También se habla para este periodo de una “nueva visión desdramatizadora” de la Guerra Civil y de la inmediata posguerra⁶⁷⁰. Películas como *La vaquilla* (Berlanga, 1984), *¡Biba la banda!* (Ricardo Palacios, 1985), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) o *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) fueron ejemplo de la progresiva entrada de la comedia en este campo. El propio Franco se vería afectado directamente por esta ruptura de mitos, siendo llevado a la pantalla como personaje de ficción en varias ocasiones⁶⁷¹.

4.2. CAPÍTULOS

A partir de la identificación de tendencias y temáticas hemos estructurado en tres capítulos las películas objeto de estudio para el periodo 1982-1996. El Capítulo 6 plantea, en la línea del Capítulo 2, una aproximación a las relaciones cine-historia-memoria. La reflexión se estructura en torno a dos ámbitos. Por un lado, encontramos aquellas películas que se plantean, desde el presente, qué hacer con un pasado cercano y en buena medida problemático. Por otro lado, analizaremos aquellas películas que conllevan una reflexión sobre los procesos memorísticos y sobre la fiabilidad de los recuerdos. Resulta interesante que en muchas de estas películas el recuerdo aparezca mediado por un relato, ya sea éste un cuento, una supuesta entrevista o un proyecto de guión cinematográfico. La elaboración de ese relato permite al narrador repensar e incluso reconfigurar su propio pasado, como ya hiciera el protagonista de *La muchacha de las bragas de oro* al escribir sus memorias (Capítulo 2).

El Capítulo 7, por su parte, compila y analiza aquellos films cuya acción se desarrolla en un año o momento concreto de la dictadura. Ya sea en la posguerra o en los primeros setenta, los directores manifiestan su voluntad de ligar película y contexto histórico. Están muchos de estos films basados en hechos reales, o inspirados en experiencias personales de los propios directores.

Por último, el Capítulo 8 también está formado por películas de ficción que se desarrollan en el franquismo. Su peculiaridad viene dada por la ambigüedad

⁶⁷⁰ Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, “El cine de la democracia (1978-1999)” en *Cuadernos de la Academia* nº 1 (1997) 2000, pp. 185-224.

⁶⁷¹ *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986) sería la primera película en la que un actor encarnaría al general Franco, desempeñando un papel protagonista en el film. En este bloque cronológico, dos películas seguirán esta línea: *Madregilda* y *Espérame en el cielo*.

concerniente a su datación. Ya sucedan en una difusa e indeterminada posguerra o abarquen varias décadas, en todas parece hacerse evidente una relativización del contexto histórico y socio-político, que no se da en los films integrantes del Capítulo 7.

CAPÍTULO 6

CINE, FRANQUISMO Y RECUERDO DURANTE EL GOBIERNO SOCIALISTA (1982-1996)

Franquismo, memoria y cine son los elementos que, como ya ocurría en el Capítulo 2, vuelven a conjugarse en este capítulo. Las coordenadas temporales abarcan ahora desde 1982 a 1996. La memoria de la historia reciente de España cobra en este contexto, si cabe, mayor importancia. ¿Por qué? Porque, por un lado, en 1982 accedió al poder un partido que se autodenominaba de izquierdas, heredero en muchos aspectos de un pensamiento progresista. Sin embargo, este partido se cuidó mucho de reivindicar la tradición republicana anterior o la oposición antifranquista más beligerante. Se trataba, más bien, de una nueva generación de políticos capaces de “cancelar el pasado sin ánimo vindicativo”⁶⁷².

Por otro lado, en 1986, cuando se cumplían 50 años del comienzo de la Guerra Civil, el gobierno socialista no planeó ninguna celebración para conmemorar el aniversario⁶⁷³. Los motivos de este vacío tal vez puedan justificarse porque, como dijera Santos Juliá, una guerra civil es en sí misma “incelebrable”⁶⁷⁴. Las explicaciones parecen, sin embargo, más complejas. A las continuistas instituciones estatales no les venía mal un poco de olvido y a los nuevos gobernantes les sentaba bien la desmemoria: a unos les ayudaba a obviar sus pasadas responsabilidades dentro de la dictadura; a otros, sus promesas contra ese mismo régimen⁶⁷⁵.

Lo cierto es que, a pesar del “silencio administrativo”, numerosos congresos, libros, seminarios y artículos trataron el tema de la Guerra Civil y de sus consecuencias. El cine no fue ajeno a ese ambiente. En marzo de 1985 llegaba a las pantallas *La vaquilla*, de Luis García Berlanga, primera comedia sobre la contienda. Por otra parte, -y tal vez relacionado con el afán conmemorador- 1986 fue el año en el

⁶⁷² Jesús Ceberio, “Felipe González: Estamos, sin duda en una etapa de pulsión autoritaria”, *El País*, 29 de junio de 1997.

⁶⁷³ Revista de prensa, 50º aniversario de la guerra civil española, *El País*, 18 de julio de 1986.

⁶⁷⁴ Santos Juliá, “Saturados de memoria”, *El País*, 21 de julio de 1996.

⁶⁷⁵ Mari Paz Balibrea, Mari Paz, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, 1999, Madrid, p. 112; Pere Ysàs, “Cambio y continuidades: tres lustros de gobiernos socialistas”, en Ayer (La época socialista: política y sociedad 1982-1996), nº 84, 2011, p. 26.

que más producciones cinematográficas sobre el franquismo fueron estrenadas (durante los cuatro primeros gobiernos socialistas). Pero si algo destaca especialmente en este período es el importante número de producciones que reflexionan sobre el legado de la guerra y la dictadura, sobre el peso que un pasado reciente traumático tuvo sobre el presente.

El Capítulo 6 se divide en dos partes, una más teórica y otra de análisis de films. En la primera de ellas retomamos la cuestión de qué aporta el cine a la discusión sobre el pasado y la memoria. En la segunda parte, dividiremos los films objeto de estudio de nuevo en dos secciones. En la primera de ellas, trataremos aquellas obras que se plantean qué hacer con el pasado –ya sea éste personal o familiar-, así como aquellas en las que los protagonistas están atrapados de algún modo por circunstancias y vivencias pretéritas. En la segunda, nos acercaremos a las películas en las que se lleva a cabo una reflexión sobre el pasado desde el presente, cuestionándose la fiabilidad de la memoria y sus posibilidades de ficcionalización.

Los films objeto de estudio recibirán mayor o menor atención según criterios de éxito de público y crítica, así como de repercusión social. Resulta llamativa la diferencia entre el número de películas recogidas en el Capítulo 2 y las integradas en este Capítulo 6, diferencia que se hace especialmente relevante al tener en cuenta que durante la Transición setenta y cinco films relacionados con el franquismo y con el PSOE, sólo 59. El objetivo de estas páginas es analizar cada uno de estos films, intentando descifrar algunas de las posibles causas de esta sorprendente disparidad cuantitativa entre capítulos.

PELÍCULA	Estreno	Espectadores
1. <i>El sur</i> , Víctor Erice, 1983	19-05-1983	437.533
2. <i>Españolito que vienes al mundo</i> , Fernando H. Guzmán	ND	1.469
3. <i>Los paraísos perdidos</i> , Basilio Martín Patino, 1985	17-10-1985	172.482
4. <i>Mambrú se fue a la guerra</i> , F. Fernán-Gómez, 1986	16-05-1986	80.054
5. <i>Me hace falta un bigote</i> , Manuel Summers, 1986	01-09-1986	79.670
6. <i>El viaje a ninguna parte</i> , Fernando Fernán Gómez, 1986	15-10-1986	327.474
7. <i>Tata mía</i> , José Luis Borau, 1986	18-12-1986	223.851
8. <i>Hay que deshacer la casa</i> , José Luis García Sánchez, 1986	1986	ND?
9. <i>Así como habían sido</i> , Andrés Linares, 1986	03-09-1987	14.504
10. <i>Si te dicen que caí</i> , Vicente Aranda, 1989	19-09-1989	340.702
11. <i>El mar y el tiempo</i> , Fernando Fernán-Gómez, 1989	26-09-1989	100.341
12. <i>La noche más larga</i> , José Luis García Sánchez, 1991	3-10-1991	96.511
13. <i>Beltenebros</i> , Pilar Miró, 1991	13-12-1991	348.752
14. <i>Felicidades Tovarich</i> , Antonio Eceiza, 1995	ND	ND

Tabla VII: Listado de películas incluidas en el Capítulo 6.

1. EL CINE COMO CONFIGURADOR DE “MEMORIA PRESTADA”

Al inicio de *El sur* (Víctor Erice, 1983), Estrella, la protagonista, evoca desde el presente un pasaje de su infancia. Mientras vemos a su padre junto a su madre embarazada, oímos su voz en off diciendo: “Me contaron que mi padre adivinó que yo iba a ser una niña. Es lo primero que de él me viene a la memoria. Una imagen muy intensa que, en realidad, yo inventé”.



Imagen 12: Momento de *El Sur* en el que el padre adivina gracias a su péndulo que el bebé será niña.

Esta noción de recuerdos inventados, recuerdos que podemos traer a la memoria con todo lujo de detalles a pesar de no haberlos vivido, enlaza con lo expuesto por Maurice Halbwachs en su célebre *La memoria colectiva*. En esta obra, Halbwachs habla de recuerdos de sus primeros años de vida, recuerdos que ha ido configurando a partir de los relatos de personas de su entorno⁶⁷⁶.

En cierto modo, las películas recogidas en esta tesis doctoral detentan la misma función que esos testimonios de los familiares de Halbwachs convertidos en recuerdos. Son relatos de otras personas (de los personajes e, incluso, del director)

⁶⁷⁶ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, París, 1968 (1950), pp. 36-37.

sobre hechos que nosotros no vivimos pero que hacemos propios puesto que, tras visionarlos, podemos traerlos a la memoria y construir con sus escenas, sus decorados y su fotografía nuestra propia imagen de un tiempo pretérito, en este caso, nuestra propia versión visual del franquismo⁶⁷⁷. Para configurar esta “memoria prestada” (usando el término de Halbwachs), bastaría una película ambientada en el pasado que consiga hacer mella en nosotros, que nos deje poso⁶⁷⁸.

En su excelente trabajo sobre la Guerra Civil española en el cine, Vicente Sánchez Biosca define la fijación memorística de las que son capaces muchos films, entendiendo ésta como versiones del pasado que nos llegan y se imponen desde los medios de comunicación⁶⁷⁹. Se trata del poder del cine para contribuir a configurar la memoria colectiva a través de un proceso de “tematización”, es decir, de su poder para hacer visibles algunos temas, situándolos en el espacio público, promoviendo atención por parte de otros medios. Se produce, en palabras de Manuel Trenzado un “efecto cognitivo a largo plazo en los receptores de los discursos públicos de los medios de comunicación: la construcción de la realidad social y la modelación de la identidad y memoria colectivas”⁶⁸⁰.

Al mismo tiempo, no podemos olvidar la capacidad historiadora del cine destacada por Antoine de Baecque y por Arlette Farge, de la que hablábamos en el Capítulo 1. El cine ofrece una “percepción de los acontecimientos heroica, sangrienta, apasionada, trágica, épica y al mismo tiempo trivial, banal, simple, inexpresiva. Eso lo convierte en mirada y narración del siglo, en forma privilegiada de la historia”⁶⁸¹. Para Farge, el cine nos ofrece formas de reflexionar sobre nosotros, de legitimarnos en el mundo. Gracias al cine, el individuo del siglo XX se reconoce en su historia, desde la participación en grandes acontecimientos a los actos cotidianos⁶⁸².

La operación se torna incluso más interesante cuando las películas no se limitan a representar un tiempo ya histórico, recreando su atmósfera, si no que

⁶⁷⁷ En torno a este concepto de Halbwachs puede verse la polémica entre Pedro Ruiz Torres y Santos Juliá en la revista *Hispania Nova*, nº 7 (2007). Pedro Ruiz Torres, “Los discursos de la memoria histórica en España”, Santos Juliá “De nuestras memorias y de nuestras miserias” y Pedro Ruiz Torres “De perplejidades y confusiones a propósito de nuestras memorias”.

⁶⁷⁸ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, París, 1968 (1950), pp. 36-37.

⁶⁷⁹ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006, p. 15.

⁶⁸⁰ Manuel Trenzado, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 9.

⁶⁸¹ Antoine de Baecque, “Formes cinématographiques de l’histoire”, 1895. *Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, nº 51 mayo 2007, p. 20. <http://1895.revues.org/1312#text> Consultado por última vez el 24 de febrero de 2014. Traducción personal.

⁶⁸² Arlette Farge, “Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle”, *Cahiers du cinéma*, nº spécial « Le siècle du cinéma », noviembre 2000, pp. 40-43.

conlleven además una reflexión sobre el peso de esa historia en el presente. La reflexión se extiende así al rol del pasado en las sociedades actuales, a la veracidad de la memoria, a los mecanismos por los que ésta se reproduce, a los peligros de su instrumentalización. Los films recogidos en este capítulo pertenecen a este grupo que nos lleva más allá, enlazando así con los integrantes del Capítulo 2. Tomando como punto de partida y de llegada dos películas de Fernando Fernán-Gómez, *Mambrú se fue a la guerra* (1986) y *El mar y el tiempo* (1989), estas páginas proponen un viaje individual y colectivo en pos de un tiempo que no se puede o no se quiere dejar pasar⁶⁸³.

2. EL PASADO Y LA MEMORIA: TIPOLOGÍAS DE ANÁLISIS

Catorce son las películas recogidas en este capítulo. Se han dividido en dos grandes bloques para su análisis. Por un lado, *El sur*, *Mambrú se fue a la guerra*, *Tata mía*, *Los paraísos perdidos*, *Hay que deshacer la casa*, *Felicidades Tovarich*, *Así como habían sido* y *La noche más larga* forman el primer bloque. En él se incluyen aquellas obras que reflexionan sobre el lugar del pasado en el presente, sobre qué hacer con aquellos recuerdos que condicionan el día a día e impiden seguir hacia adelante. Por otro lado, *Beltenebros*, *Me hace falta un bigote*, *Si te dicen que caí*, *Españolito que vienes al mundo*, *El mar y el tiempo* y *El viaje a ninguna parte* integran el segundo bloque. En él, se cuestiona la fiabilidad de unos recuerdos en los que los rostros se confunden y los límites entre presente y pasado se diluyen. También se trata en este bloque cómo la ficción puede actuar de mediadora para afrontar un pasado demasiado doloroso, demasiado triste o demasiado anodino.

2.1. EL PASADO QUE SE RESISTE A PASAR

En este bloque de análisis hemos incluido aquellas películas en las que, de una manera u otra, el pasado se resiste a pasar. Comenzamos el análisis con una película altamente significativa, *Mambrú se fue a la guerra* (Fernando Fernán Gómez, 1986). El film posibilita un interesante juego entre tres momentos históricos: la larga dictadura franquista, el año de la muerte de Franco (cuando se desarrolla la acción fílmica) y 1986, cuando la película llegó a las pantallas. El film cuenta la historia de Emiliano,

⁶⁸³ Utilizando la expresión recogida por Ismael Saz en su artículo "Franquismo, el pasado que aún no puede pasar", *Pasajes*, nº 11, 2003, pp. 50-59 y por el artículo de Francisco Espinosa "De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar", *Hispania Nova*, nº 7 (2007).

uno de esos “topos” que, tras la Guerra Civil, vivieron escondidos durante años⁶⁸⁴. El miedo a las represalias de los vencedores en la guerra los había mantenido ocultos, en contacto tan sólo con los parientes más próximos. Desaparecidos, muertos para el mundo, su regreso a la vida conllevó la vuelta de un pasado que la dictadura había intentado silenciar, cuando no directamente obliterar. Su vuelta conlleva la pregunta de cómo ese pasado ha de ser asumido en las nuevas circunstancias políticas.

El film se abre con una serie de planos encadenados que convierte la dictadura franquista en una elipsis. En ellos, sólo vemos los pies de Emiliano, paseando aburrido de punta a punta de su escondite subterráneo. Somos testigos de cómo sus zapatos cambian, a la par que cambia también el ritmo de sus pasos, ralentizado por la vejez. Los pasos se intercalan con imágenes de niñas saltando a la comba en la calle, cantando *Mambrú se fue a la guerra*. La ropa de las niñas evoluciona, como lo hace la propia calle; cuarenta años son mucho tiempo.

La película comienza propiamente el 20 de noviembre de 1975 cuando tras la muerte de Franco estalla la alegría en una casa. La alegría se acentúa con el descubrimiento de que el cabeza de familia, al que su hija y nietos daban por muerto en la guerra, está vivo y escondido en un lugar de la casa. Esta alegría se combina, sin embargo, con una prevención: por un lado, la del propio anciano, que no se cree que el dictador haya muerto de verdad, si no que más bien juzga el anuncio como una maniobra para cazar a gente como él; por otro lado el yerno pide contención en la alegría, tiene miedo de lo que puede venir después y ve más prudente esperar y actuar con cautela. Todo se complica cuando, antes de comunicar al ayuntamiento “la resurrección”, les hablan de la posibilidad de cobrar una pensión de viudedad con los atrasos. El interés económico prevalecerá frente a la razón y el sentimiento, en un crudo triunfo de los valores materialistas dentro de la sociedad española fruto del desarrollismo. Primero, la familia empezará a comprar electrodomésticos que llevaban tiempo deseando, como una lavadora; pronto la avaricia hará aparición en escena y la televisión en color con mando a distancia, la aspiradora, la tostadora, etc. se convertirán en nuevas e imperiosas “necesidades” que postergarán indefinidamente la conversión de Emiliano en ciudadano de pleno derecho⁶⁸⁵.

Dada su ubicación temporal a partir de la muerte de Franco –límite cronológico de nuestro análisis fílmico de la dictadura-, la lectura cinematográfica no resulta

⁶⁸⁴ El libro de Jesús Torbado y Manuel Leguineche sobre los topos recoge numerosos testimonios de estos exiliados interiores; *Los topos*, Arcos Vergara, Barcelona, 1977.

⁶⁸⁵ La crítica en *Dirigido por* condensará estas ideas al decir que la película va “descubriendo las miserias de la condición humana a la luz de la fiebre consumista de una sociedad deseosa de olvidar y nada propicia a desenterrar el pasado”, Carlos F. Heredero, “El aliento moral de unas imágenes anacrónicas. Mambrú se fue a la guerra”, *Dirigido por*, nº 136, mayo 1986.

demasiado significativa. Sin embargo, algunos rasgos de la dictadura sí están fuertemente presentes y bien merecen nuestra atención. Así, el alcalde es el típico prohombre local que ejerce su poder arbitrariamente. El joven cura representa los sectores críticos de la Iglesia católica, llegando incluso a enfrentarse a la autoridad civil. El alcalde nos sirve también para descubrir la represión económica llevada a cabo por la dictadura. Este es uno de los ámbitos menos conocidos de la violencia institucional aunque tuvo enorme repercusión para numerosos sectores de la población. Los bienes de los vencidos muertos o encarcelados fueron expropiados en represalia por su vinculación con el bando republicano⁶⁸⁶. Esto ocurre en *Mambrú se fue a la guerra* con la antigua casa del pueblo, propiedad de Emiliano, que el alcalde no sólo quitará a la familia de éste, sino que aprovechará para su beneficio personal al convertirla en cine de gestión privada.

Por otra parte, la nieta del topo y el nieto del alcalde servirán para introducir dos importantes cuestiones, ambas características de estos años. La primera, la sexualidad reprimida y los distintos patrones morales aceptables para hombres y mujeres. La relación entre la nieta de Emiliano y el nieto del alcalde es buen ejemplo de ello. Ante unas relaciones íntimas no totalmente consumadas, la chica es considerada como una perdida por “haberse dejado”, mientras que él es visto como poco hombre por no haber consumado. Esta relación, que provoca rechazo en ambas familias a causa de sus diferencias ideológicas, sirve también para introducir la segunda cuestión a desarrollar: el conflicto generacional, cristalizado en torno a la consideración del estatus del pasado. La joven pareja, totalmente despolitizada, siente la guerra como algo ajeno, que no quieren que gobierne sus vidas. “Yo no tengo que ver nada con tu guerra abuelo”, le dirá el chico al alcalde, cuando éste se niega a darle los papeles para que puedan casarse. “¡Vaya mierda de guerra!” o “¿Qué tenemos

⁶⁸⁶ Véase Francisco Moreno “La represión económica”, en Santos Juliá (coord.) *Víctimas de la guerra civil*, Temas de hoy, Madrid, 1999; o Michael Richards, *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998. También resulta una interesante reflexión al respecto el artículo de Eduardo Montagut Contreras “El franquismo contra la propiedad privada”, para el blog de *El País* “La memoria histórica como proyecto social y cultural”. Consultado por última vez el 23 de mayo de 2013 <http://lacomunidad.elpais.com/memoria-historica/2011/2/14/el-franquismo-contra-propiedad-privada>. En los últimos años han destacado iniciativas locales/regionales en torno a este tema, como el proyecto de investigación «La actuación del Tribunal de Responsabilidades Políticas en Aragón», financiado por el Programa Amarga Memoria del Gobierno de Aragón, dirigido por el profesor Julián Casanova, coordinado por la profesora Ángela Cenarro e integrado por los investigadores Estefanía Langerita, Nacho Moreno Medina e Irene Murillo (Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América de la Universidad de Zaragoza); o como las iniciativas en Andalucía recogidas en este artículo de Ángel Munárriz para *Público* “La rapiña franquista queda al descubierto tras 70 años”, 11 de octubre de 2010. Consultado por última vez el 24 de febrero de 2014.

<http://www.publico.es/espana/340824/la-rapina-franquista-queda-al-descubierto-tras-70-anos>

que ver nosotros con sus peleas?!” son otras de las exclamaciones de la joven pareja ante la incómoda situación.

La ubicación en este capítulo de una película ambientada en noviembre de 1975 viene dada por dos razones. En primer lugar, este film pone en evidencia un debate existente en la sociedad española, debate que se concreta en la cuestión de qué hacer con el pasado. La provocación viene dada porque, en este caso, es la familia de izquierdas la que, en lugar de reivindicar el pasado, quiere seguir ocultándolo, cegada por el progreso material que toma forma de pequeños electrodomésticos. Tal vez el film puede verse así como una sátira de ese PSOE que a la altura de 1986 se mostraba marcado por un “yuppismo presentista socialdemócrata”⁶⁸⁷.

Por otro lado, en segundo lugar, Emiliano sólo desea salir de su escondite y ser recordado. Sin embargo, muchos de sus amigos y vecinos ya han muerto, su familia se niega a declararlo oficialmente, su hermana no se cree que siga con vida y el alcalde, que lo conoció en la juventud, se niega a reconocerlo por miedo a su venganza. Emiliano no existe si no se mantiene el nexo entre el anciano actual y el joven que hacía de tamborilero para el ejército republicano. La secuencia en la que recorre las calles con su tambor, recitando lo que solía decir cuando trabajaba de mancebo de botica encierra al mismo tiempo una fuerza y una impotencia enormes. Emiliano se encontrará con el pueblo vacío, la gente oculta tras las ventanas en sus casas, o ignorándolo por completo; como única respuesta obtendrá algún grito pidiéndole silencio. En cierto modo, nos encontramos ante una de esas “escenas esencia” que consiguen condensar en unos segundos la significación de toda una película⁶⁸⁸. En esta escena se conjugan acertadamente la oscuridad de la noche, la férrea voluntad del protagonista y su indefensión con la obstinación de aquellos que prefieren fingir no ver, no conocer, no recordar.

En el plano de la lectura histórica del film, y como apuntábamos poco antes, resulta interesante destacar cómo parece que la sociedad que esta película pretende denunciar no es tanto la de 1975 como la de 1985, cuando *Mambrú se fue a la guerra* ve la luz. El PSOE se encuentra al final de su primera legislatura y poco ha hecho institucionalmente para honrar la memoria de aquellos que, en los años treinta,

⁶⁸⁷ Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, 1999, Madrid, p. 163.

⁶⁸⁸ Hemos denominado “escena-esencia” a esas escenas y secuencias que consiguen condensar gran parte de la significación última de una película, representándola y sintetizándola de manera significativa.

lucharon en el bando de su partido⁶⁸⁹. Las palabras claves eran cambio y progreso, no memoria ni, mucho menos, justicia o reparación⁶⁹⁰.

No parece éste, sin embargo, un proceso meramente español. Un poco antes del estreno de *Mambrú se fue a la guerra*, el director griego Theo Angelopoulos presentaba *Viaje a Citera*, en la que un miliciano volvía a su isla de origen tras un largo exilio. Nadie en su pueblo se muestra, sin embargo, contento con su vuelta. Su presencia incomoda, ya que está asociada con una memoria que se quería dejar atrás, como ocurre con el caso de Emiliano. Su mera existencia viene a recordar cosas que se habían querido olvidar⁶⁹¹. Lo irónico es que no sólo se había querido olvidar los momentos más duros, la guerra, las traiciones, etc. sino también lo más positivo de aquellos años, las esperanzas, los anhelos de cambio que entonces se creyeron posibles⁶⁹².

En cierto modo la sociedad no está preparada para aceptar la reflexión sobre todo aquello que se perdió en el camino para llegar a donde se está hoy. Y ese rechazo es el que provoca que *Mambrú se fue a la guerra* pueda ser vista, como hace el crítico de *El País* J. R. Pérez Ornia en su reseña, como “un film amargo sobre la muerte de los ideales y esperanzas de antes de la guerra y sobre la decepción de la izquierda ahora”⁶⁹³. El periodista también destaca el potencial de este film para sacudir la conciencia, especialmente de ciertas personalidades de izquierdas bien asentadas en el poder que parecen querer relegar al olvido no sólo los años treinta, sino también la oposición antifranquista y las esperanzas fijadas en la muerte de Franco. Esta película recuerda así la impunidad en la que quedaron los crímenes de una dictadura

⁶⁸⁹ Véase, por ejemplo, Sebastian Balfour y Alejandro, *España reinventada, Nación e identidad desde la Transición*, Península, Madrid, 2007, pp. 88-135; Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, 1999, Madrid, p. 112.

⁶⁹⁰ Resulta interesante el informe del Equipo Nizkor sobre la existencia de un ‘modelo español de impunidad’. El Equipo Nizkor es una organización internacional de defensa de las libertades civiles y para la aplicación del derecho internacional. Equipo Nizkor, ‘La cuestión de la impunidad en España y los crímenes franquistas’, 2004, p. 3 <http://www.derechos.org/nizkor/espana/doc/impuesp.html> Consultado por última vez el 24 de febrero de 2014.

⁶⁹¹ Fragmento de la entrevista: *Contracampo*: En sus películas, y muy especialmente en *Viaje a Citera*, aparece el problema del pasado que vuelve, y que vuelve como un retorno de lo reprimido, algo que ha sido tragado y que sale a la superficie, que resulta molesto. // *Theo Angelopoulos*: Es como si la historia volviera al presente. Hoy en día muchos pretenden que la historia ha desaparecido, se ha borrado. Nadie quiere saber nada, a todo el mundo le molesta la súbita aparición del pasado en el presente. Cuando en *Viaje a Citera* el viejo revolucionario regresa, el hecho no tiene sentido para nadie. Todos lo rechazan. (...) en Juan Miguel Company, Francisco Llinás, “Historia/Memoria: Entrevista con Theo Angelopoulos”, *Contracampo*, nº 40-41, otoño 85/primavera 86.

⁶⁹² Mari Paz Balibrea ha escrito sobre la progresiva desaparición de esta y en la creencia en la utopía durante el período socialista a partir de la figura de Vázquez Montalbán, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, 1999, Madrid.

⁶⁹³ J. R. Pérez Ornia, “Fernando Fernán-Gómez es Mambrú”, *El País*, 7 de abril de 1986.

en el poder durante cuarenta años y, con ello, las fallas de un proceso democratizador que tantas veces se definió como modélico⁶⁹⁴.

El caso argentino demuestra que otras transiciones fueron posibles o, al menos, que el mundo cultural pudo ir mucho más allá en la denuncia de regímenes represores. En 1983 terminaba la dictadura militar autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional” que había tomado el poder en 1976. En esos siete años se detuvo, torturó y asesinó a casi 9000 opositores. A pesar de que pronto las leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987), también conocidas como “de impunidad”, ponían fin a la persecución judicial de esos crímenes, sí que se llevó a cabo una investigación sobre la represión, dirigida por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), que cristalizó en el Informe del Nunca Más (1984)⁶⁹⁵. Antes y después de “la impunidad”, el cine, así como otros ámbitos del mundo cultural, reflejaron de una manera dura y directa la actuación del régimen militar. *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) son buena muestra de ello. La crudeza en las imágenes de las torturas o en el relato de las atrocidades cometidas alcanza un grado de honestidad y madurez que el cine español en su relato sobre la dictadura está lejos de conseguir todavía hoy, casi cuarenta años después de la muerte de Franco.

Por otra parte, y siguiendo con la lectura histórica de *Mambrú se fue a la guerra*, ha de destacarse que su estreno en 1986 coincidió con el 50º aniversario del inicio de la Guerra Civil. A pesar de la moderación del PSOE y de su deseo de desvincularse de la memoria republicana, y a pesar de las acusaciones de silencio y olvido al tema vertidas desde 1975 por numerosos críticos, éste fue un año de homenaje. En palabras de Santos Juliá,

ayuntamientos, gobiernos autonómicos, fundaciones y cajas de ahorro, ateneos y universidades organizaron decenas de coloquios y congresos en los que participaron - participamos- un buen número de historiadores. A pesar de una atención que llegó a ser agobiante a los pormenores de la guerra, no pudo faltar luego el consabido historiador / denuncia que, terminada su vuelta a España y recontados los sabrosos honorarios, arremetió contra la conjura de silencio que el Gobierno socialista habría tramado al negarse a conmemorar el evento. Es una especie de fatalidad afirmar que la guerra civil es el acontecimiento de nuestra historia con más toneladas de libros publicados y

⁶⁹⁴ Ejemplos de esa idealización de la Transición: Charles Powell, *España en democracia (1975-2000): las claves de la profunda transformación de España*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001; Tusell, Javier y Soto, Álvaro (eds) *Historia de la Transición 1975-1986*, Alianza, Madrid, 1996; Victoria Prego, *Así se hizo la transición*, Plaza y Janés, Barcelona, 1995.

⁶⁹⁵ En 2003 se aprobó en Argentina la ley 25.779 que anulaba las leyes de Obediencia Debida y de Punto y Final. En 2004, la jueza Cristina Garzón de Lascano declaró ambas normas nulas, permitiendo el encausamiento de todos aquellos delitos que aún no hubieran prescrito, lo que comprende los crímenes de lesa humanidad.

denunciar a la vez el olvido en que habría caído como resultado de un pacto de silencio sellado durante la Transición por desaprensivos ladrones de la memoria colectiva⁶⁹⁶.

La ironía de Juliá viene confirmar que la historia reciente de España estaba más vigente que nunca y que el tema de la guerra estaba ahí. A base de acumulación de información en el espacio público se había producido ese proceso de “tematización” ya comentado anteriormente. El cine habría ayudado a ello y se habría visto, a su vez, influenciado por esa tendencia. La cuestión es cómo se produce esa presencia, en qué aspectos se pone énfasis, cuál es el enfoque; y, también, si las acusaciones de olvido o de silencio habrían de enfocarse más hacia la dictadura franquista que a la guerra, como apuntaban las palabras de Ismael Saz recogidas en la introducción⁶⁹⁷. Sea como fuera, no podemos olvidar que es en torno a 1986 cuando más películas relacionadas con la dictadura llegan a las pantallas españolas dentro del gobierno del PSOE; tampoco podemos obviar que el número de producciones comienza a descender significativamente a partir de entonces.

Una de las películas que sí llegará a las pantallas a finales del gobierno socialista es *Felicitades Tovarich* (Antonio Eceiza, 1995). La obra está ambientada en un presente coetáneo a su realización y refleja concepciones dispares sobre qué papel debería desempeñar el pasado en el presente. En este caso nos encontramos en los últimos tiempos del PSOE en el poder y, como ese partido, parte de los personajes está metida en asuntos económicos turbios. Es la época del pelotazo, del dinero fácil, de la apariencias, de la ostentación. En ese contexto, la historia reciente no es simplemente olvidada, sino también denostada.

La dicotomía entre la vacuidad del presente y la ética del pasado se encarna en la falta de entendimiento entre padre e hijo: el primero, comunista, combatiente en la Guerra Civil y en la Segunda Guerra Mundial e hijo a su vez de republicano preso; el segundo, publicista corrupto y capitalista convencido. La nieta y protagonista de la historia, perteneciente a otra generación, será la única que valore el legado del abuelo. Gracias a la fuga de ambos, la joven parece despertar, convirtiéndose en una persona nueva, más fuerte, más digna. Quien no sobrevivirá al viaje es el abuelo, rendido ya ante el avance implacable de un presente ajeno a aquello por lo que luchó, cansado tras una larga serie de derrotas entre las que incluye a su propio hijo.

⁶⁹⁶ Santos Juliá, “Saturados de memoria”, *El País*, 21 de julio de 1996.

⁶⁹⁷ “Lo que se producía era en cierto modo la paradoja: el recuerdo de un “mal” –la guerra civil– había marcado los límites por donde debía transitar la Transición; pero para que ésta se llevase a término felizmente, era el recuerdo de otro “mal” –el franquismo– el que se eclipsaba. La democracia española nacía curada de memoria –de la guerra civil– pero enferma de olvido –del franquismo–” en Ismael Saz, “Franquismo y Fascismo: El pasado que aún no puede pasar”, *Pasajes*, nº 8 (2004) p. 284.

El film de Eceiza guarda numerosas similitudes con *Mambrú se fue a la guerra*. En él apreciamos, de nuevo, tres generaciones en conversación: los ancianos, aquellos que protagonizaron la guerra y vivieron las experiencias más duras durante la dictadura, los hijos de éstos y los nietos. El papel de los nietos varía aquí, y si en el film de Fernán Gómez eran los jóvenes los más interesados en pasar página, aquí es la nieta la única que entiende la importancia del abuelo y su pasado. Los diez años que separan ambos films parecen traducirse así en un cambio de mentalidad. *Felicidades Tovarich* recoge una nueva sensibilidad, adelantándose al fenómeno global de recuperación de la Memoria Histórica encabezado en gran parte por nietos de víctimas del franquismo, fenómeno que cobra fuerza en la segunda mitad de los noventa y se consolida a partir del año 2000, coincidiendo con la mayoría absoluta del PP⁶⁹⁸.

El cine dentro del cine, los flashbacks que mezclan realidad y ficción, la visita al Valle de los Caídos –donde muy simbólicamente el abuelo decide inmolarse–, la simplista contraposición de valores de los personajes o la mitificación de elementos relacionados con la Guerra Civil –como la canción *Puente de los franceses*– serán algunos de los recursos empleados para acercarse al pasado y rastrear su estatus en la España de los noventa. El balance no es bueno, aunque el final del film traiga para la nieta –y en cierto modo para el abuelo– la redención. La trayectoria del abuelo supone un pasado incómodo para el hijo, representante de esa modernidad tan postmoderna de los años noventa en España, pero también es pasado reto para la nieta, que encuentra en aquellos años un modelo de moral a seguir, un idealismo atemporal. La reflexión sobre el pasado, su asimilación e, incluso, su reivindicación conllevan un proceso de desarrollo personal, de empoderamiento, de liberación. El camino, sin embargo, no resulta fácil.

Como ocurría en el caso de la nieta de *Felicidades Tovarich*, en los siguientes films la aceptación del pasado también supone un reto para los protagonistas. Como

⁶⁹⁸ Como explica Sergio Gálvez Biesca en un artículo sobre este tema, un considerable número de las asociaciones más representativas se crearían a partir de mediados de los años noventa, por ejemplo, la Asociación de Amigos de los Caídos por la Libertad-Región de Murcia [fundada en 1995], la Asociación Archivo Guerra y Exilio -AGE [1997], la Asociación Andaluza Memoria Histórica y Justicia [1999]. Estas asociaciones surgen en paralelo a la realización de diversas actividades conmemorativas, como los homenajes celebrados a los supervivientes de las Brigadas Internacionales en 1996. “Sin embargo, será el impacto mediático y simbólico de la excavación realizada en septiembre de 2000 en El Bierzo (León) por un conjunto de personas que posteriormente constituirían la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica [ARMH] el que termine por despertar unas reivindicaciones nunca del todo olvidadas”, Sergio Gálvez Biesca, “El proceso de la recuperación de la memoria histórica en España”, *International Journal of Iberian Studies*, Volumen 19 N° 1, 2006, pp. 25-51. Para ampliar la génesis de este movimiento por la recuperación de la memoria histórica durante los años de gobierno del PP, Carsten Humlebaek, “Usos políticos del pasado reciente durante los años de gobierno del PP”, *Historia del Presente*, n° 4, (2004) pp. 157–167.

en el film de Eceiza, asumir ese desafío es el primer paso para la liberación. Así ocurre en la pertinente ***Tata mía*** (José Luis Borau, 1986). Se ha elegido el calificativo “pertinente” puesto que, como dijo Carlos F. Heredero, “Borau se adentra, bajo la sombra de una parábola, en una original reflexión sociopolítica sobre la España que surge de la guerra civil, sobre la trabajosa, conflictiva, contradictoria y siempre difícil conquista de la libertad y de la democracia”⁶⁹⁹. En el año en que el PSOE renovaba su mayoría absoluta por otros cuatro años, en que se cumplían cincuenta años del inicio de la Guerra Civil, en que España ingresaba en la CEE, en el que Barcelona era elegida sede los Juegos Olímpicos, *Tata mía* presenta de nuevo, de manera aparentemente inocente, la cuestión de qué hacer con el pasado, de cómo convivir con él, de cómo comprenderlo para comprendernos a nosotros mismos. Como también ocurría en *El sur*, el legado del padre, su figura ahora ausente, son imprescindibles para el relato.

En *Tata mía*, Elvira, una mujer de mediana edad, deja el convento en el que ha pasado su juventud para retomar las riendas de su vida. Nada más significativo para ello que el viaje en tren con el que se abre la película, y en el que la protagonista se suelta literalmente el pelo. Vemos cómo el tren sale de un túnel para encontrarse con los Mallos de Riglos, el paisaje de la infancia de Elvira. Se dirige allí para conseguir la ayuda de su “tata”, encarnada por la actriz Imperio Argentina, que en la vejez se ha retirado a la finca rural de la familia. Buscando recuperar el tiempo perdido, Elvira irá descubriendo cosas sobre sí misma, sobre su padre, sobre quienes la rodean, demostrando y demostrándose la necesidad de enfrentarse al pasado para poder seguir hacia adelante. Esa investigación no sólo se desarrolla en el film a nivel personal. Aparece también un historiador británico, hijo de exiliados republicanos, que quiere escribir sobre el padre de Elvira, militar franquista. Éste estuvo encarcelado en los años cuarenta durante varios meses por solicitar junto con otros generales una vuelta al régimen democrático.

Otros sectores menos reformistas también aparecerán en el film. El padrino de la protagonista sigue leal a la dictadura, con su foto de Franco bien visible en el despacho y sus furibundas afirmaciones sobre el cambio de chaqueta del padre, quejándose de “¿¡Para qué tanto escrúpulo y tanta historia!? Ahí es donde empezó a joderse la cosa”. También el hermano de la protagonista, más conservador incluso que el propio padre, expone su opinión sobre los intentos de investigar el pasado por parte del historiador: “rojo, hijo de rojos, no hay más que verlo” sólo quiere “echar más mierda encima”. Y es que para algunos, las cosas es mejor dejarlas como están. Y, sin

⁶⁹⁹ Carlos F. Heredero, “Un insólito ejercicio de estilo: *Tata mía*”, *Dirigido por*, nº 143, enero 1987.

embargo, como el film pretende demostrar, las cosas no pueden seguir así. Basta con observar al vecino de arriba, que a pesar de su avanzada edad sigue viviendo en el mundo de la infancia; o a la protagonista, a la que le tiemblan las piernas en la presencia de un hombre, en gran parte debido a esa educación represora experimentada en la infancia. Y es que esta joven ingresó en un convento para purgar lo que consideraba los pecados de su padre; por lo que la película puede ser vista como un viaje para deshacerse de ese autoimpuesto equipaje. Su alegato al final del film en favor del conocimiento, de la verdad, es significativo de este viaje, de este proceso de conocimiento y aceptación⁷⁰⁰.

Borau lleva a cabo una denuncia de los problemas que acarrea el desconocimiento de la propia memoria, ya sea ésta familiar o “colectiva”. A través de la paulatina liberación de la protagonista, que queda patente en detalles como soltarse el pelo o cambiar radicalmente de forma de vestir, se nos anima a dejar atrás los miedos y mirar de frente al pasado. Es éste un innovador enfoque que destaca por su esperanza entre tanta propuesta pesimista. El final, con esa creencia en la posibilidad real de aprobar ‘asignaturas pendientes’, es buena muestra de ello⁷⁰¹.

También resulta innovador la recuperación de la mítica actriz de los años 30 y 40, Imperio Argentina. Su presencia actúa en dos niveles. Por una parte, a nivel profesional, el director la trae de nuevo a la vida. Borau lleva a cabo, según Carlos F. Heredero, un “insospechado viaje a los tiempos de Cifesa en busca de Imperio Argentina para rescatarla del pasado y trasportarla a los tiempos actuales⁷⁰². Por otra parte, a nivel simbólico, Imperio Argentina equivalía a un tipo de cine y un tipo de valores muy específicos: los del primer franquismo. La actriz, que nunca ocultó sus simpatías por Hitler y la vertiente más falangista de la política española, se trasladó incluso a la Alemania nazi para rodar algunas co-producciones⁷⁰³. Hacerla interpretar en la película a un personaje que detenta tantos resortes del pasado no parece exento de intencionalidad. Podríamos hablar de una reapropiación o incluso resignificación de iconos franquistas.

⁷⁰⁰ Como dirá la protagonista al final del film: porque conocer la verdad ayuda a comprender los errores, porque “entre unos y otros a todos nos partieron por el eje”.

⁷⁰¹ Utilizamos el título de la película de Garci definiendo “asignatura pendiente” como aquellos hechos o procesos enquistados, como aquellos aspectos inconclusos del pasado que se pueden tal vez aprobar. Tanto la protagonista como el vecino se ponen manos a la obra en la superación de los suyos.

⁷⁰² Imperio Argentina incluso canta la misma jota que interpretara en *Nobleza baturra*. Según el artículo de Carlos F. Heredero, “Un insólito ejercicio de estilo. Tata mía”, *Dirigido por*, nº 143, enero 1987.

⁷⁰³ La película de Fernando Trueba “La niña de tus ojos” está inspirada en la presencia de Florián Rey e Imperio Argentina en el III Reich. Para profundizar en esta relación, véase, por ejemplo, Ann Davies, “Singing of dubious desire: Imperio Argentina and Penélope Cruz as Nazi Germany’s exotic Other”, en Lisa Shaw, Rob Stone e Ian Biddle (eds.), *Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 2012, pp.17-29.

De hecho, Borau no era el primero en incluir en el reparto de una de sus películas a grandes nombres del pasado. En las últimas dos décadas la recuperación de actores fuertemente vinculados con la industria cinematográfica franquista había sido puesta en práctica por directores que apostaban por un cine diferente. Ése es el caso de Carlos Saura con Alfredo Mayo (*La caza*, 1965) y José Luis López Vázquez (*Peppermint frappé*, 1967; *El jardín de las delicias*, 1970; *La prima Angélica*, 1973) o de Juan Antonio Bardem con Alfredo Landa (*El puente*, 1976). El proceso de resignificación era posible gracias al fuerte poder simbólico del cine pero, sobre todo, al proceso previo de “vampirización” que algunos actores habían sufrido por parte de sus personajes habituales⁷⁰⁴. Así Alfredo Mayo se convirtió en los cuarenta en el héroe y galán español por excelencia (llegando a interpretar al alter ego del general Franco en *Raza*, 1942); mientras que José Luis López Vázquez y Alfredo Landa representaban a los españoles medios, pícaros y reprimidos sexualmente que se volvían locos por las suecas. Sus papeles en los films de Borau, Saura o Bardem, todos ellos cineastas progresistas, tendrían claras connotaciones extrafílmicas; sugerentes interpretaciones de sus papeles anteriores, evoluciones irreverentes de éstas e, incluso, una cierta crítica velada al contexto en que se desarrollaron esas vampirizaciones.

Pero si alguien puede presumir de subvertir el significado de símbolos franquistas y de recodificar elementos clave de la cultura popular durante la dictadura ése es Basilio Martín Patino, director de la siguiente obra a analizar. Creador de las polémicas *Canciones para después de una guerra* (1971)⁷⁰⁵, *Queridísimos Verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975), Patino se suma al carro de la reflexión sobre el lugar que el pasado ha de ocupar en el presente con *Los paraísos perdidos* (1985) y *Madrid* (1986)⁷⁰⁶.

Los paraísos perdidos habla del exilio y del desarraigo, de cómo la pérdida del sentimiento de pertenencia afecta a unos personajes descentrados y, en cierto modo, perdidos. La protagonista es la hija de un escritor y de una artista que dejaron España tras la guerra. Muerto el padre y encontrándose la madre gravemente enferma en la ciudad de la que huyeron, la hija vuelve a esa casa que nunca pudo sentir como propia para intentar poner orden en el archivo familiar, en el edificio y en su propia

⁷⁰⁴ Como explica para el caso de Alfredo Landa y las comedias del destape Emilio C. García Fernández en *El cine español contemporáneo*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, CILEH, Barcelona, 1992.

⁷⁰⁵ Aunque no estrenada hasta 1976 debido a graves problemas con la censura (que quisieron incluso hacer desaparecer físicamente todas las copias del film). Para más información, véase capítulo 5.

⁷⁰⁶ *Madrid* queda fuera de esta investigación al centrarse en la memoria de la Guerra Civil y no del franquismo.

vida. Esa reestructuración se alterna con su trabajo como traductora del *Hiperión*, de Friedrich Hölderlin, cuyos extractos –leídos en voz en off–, enlazan con la experiencia de la protagonista, y ponen palabras a unas sensaciones difícilmente aprehensibles.

La memoria y el olvido, así como el contraste entre las ilusiones del pasado y el desencanto ante la realidad, tienen una presencia constante en la película. Algunos de los personajes se encuentran frustrados porque no consiguieron aquello que esperaban. La melancolía impregna la película en lugar de la nostalgia porque, al fin y al cabo, los paraísos perdidos no son momentos felices del pasado si no ese sentimiento de pérdida irreversible de lo que pudo haber sido y no fue. El desencanto empuja a desear la desmemoria, a dejar los recuerdos atrás. De hecho, uno de los personajes secundarios, reunido con amigos y hablando de aquellos tiempos de juventud, no puede sino exclamar: “¡Menos mal que perdemos la memoria...!”.

Patino, con su cine complejo y cargado de significación, lleva a cabo en este film una crónica y un lamento ante la constatación del inexorable paso del tiempo, enlazando además con la figura del padre y su legado material e inmaterial, clara constante en los films analizados hasta ahora. Este legado se materializa de manera simbólica en el archivo y la biblioteca familiar y nos sirve de indicador de ciertas actitudes con respecto al pasado en la España de los ochenta. Cuando la protagonista recurre a viejos amigos para conseguir fondos con los que catalogar y conservar ese patrimonio familiar de gran valor histórico y cultural, las respuestas no podrían ser más significativas. Su primera opción, el vicedecano de una facultad de la Universidad de Salamanca, aboga por la privatización y el patrocinio, demostrando escasa confianza en la institución para la que trabaja, así como la deriva de las políticas culturales de ciertos entes públicos. Su segunda opción, miembro del ayuntamiento socialista de la ciudad, tampoco se brinda a colaborar, alegando tener poco margen de maniobra. “El poder, en un aparato democrático, es de todas formas muy relativo, la administración es la administración”. Más allá de la existencia de estas actitudes en la España de los ochenta, parece que lo que encontramos en la película es la opinión de Patino sobre el proceso de democratización en España. Burocracia y libre mercado se nos muestran como las fuerzas motoras; un diagnóstico no muy esperanzador para alguien que, como él, se esforzó por denunciar los atropellos de la dictadura. El legado del padre, el archivo y la biblioteca –con toda su carga simbólica y cultural– tendrán que esperar. La protagonista, sin embargo, saldrá fortalecida de este proceso de investigación y catarsis.

De nuevo es la figura del padre el nexo de unión con el siguiente film, ***Hay que deshacer la casa***, de José Luis García Sánchez, también estrenada en 1986. Tras la muerte del cabeza de familia, dos hermanas se reparten los bienes familiares. Las

hermanas no se han visto en mucho tiempo puesto que una de ellas se mudó a París hace años. A pesar de que su reencuentro parece limitado a recordar anécdotas de la infancia, y a que ninguna de las dos parece dispuesta a llevar a cabo ninguna reflexión más profunda, pronto saldrán a flote otros temas: la férrea disciplina familiar, la represión y la moral ultracatólica de la dictadura en la que vivieron su infancia y juventud, su descontento, la voluntad de no recordar:

- Ana (la hermana que vive en París): Yo no quiero acordarme de nada.
- Laura: pero si lo llevas todo aquí dentro, como yo. ¿O es que crees que te diferencias de mí en algo?
- Ana: no, yo me marché y me libré de toda esta mierda.
- Laura: ¿y eres feliz? ¿Te hace más caso a ti tu marido que a mí el mío? ¿O tu trabajo en la biblioteca te gusta más que a mí el mío en casa? No, tú no te has librado de nada, estás tan metida en esta mierda como yo, esta mierda que es lo único real que tenemos en la puta vida.
- Ana: (tira la copa de coñac al busto del padre que preside el despacho y se encara con él): y tú, tan omnipotente como siempre, tú tienes la culpa de todo. Y te escupo a la cara. ¡Hijo de puta!
- Laura (intenta proteger el busto, pero pronto empieza también a pegarle y a insultarle): ¡maldito! ¡maldito!

Al final de la escena, Ana acaba cogiendo el busto del padre y tirándolo por la ventana. El busto, de escayola, se rompe significativamente en mil pedazos en lo que podría considerarse como otra escena de redención. Y es que si algo tienen en común las películas analizadas hasta ahora en este capítulo es el arco ascendente de los personajes protagonistas, un arco muy ligado a su relación con la figura paterna, el conocimiento del pasado y la asunción de éste⁷⁰⁷. En *Tata mía* la antigua monja tomará las riendas de su vida y buscará la felicidad; en *Los paraísos perdidos* la protagonista conseguirá terminar la traducción del libro, finalizando el primer proyecto de su vida; en *Hay que deshacer la casa* las hermanas renovarán sus lazos fraternales, basados ahora en la sinceridad y el deseo de cambio. Deconstrucción de la figura paterna, conocimiento y aceptación del pasado, superación de traumas, liberación: las mujeres de estos films encarnan, de algún modo, procesos ideales que la propia sociedad española habría de haber vivido con respecto a la dictadura franquista. En esta línea, también en *El sur* (Víctor Erice, 1983) el pasado actúa como reto para la hija, pero supone además una trampa para el padre.

⁷⁰⁷ Técnicamente, en la redacción de un guión, se habla de “arco de personaje” para referirse a su evolución a lo largo del film.

El sur está considerada una de las mejores películas del cine español⁷⁰⁸. Mucho se ha escrito sobre esta obra, sobre su factura técnica, sobre su profundidad artística. No es éste sin embargo el lugar ni el momento para continuar en esta línea de análisis. Sí nos gustaría centrarnos, por el contrario, en los motivos que nos han empujado a incluir el film de Víctor Erice en este capítulo y no en uno específicamente dedicado al retrato de la posguerra. A pesar de que la diégesis del film se desarrolla en su totalidad en los años cincuenta, la fuerte presencia de la memoria desde los primeros segundos nos ha empujado a analizarlo en este Capítulo 6.

El estudio de *El sur* puede estructurarse incluso en cuatro planos distintos de reflexión, que nos hacen saltar de la lectura fílmica de la historia a la lectura histórica del film y viceversa, en un interesante viaje de ida y vuelta que enlaza con las interferencias entre cine e historia, entre cultura y sociedad. En el primero de estos planos observamos cómo el film se estructura como un conjunto de recuerdos, los de Estrella, la niña protagonista, en su paso a la adolescencia. La Estrella adulta nos conduce de vuelta a la España de los años cincuenta a través de su voz en off: es el primer y más directo acercamiento de los propuestos por el film a esa lectura cinematográfica de la Historia. Conocemos a su madre, maestra republicana represaliada tras la guerra; a su padre, Agustín, médico que llegó a estar encarcelado por sus ideas izquierdistas; a la abuela, conservadora y de clase alta, y al aya, una mujer sencilla que le abre la puerta de ciertos secretos familiares. Somos testigos del paso de Estrella de niña a adolescente al más puro estilo *Bildungsroman*, a la par que la acompañamos en su intento por descifrar el pasado de su padre⁷⁰⁹. Desde el primer momento, sin embargo, se nos advierte de la volubilidad de la memoria, de sus trampas y engaños. Ese comentario sobre el primer recuerdo que ella tiene de su padre, antes incluso de haber nacido, pretende ponernos en guardia. De nuevo, la voz en off de la protagonista nos explica cómo, a pesar de haber pasado mucho más tiempo con su madre que con su padre durante su infancia, se acuerda mucho más de él que de ella, en otra de esas fallas del recuerdo⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ Como se ve corroborado en numerosas críticas cinematográficas de diferentes medios. Destacamos entre ellas: José Enrique Monterde, "Erice: diez años después", *Dirigido por*, nº 104, mayo 1983; Javier Alfaya "El sur o el arte del buen contar", *Casablanca* nº 31-32, Julio-Agosto 1983; Carlos Boyero, "El sur", *La guía del ocio*, 23 de mayo de 1983; "El Sur. Ésta es sin duda una de las películas más fascinantes de todos los tiempos" *ABC*, 24 de mayo de 1983; "Rizar el Erice", *Cambio 16*, 23 de mayo de 1983; Alfonso Eduardo, "De los mejores films de nuestra historia", *Pueblo*, 19 de mayo de 1983.

⁷⁰⁹ Al hablar de *Bildungsroman* o novela de formación/iniciación nos referimos a un género literario en el que el protagonista, un niño o adolescente va madurando conforme avanza la acción narrativa.

⁷¹⁰ El recuerdo con el que habríamos este capítulo, en el que Estrella recrea el momento en que su padre adivina que va a ser niña antes de que nazca es un buen ejemplo de ello. También las afirmaciones del tipo de que recuerda mucho menos a su madre que a su padre, a pesar de que pasara mucho más

En un segundo plano de análisis, los recuerdos de la protagonista nos conducen al ámbito metafilmico propuesto por la lectura histórica del film ya que éstos se hallan inextricablemente enlazados con los de Adelaida García Morales, la autora del relato en el que se basa la película y pareja de Víctor Erice por aquel entonces. Como ella misma contaba en una entrevista tras el estreno del film, la novela surgió como una especie de carta al padre muerto, como “un intento de entrar otra vez en aquella realidad que no he superado nunca, un intento de comprender, a través de estas reflexiones, mi presente y mi pasado”⁷¹¹. La escritura habría actuado para ella como una suerte de exorcismo; igual que el viaje al sur con el que termina el film lo ha de ser para Estrella⁷¹². En palabras de Víctor Erice, Estrella, tras su personal odisea, “se acaba reconciliando con su padre como hombre, con sus debilidades y defectos, y al conocerle como hombre podía contar su historia”⁷¹³. El énfasis se hace entonces en la importancia del relato (ya sea éste escrito o fílmico) como conductor, mediador pero también como pacificador de la memoria.

En un tercer plano, y volviendo de nuevo al contenido del film, *El sur* puede entenderse también como una reflexión sobre el peso del pasado sobre el presente, sobre los imperativos de la memoria y su implacabilidad. El padre de la protagonista vive preso de sus recuerdos, que terminarán ejerciendo una influencia tal que no le dejarán proseguir con su vida. Una tarde en el cine, un nombre, un rostro o una visita de familiares a los que hace tiempo que no ve, cualquier cosa puede servir de detonante de un proceso memorístico obsesivo que siempre había estado latente en su conciencia de exiliado interior. Y es que el exilio de Agustín es doble ya que tras la derrota en la guerra fue expulsado no sólo de su tierra, sino también de un tiempo feliz al que ya no puede volver. El desarraigo y la soledad en *El Sur* “saben a desolación”, como diría Vicente Sánchez Biosca en su análisis del film⁷¹⁴.

En cuarto y último lugar, la película nos propone una reflexión sobre la configuración y fijación de la memoria colectiva. *El sur* es el retrato bellamente trazado de toda una época: su fotografía, su cadencia, sus silencios... cada elemento consigue recrear, de manera inigualable, la atmósfera de un tiempo y de un lugar. Los tonos dorados y ocres que contrastan con las escenas de espacios abiertos, con esos

tiempo con ella que con él “pasaba todo el tiempo con ella y sin embargo son pocos los recuerdos definidos que de ella en ese tiempo conservo”.

⁷¹¹ “El Sur: Carta al padre de Adelaida García”, C21, Filmoteca Española.

⁷¹² Este viaje estaba recogido en la novela y en el guión pero no fue recogido en la película por problemas de producción. El resultado que podemos ver en las pantallas corresponde a sólo dos tercios del guión original.

⁷¹³ Manuel Hidalgo, “El espíritu de Víctor Erice”, *Disidencias. Suplemento Cultural Diario 16*. 10 de julio de 1983.

⁷¹⁴ Vicente Sánchez Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, p. 278.

cielos azules pero implacables; la ciudad siempre de noche; el vaho en los cristales del café; el transcurrir de las estaciones; los encuadres mimados; los detalles. Nos encontramos ante lo que Antoine de Baecque ha denominado “formas cinematográficas de la historia”, aquellos elementos de la puesta en escena que dan forma a la visión del director sobre el pasado⁷¹⁵. De acuerdo a la sensibilidad de Erice, descubrimos una posguerra fría, donde reina el silencio y donde lo diferente es pronto anulado por lo anodino y la mediocridad. No encontramos en el film de Erice acusaciones directas ni discursos propagandísticos sobre el franquismo. Sin embargo, en esa sencillez aparente, en ese silencio y esa amargura radica una de las denuncias más descarnadas de la miseria material y moral de la posguerra española⁷¹⁶. El poder evocador de este film es tal que algunos críticos destacaron cómo no sólo sus imágenes conseguían quedarse en la memoria del espectador sino que incluso aspectos tan poco cinematográficos como el olor conseguían transmitirse al espectador⁷¹⁷.

Como ya ocurriera con la fotografía de Luis Cuadrado y *El espíritu de la colmena*, tanto la fotografía de José Luis Alcaine como la dirección de Erice influyeron en el cine español posterior en dos sentidos. Marcaron a los espectadores, puesto que ambos films ofrecen poderosas imágenes con las que construir una visión propia, personal, de la posguerra, muy en relación con el ya aludido concepto de “memoria prestada”; y marcaron también a los directores que posteriormente retratarían la dictadura y intentaron seguir la estela de Erice en su creación de atmósferas. Durante una época, que coincide especialmente con los primeros ochenta y la aplicación más intensa del “Decreto Miró”, la fotografía anaranjada, como de miel, que caracteriza *El espíritu de la colmena* será recreada en numerosas ocasiones con mayor o menor acierto, como lo sería la cadencia en el relato de *El sur*.

⁷¹⁵ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 13

⁷¹⁶ En esta línea apuntan las críticas de Javier Alfaya, “El sur o el buen arte de contar”, *Casablanca*, nº 31-32, julio-agosto 1983: “Las vidas de los pocos personajes de *El Sur* se nos muestran en su precisa individualidad. El tiempo histórico cuenta –esa España tremenda, triste, apagada, de los años 50, con los recuerdos de la guerra civil amortiguados pero no adormecidos,- y, en cierto modo, *El Sur* es una de las mejores reflexiones que nunca se hayan hechos sobre ese tiempo” y de José Enrique Monterde, “Erice, diez años después”, *Dirigido por*, nº 10, mayo 1983: “Mucho más que una simple historia de problema generacional o de descubrimiento de la verdad, aún más terrible por su nimiedad, por lo sórdido de su insignificancia que por lo tremendo de su contenido. Crónica sentimental, memoria transida de nostalgia por la inocencia perdida, ansiedad ante el temor de no ser mucho mejores, evocación a veces dolorosa y otras gozosa de un tiempo pasado y eternamente reencontrado”.

⁷¹⁷ Carlos Boyero en su crítica para *La guía del ocio* de 23 de mayo de 1983 la califica de “obra de arte en el sentido más noble” y habla de cómo las imágenes permanecen en la memoria durante mucho tiempo, de cómo salió mudo del cine, de cómo sintió “complicidad íntima y hermosa con momentos, olores, ambientes y sensaciones mágicas. Carlos Boyero, “El sur”, *La guía del ocio*, 23 de mayo de 1983.

La consolidación de estas dos películas como modelos a los que aspirar tuvo al menos dos consecuencias directas en el mundo cinematográfico español. La primera es que algunos creadores, incapaces de conseguir la maestría de Erice, Cuadrado y Alcaíne, optaron por la simplificación en la reproducción del ambiente de los años cuarenta y cincuenta. Se impondrá la realización de un “cine del reconocimiento”⁷¹⁸, ante el que el público se sintiera cómodo y en el que pudiera identificar fácilmente tópicos y estereotipos de aquella época. Como veremos en el análisis fílmico, sobre todo del Capítulo 7, esta opción no fue minoritaria, lo que coadyuvó esa homogeneización y estandarización de la que se ha acusado al cine histórico español, sobre todo el centrado en la Guerra Civil y la posguerra durante los ochenta y los noventa.

Sin embargo, y a pesar de la estandarización, el hecho de que los films de Erice se convirtieran en modelo a seguir redundó también en aspectos extrafílmicos: la presencia en el espacio público de películas sobre la posguerra, ya sean éstas buenas o malas, incidió en ese proceso de tematización ya explicado anteriormente. Sobre todo en estos primeros 80 y en relación al tema que nos ocupa, el contexto político y cultural se entrelazan. Por un lado, encontramos la apuesta del Pilar Miró por un cine de calidad que acabará limitándose en muchas ocasiones a ese cine polivalente del que hablaba Esteve Riambau⁷¹⁹. Por otro, resulta evidente la influencia de películas como *La colmena*, *El espíritu de la colmena* o *El sur* no sólo en el resto de la industria, sino en un público que durante algunos años seguirá llenando las salas para ver films históricos aunque cada vez en menor medida; un público para el que guerra y posguerra tendrán un inconfundible color almibarado, un cierto “aire de familia incluso lumínico”⁷²⁰.

Por último, no ha de olvidarse que el gobierno socialista irá moderando su discurso a medida que vaya ejerciendo el poder, relegando el pasado a la categoría de anécdota en la perentoria carrera hacia la modernización. Es aquí donde se cierra el círculo y podemos observar, de nuevo, las influencias entre la sociedad y el cine. Para cerrar este apartado de películas sobre un pasado que no quiere pasar sólo nos quedan dos obras. *Así como habían sido* y *La noche más larga*.

⁷¹⁸ Según concepto de José Enrique Monterde en *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.

⁷¹⁹ Esteve Riambau, “El período socialista (1982-1995)”, en Román Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005 (1995).

⁷²⁰ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006, p. 277.



Imagen 13: Escena en la que se resuelve el paso de la protagonista de la infancia a la adolescencia con una elengate elipsis.

Así como habían sido (Andrés Linares, 1986) narra la historia de tres amigos músicos y de sus elecciones vitales. Para uno de ellos, la música lo es todo; conseguida una beca, parte hacia EEUU sin mirar atrás; para otro de ellos, los imperativos históricos y la ideología, así como el contexto de desintegración de la dictadura son más importantes y decide sacrificar su carrera por unirse a un grupo terrorista. Es ésta una historia mínima de regresos y de reencuentros, que vuelve a poner de relevancia la importancia de afrontar y asumir el pasado si se quiere vivir plenamente el presente o, al menos, vivir en paz; una lección que, por aquel entonces (1986), seguía siendo relevante.

Por su parte, ***La noche más larga*** (José Luis García Sánchez, 1991) nos lleva en un viaje inverso, desde un presente democrático un tanto insustancial -del que poco se nos cuenta-, hasta los estertores de la dictadura –más concretamente, a los días de las últimas ejecuciones franquistas en septiembre de 1975. El film se desarrolla durante un viaje en tren y cuenta el reencuentro del fiscal del caso y del abogado defensor de uno de los ejecutados. En el tiempo que dura el viaje, ambos pondrán en común sus recuerdos sobre aquellos días. La memoria ocupa así un lugar primordial tanto en los elementos filmicos como extrafilmicos. Por una parte, son los recuerdos los que sirven de mediadores para introducir la trama principal. Sin embargo, y antes de contarnos qué pasó entonces o cómo lo recuerdan, los personajes centrales nos advierten de la futilidad de éstos:

- Abogado defensor: yo ya no recuerdo cuando salió a la calle *El País* por primera vez, cuando cerraron *Triunfo*...
- Fiscal: ...*La calle*...

- AD: Uno ya no se acuerda muy bien qué fue antes, si la televisión en color o la desaparición de la censura, el proceso de Burgos, el 1001...
- F: ...el asesinato de Carrero...
- AD: ...el espíritu del 12-F...
- F: ...la legalización del PC...
- AD: ...o la matanza de Atocha.

Una vez hecha esta advertencia, y siempre de la mano del recuerdo, nos adentramos en la lectura fílmica de la historia. A través del relato del abogado y del fiscal se nos habla de las últimas penas de muerte de la dictadura franquista, así como de la repercusión de éstas a nivel político y social. Somos testigos del rechazo internacional, de la atmósfera de agitada espera durante aquellas últimas semanas, de la arbitrariedad y totalitarismo de unas fuerzas del orden que torturaban, reprimían y asesinaban sin atender a razones.

También cabe destacar la primera secuencia del film, un encadenado de imágenes de archivo, en blanco y negro que, al son de “Mi querida España” de Cecilia, contextualizan la acción en los últimos días de la dictadura. A través del NO-DO observamos a un Franco envejecido, supervisando un desfile de las Fuerzas Armadas, acompañado en todo momento del entonces príncipe Juan Carlos y su mujer Sofía. La combinación de lo proyectado en la pantalla con la música no tiene nada de casual y mientras escuchamos la canción de *Cecilia* se nos quiere introducir oblicuamente en aquella realidad, despertando asociaciones llenas de intencionalidad entre memoria y significado, como ya realizara Basilio Martín Patino con *Canciones para después de una guerra*, película en la que José Luis García Sánchez colaboró⁷²¹.

Sin embargo, el film no convence en su contenido histórico por varias razones. La primera tiene que ver con el retrato de los condenados (que representan a los miembros del FRAP asesinados en aquel septiembre de 1975), jóvenes de extrema izquierda que, intoxicados de lecturas revolucionarias, se convierten “más que en soñadores, en sonámbulos”⁷²². No obstante, no encontramos referencia alguna a los miembros de ETA que fueron asesinados al mismo tiempo, tal vez porque, como apuntaba Antonio Castro desde las páginas de *Dirigido por* “era difícil de creer que los

⁷²¹ El propio García Sánchez reconoce esta intención en la entrevista concedida a Antonio Castro para *Dirigido por*, Antonio Castro, “La noche más larga. Las dificultades de un cine moralista”, *Dirigido por*, nº 198, octubre 1991.

⁷²² Como dirá el abogado defensor en un momento dado. La aparición del término “sonámbulo” asociado a cierto tipo de militancia fanática y falta de reflexión enlaza con el film de Manuel Gutiérrez Aragón “Sonámbulos”, analizado en el Capítulo 4. La utilización del término y sus implicaciones no sorprenden si tenemos en cuenta que Gutiérrez Aragón participó en la escritura del guión junto al propio José Luis García Sánchez y a Carmen Rico Godoy, esposa del productor del film, Andrés Vicente Gómez.

fusilados de ETA fueran tan estúpidos e ignorantes como los que nos presenta el film”⁷²³.

Otro de los aspectos que actúan en detrimento de la credibilidad del film es su ambigüedad ideológica ante los personajes. En cierto modo, y como también exponía Antonio Castro en su crítica a la obra, da la impresión de que “el realizador iguala un poco a todos sus personajes en la mezquindad y en la sordidez, retomando la idea de que las víctimas igual pudieron haber sido verdugos si las circunstancias hubieran sido diferentes”⁷²⁴. Esta moderación en el discurso de José Luis García Sánchez sorprende en alguien que presumía de haber sido expulsado del PCE “por rojo”⁷²⁵. La moderación se vuelve más flagrante si comparamos el contenido del film con el del documental *Septiembre del 75* (Adolfo Dufour, 2009), centrado en los mismos hechos. La ilegalidad del proceso judicial, lleno de irregularidades, así como la soberbia y la impunidad con la que actuaron las fuerzas del orden muestran el alcance real de estos asesinatos. El documental se centra especialmente en la lucha de Flor Baena, hermana de Xoxé Humberto Baena, uno de los ejecutados, por conseguir la nulidad del Consejo de Guerra sumarísimo por el que su hermano y el resto de condenados fueron juzgados. Su lucha sigue activa, como siguen muchas cuestiones en torno al pasado reciente español y al lugar de éste en la sociedad actual.

En defensa del film de García Sánchez pueden esgrimirse, al menos, dos tipos de argumentos. En primer lugar, ha de exponerse cómo los documentales, debido a la menor inversión económica que suelen requerir para su realización, tienen la capacidad para ser más independientes, más críticos. *La noche más larga*, por el contrario, fue un encargo de uno de los productores “más protegido, más apoyado y más subvencionado por el PSOE”⁷²⁶, a partir del libro *El año que murió Franco* del actual director de *El Mundo*, Pedro J. Ramírez, por entonces director de *Cambio 16*.

En segundo lugar, el contexto en el que el film de García Sánchez fue realizado es bien distinto del contexto en el que fue producido el documental de Dufour. Como comentábamos en este mismo capítulo, a mediados de los noventa se reactivó en España la cuestión de la Memoria Histórica ligada a la guerra y a la dictadura. En octubre de 2007 se aprobó en el Congreso la “Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o

⁷²³ Antonio Castro, “La noche más larga. Las dificultades de un cine moralista”, *Dirigido por*, nº 195, 1991.

⁷²⁴ Antonio Castro, “La noche más larga”, *Dirigido por*, nº 195, 1991.

⁷²⁵ F.D. “José Luis García Sánchez recomienda «ser felices y que vayáis al cine»”, *El correo*, 23 de octubre de 2011

<http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20111023/rioja/jose-luis-garcia-sanchez-20111023.html> Consultado por última vez el 24 de febrero de 2014.

⁷²⁶ Antonio Castro, “La noche más larga”, *Dirigido por*, nº 195, 1991.

violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura”. El ambiente a nivel político y social era altamente diferente en ambos momentos⁷²⁷.

Podemos considerar, por ello, el film de García Sánchez como un indicador de lo posible y de lo “decible” en aquellos primeros noventa, así como de las razones para ello. Observamos, por ejemplo, un significativo desencanto en los personajes protagonistas, desencanto que nos sirve de introducción a la lectura histórica del film. ¿Por qué? Porque ese desencanto nos hace pensar en la decepción ante la Transición experimentada por muchos miembros del PCE y opositores al franquismo, entre los que estaba José Luis García Sánchez⁷²⁸.

A pesar del potencial del film para promover interesantes discusiones, el sentimiento global de la crítica ante esta obra fue de decepción. Se la calificó de oportunidad perdida, de contradictoria, de insincera y de tramposa⁷²⁹. El director se escudará diciendo que *La noche más larga* es más “una película sobre el olvido de unos hechos que una película sobre los hechos mismos, sobre por qué en una España en apariencia feliz y europea se quiere olvidar a toda costa y se niega a recordar”⁷³⁰. En relación con estas declaraciones, el director comenta también cómo le sorprendieron dos hechos en torno a este proyecto. En primer lugar, le resultó llamativo cómo mucha gente confundía el juicio de Burgos (1970) con estas ejecuciones (1975); en segundo lugar, le sorprendió que la película no se hubiera hecho antes, especialmente a finales de los setenta o en adelante, cuando las circunstancias políticas sí permitían ya abordar según qué temas. En una entrevista con el director, el crítico Antonio Castro contrapondrá a esta sorpresa la relación existente para él entre la amnesia de 1991 y el ‘pacto de olvido’ sellado durante la Transición⁷³¹.

Sin embargo, culpar al ‘pacto de olvido’ de la no realización de un film similar con anterioridad parece arriesgado, más que nada porque, como se está queriendo

⁷²⁷ Más información sobre el desarrollo de estos movimientos a favor de la recuperación de la Memoria Histórica en Sergio Gálvez Biesca, *International Journal of Iberian Studies* Volume 19 Number 1, 2006. Para ampliar la génesis de este movimiento por la recuperación de la memoria histórica durante los años de gobierno del PP, Carsten Humlebaek, ‘Usos políticos del pasado reciente durante los años de gobierno del PP’, *Historia del Presente*, 4, (2004), pp. 157–167.

⁷²⁸ Otros directores también en esta línea: Manuel Gutiérrez Aragón dejó el Partido Comunista Español en 1975 y José María González-Sinde también militó durante el tardofranquismo.

⁷²⁹ La crítica de Antonio Castro para *Dirigido por* recoge esas opiniones mayoritarias de la crítica. Antonio Castro, “La noche más larga”, *Dirigido por*, nº 195, 1991.

⁷³⁰ Entrevista de Antonio Castro a José Luis García Sánchez en *Dirigido por*, nº 195, 1991.

⁷³¹ Antonio Castro textualmente dirá en la entrevista: “Te recuerdo que esa especie de amnesia colectiva a la que estás aludiendo es anterior a la España europea actual: si mi memoria no me engaña –y no me engaña– lo primero en este sentido fue un pacto entre Fraga y Carrillo en las Cortes, a propuesta de este último, para unos olvidasen Paracuellos y otros sus actuaciones durante el franquismo”, en Antonio Castro, *Dirigido por*, nº 195, 1991.

demostrar en estas páginas, el número de películas sobre el franquismo (y sobre la guerra) a la altura de 1991 no era pequeño. Si ha de buscarse un culpable o culpables a esta ausencia, la moderación del proceso de Transición, así como su continuismo con estructuras del régimen anterior, son los elementos a señalar. Además, como decía Santos Juliá, no es lo mismo amnistía que amnesia ni echar al olvido que olvidar⁷³². En los setenta se amnistió y echó al olvido, pero no se obliteró el pasado sin más. Nuestro estudio fílmico vendría a reafirmar estos razonamientos, recordándonos cómo a finales de los 70 se realizó ya una película sobre los últimos fusilamientos del franquismo *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1979), y varias relacionadas con el Proceso de Burgos: *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) y *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe 1977). También se estrenó el documental *Queridísimos verdugos* de Basilio Martín Patino sobre la pena de muerte y sobre los últimos “ejecutores de sentencias” en España.

La clave parece estar sin embargo en esa desmemoria de la que se habla en los ochenta y que pone en evidencia de nuevo los nexos entre cine e historia y entre cultura y sociedad. Cuando Antonio Castro pregunta a José Luis García Sánchez si cree que la actuación de los socialistas en el poder ha contribuido a que se extendiera esa amnesia colectiva, el director responderá que sí, que cree que la ha fomentado porque electoralmente le convenía. Según él, el PSOE encarna el posibilismo dentro de la izquierda y se habría beneficiado del ansia de libertad del pueblo español y sus ganas de integrarse en Europa. También se habría ido acomodando, perdiendo su componente de izquierdas y buscando simplemente perpetuarse en el poder⁷³³.

Resulta interesante observar cómo ese viraje en el PSOE se habría efectuado, según José Luis García Sánchez, en consonancia con un deseo mayoritario de la población, que serían los españoles los que estarían promoviendo en cierto modo ese mirar hacia el mañana olvidando el ayer. Se entroncaría con ello con la acusación de creciente conservadurismo de la sociedad española, proceso que habría que relacionar, sin embargo, con la crisis de la izquierda europea ya en la década de los noventa⁷³⁴. En el caso español, el deseo de poner la vista en el futuro en lugar de en el pasado contaría además con el componente de búsqueda a cualquier precio de la modernización y de la homologación con Europa, elemento recurrente en las películas del periodo o en su subtexto. No deja de ser irónico que el propio García Sánchez

⁷³² Santos Juliá, “Introducción” en José-Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*. *La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid.

⁷³³ Entrevista de Antonio Castro a José Luis García Sánchez en *Dirigido por*, nº 195, 1991.

⁷³⁴ Julio Aróstegui, “La Transición política y la construcción de la democracia” en Jesús A. Martínez (coord.), *Historia de España siglo XX 1939-1996*, Cátedra, Madrid, 1999.

protagonizara más tarde uno de esos virajes de moderación ideológica, mostrando en público su apoyo al gobierno de José Luis Zapatero (2006)⁷³⁵.

2.2. NO DIGAS QUE FUE UN SUEÑO

Entramos ahora en el análisis de otro tipo de films, aquellos films que juegan con el recuerdo, que lo cuestionan, que lo desenmascaran. Comenzamos el recorrido por ellos de la mano de una de las más importantes figuras del mundo cinematográfico español en los primeros años del PSOE: Pilar Miró. Miró fue directora General de Cinematografía entre 1982 y 1985. Tras su dimisión volvió a retomar su carrera como directora de cine, una carrera que había comenzado en 1976 con *La petición* y continuado con la controvertida *El crimen de Cuenca* (1979), recogida en este trabajo en el Capítulo 5. Otros dos films forman también parte del corpus fílmico objeto de estudio: *Beltenebros* (1991) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996). La inesperada muerte de Pilar Miró en 1997 puso en nueve largometrajes el punto final a su trayectoria cinematográfica. Que de esos nueve largometrajes, tres vayan a ser analizados en este trabajo no deja de ser altamente representativo de su interés por el pasado más reciente de España.

Beltenebros tiene por protagonista a un hombre cargado de misterio, mitad perdedor mitad héroe, que se escuda en el silencio y que vive rodeado por los fantasmas de su pasado. Si atendemos a la lectura cinematográfica de la historia que este film pretende, nos acercamos a 1962, cuando Darman, un agente antifranquista en el exilio, vuelve a España con la misión de eliminar a un traidor que está mermando la lucha clandestina dentro del país. Su tarea se asemeja mucho a un trabajo anterior: la eliminación de otro delator que tuvo que llevar a cabo hace años, justo acabada la guerra. Esas similitudes, así como las propias conexiones que se establecen entre los personajes y la trama de los dos periodos, tejen una tupida red en la que presente y pasado se confunden, con los mismos actores interpretando personajes diferentes para recalcar la continuidad de las historias, y con flashbacks que nos retrotraen a esos inciertos años cuarenta. Para el protagonista, los años de la posguerra se entremezclan con los sesenta, haciéndole dudar de su propia memoria e, incluso, de sus propias valoraciones al respecto de aquellos hechos pretéritos.

El protagonista de *Beltenebros* sufre el exilio impuesto por la dictadura franquista. Vemos a un frío Darman en Inglaterra y escuchamos la opinión de otros refugiados en París. El desarraigo y la memoria tienen un papel preponderante, tanto que uno de los personajes llegará a decir en un momento dado que “olvidar es un

⁷³⁵ Ó. Garrido / A. Martínez, “A la caza del famoso”, *El confidencial*, 22 de septiembre de 2006.

lujo". Otro de los personajes llegará a decir que, a pesar de la guerra, recuerda los años treinta como los mejores, cuando no había mucho qué pensar, sólo era necesario creer, en nosotros, en la victoria". Pero el tema clave es, sin duda, la traición. En esta película de oscura fotografía, tan lóbrega como sórdidos son los hechos relatados, la pregunta de por qué la gente traiciona pende sobre los personajes y sus actos. "Por cansancio, el aislamiento acaba contigo. Porque los ideales se van y no queda nada. Quizás se te acaban las fuerzas, o te prometen algo, o te torturan", contestará uno de los opositores al régimen en la clandestinidad. Las últimas escenas de la película muestran el tren en el que los protagonistas huyen, desapareciendo en un túnel, encadenado con un fundido a negro. El final es incierto, como el propio veredicto sobre esta película que, a pesar de su contexto histórico, no nos muestra demasiado sobre la dictadura y busca más bien convertirse en un film de suspense a la europea.

La ironía surge de la lectura histórica del film. Para el crítico Antonio Castro *Beltenebros* encarna todas las consecuencias negativas del *Decreto Miró*, especialmente la inflación exagerada de los costes. Esta película, que alcanzó un presupuesto de 400 millones de pesetas se mostró, a pesar de la co-producción, imposible de amortizar, siendo tildada por ello de "oportunidad desaprovechada"⁷³⁶. Una acusación muy similar realizaría Castro cinco años más tarde en relación con la siguiente película de Miró, *Tu nombre envenena mis sueños*. Siguiendo en la línea de su crítica al Decreto Miró y a las relaciones de poder y amiguismo que rodearon algunas de las subvenciones, Castro destaca la relación entre la enorme cantidad de dinero recibida por este proyecto (200 millones de pesetas) y la presencia en torno a él de personalidades muy cercanas al gobierno socialista, desde la propia directora hasta el escritor de la novela en que el film estaba basado, Joaquín Leguina⁷³⁷.

En las dos películas aludidas de Pilar Miró el contexto resulta importante, podría decirse que en ambas el objetivo principal es la creación de la trama policíaca, más que cualquier denuncia del franquismo. Como veremos al analizar *Tu nombre envenena mis sueños* en el Capítulo 9, en los dos films asistimos indirectamente a las maldades de un régimen dictatorial, con tortura, abusos de poder y fanatismo, pero en ninguna de las dos se nos explica demasiado cómo se llegó a esa situación, quién la creó, quién la sustentaba, qué suponía en el día a día. Y aunque en *Beltenebros* se exponen las duras condiciones de la lucha clandestina y el ambiente misérrimo en el

⁷³⁶ Antonio Castro, "Beltenebros", *Dirigido por*, nº 200, diciembre 1991.

⁷³⁷ Joaquín Leguina fue el primer presidente de la Comunidad de Madrid (1983-1995). La acusación de trato de favor aparece en la crítica al film de Antonio Castro para *Dirigido por*, "Tu nombre envenena mis sueños. El título lo mejor, con diferencia", *Dirigido por*, nº 249, septiembre 1996.

que transcurría la vida de muchos españoles, tenemos la impresión de que este mundo subterráneo en el que se desarrolla el film podría estar ambientado en la Francia de Vichy o en los primeros tiempos de la dictadura argentina.

Tal vez esta desvinculación con el contexto específico del franquismo o, al menos, la subordinación de la crítica a la trama de suspense, se hace más patente si comparamos *Beltenebros* con *El sur*, ambientada en una época similar. Tampoco encontramos en el film de Erice acusaciones directas ni discursos propagandísticos sobre el franquismo. Pero ante la profundidad de la propuesta de Erice, el film de Miró se muestra superficial, integrante de una narrativa de consumo en la que el qué se cuenta pierde la batalla frente al cómo.

Las diferencias entre Miró y Erice a la hora de abordar un tiempo pretérito quedan claramente patentes en aspectos concretos. Tomemos, por ejemplo, el intento de transmitir lo oscuro y sórdido de la época. Mientras que en *El sur* estos elementos se transmiten casi de forma involuntaria, magistralmente integrados en la atmósfera recreada en el film, en *Beltenebros* se fuerza esa sensación a través de una fotografía oscura, de la representación de personajes tarados o de la presencia de una sexualidad reprimida y repulsiva. Este contraste entre profundidad y superficialidad, entre “una narrativa de creación frente a una narrativa de consumo”⁷³⁸, puede relacionarse en cierto modo a la diferente acogida de los films en su época. Por un lado, el director del Festival de Cannes insistió especialmente en que *El sur* estuviera en la sección oficial del festival⁷³⁹. Incluso, y pesar de su factura poco comercial, esta película consiguió atraer un reseñable número de espectadores. Por otro lado, y a pesar de la enorme inversión, los films de Miró no consiguieron el éxito esperado.

También la siguiente película juega con distintos momentos del pasado, recreando una atmósfera sórdida y dura. Se trata de *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989), que lleva a la pantalla la novela homónima de Juan Marsé. Tanto el escritor como el director del film nos sirven para enmarcar la lectura histórica del film o, lo que es lo mismo, para explicar parte de las circunstancias extrafílmicas que rodearon su escritura, rodaje, distribución y exhibición. Juan Marsé (1933-) es uno de los escritores más reconocidos de la literatura española. El reflejo del franquismo y, en especial, de la posguerra es una constante en gran número de sus novelas, centrándose con frecuencia en la Barcelona de los años cuarenta en la que transcurrió

⁷³⁸ Siguiendo la analogía que establece Javier Alfaya entre *El sur* y *Beltenebros* en su crítica para *Dirigido por*.

⁷³⁹ José Luis Guarnier, “XXXVI Festival de Cannes, Un hermoso cierre de Festival”, Referencia C62, FilMOTECA Española.

su infancia⁷⁴⁰. De entre el amplio número de sus obras adaptadas al cine, tres forman parte de nuestro corpus filmico: *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980), *Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo Herralde, 1984) y *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989). Los tres son retratos de la dictadura en los que asistimos a las duras condiciones de vida y a la degradación moral de la posguerra, a las diferencias sociales y al comienzo del cambio social de los sesenta, así como a la continuidad del régimen en muchos aspectos durante la Transición. Sin embargo, como el propio Marsé declaró con motivo de la publicación de *Si te dicen que caí*, su objetivo no era tanto llevar a cabo una revancha contra el franquismo, sino más bien una “secreta y nostálgica despedida de su infancia”⁷⁴¹.

También Vicente Aranda (1926-) vivió como niño y adolescente la Guerra Civil y la posguerra, periodos que lo marcaron profundamente⁷⁴². De entre las más de veinte películas que forman su filmografía, once de ellas transcurren o tienen una estrecha relación con el pasado⁷⁴³ y seis están ambientadas en el franquismo o directamente relacionadas con él, siendo objeto de estudio de esta investigación⁷⁴⁴. El importante peso del pasado para estos niños de la guerra nos remite, de nuevo, a la cuestión generacional y a cómo la edad de los autores influye en la creación de obras históricas. Esta reflexión será retomada al final del presente capítulo.

Por otra parte, y centrándonos en el propio film y en su visión del pasado (lectura cinematográfica del film), la estructura de *Si te dicen que caí* se asemeja en cierto modo a las muñecas rusas, ya que cuenta con distintas capas que se van descubriendo poco a poco. Narrativamente, la obra aparece unida al concepto de “*aventis*”. En esta historia sobre la infancia, sobre la sordidez de la Barcelona de entreguerras, sobre la violencia y la inmoralidad, los *aventis* son relatos que los chavales se inventan para entretenerse, pero también para comprender mejor e intentar controlar el contexto hostil que los rodea. Aranda explica el significado del término al comienzo del film con el siguiente rótulo:

⁷⁴⁰ Ejemplo de ello son, entre otras, obras como *Encerrados con un solo juguete* (1960), *Si te dicen que caí* (1973), *La muchacha de las bragas de oro* (1978), *Un día volveré* (1982), *El embrujo de Shanghai* (1993)...

⁷⁴¹ Ramón Freixas, “Si te dicen que caí. Retrato de una infancia sin inocencia”, *Dirigido por*, nº 173, septiembre 1989.

⁷⁴² Julio Fernández, “Vicente Aranda rodará en Madrid el filme *Tiempo de silencio*”, *El Periódico de Barcelona*, 3 de septiembre de 1985.

⁷⁴³ Desde *Juana la Loca* (2001) a *Libertarias* (1996), pasando por *Carmen* (2003) o *Tirante el Blanco* (2006).

⁷⁴⁴ *La muchacha de las bragas de oro* (1980), *Tiempo de silencio* (1986), *El Lute: camina o revienta* (1987), *El Lute II: mañana seré libre* (1988), *Si te dicen que caí* (1989) y *Amantes* (1991).

“Dado el clima de escasez y miseria de la época, el *Aventi* era para los chicos de la calle una forma de evasión accesible y barata, pero era también el reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla”.

Estos *aventis* alcanzan grados metafílmicos, sucediéndose como capas de cebolla. La primera capa estaría integrada por esos *aventis* que se contaban los chavales unos a otros en aquellos años cuarenta. La segunda capa corresponde al relato que entreteje uno de los protagonistas, Ñito, desde los años setenta. Ñito se encuentra ante el cadáver de su amigo “Java” y el *aventis* sirve para conducir y compartir sus recuerdos de la posguerra barcelonesa con la monja que trabaja con él en la morgue. La tercera capa estaría formada por esa propuesta conjunta de Marsé y Aranda que, como niños de la guerra, deciden contar una historia sobre aquellos años, su propio *aventis*, sin eludir una reflexión sobre si es posible aprehender el pasado tal y como sucedió. incluido por su parte en el *aventis* de Ñito y en el de Marsé/Aranda,

Descubrimos, sin saber qué grado de verdad encierra su retrato, a luchadores en la clandestinidad, a milicianos convertidos en topes por miedo a las represalias tanto del régimen como de los comunistas, a republicanas forzadas a prostituirse para sobrevivir, a padres de familia que vuelven a casa tras condenas por su ideología. Observamos miseria, depravación, abusos de poder y una flagrante normalización de la violencia que queda patente especialmente en los juegos de los niños. Se trata de una violencia que nos remite de nuevo a la cercanía de la guerra y a la realidad de la represión franquista. Pero, en *Si te dicen que caí* no hay buenos ni malos. Es ésta una historia de perdedores, de derrotados, narrada a partir de una atmósfera de hostilidad y desencanto completada por una fotografía oscura, que busca transmitir la sensación de *huis clos*. Así, a pesar de que las últimas escenas ambientadas en el presente (años 70) muestren mucha más luz, cielos azules y grandes avenidas, los personajes no pueden disimular ese perenne sentimiento de derrota. Cuando dos de los luchadores clandestinos se encuentren fortuitamente en ese presente, la queja hará aparición en escena: “ya ves, tanto bregar y para qué”. La afirmación del otro, segundos antes, no había sido mucho más optimista: “No es bueno vivir de recuerdos”.

Y con esa frase volvemos al tema de la memoria y a su importancia en la película. Los *aventis* son supuestamente recuerdos, vivencias y testimonios de los personajes y sus conocidos en los que, sin embargo, la realidad y la ficción aparecen entretejidas, sin posibilidad de discernir donde empieza una y acaba la otra. Los límites entre contar, descubrir, entretener, recordar e inventar aparecen difuminados. La importancia radica en el mero hecho de poner en palabras, de usar la narración como método de escape, como forma de supervivencia. El relato se convierte en un

intento por relativizar y aliviar la dureza del presente y del pasado. También el protagonista de *Volver a empezar* utilizaba la literatura como liberación y como recuerdo de esa juventud interrumpida por la guerra; también Adelaida García Morales, autora del relato en el que se basa *El sur*, hablaba ante la prensa de esa necesidad de contar para recrear, para entender, para tender puentes con un pasado difícil. También Marsé, al escribir *La muchacha de las bragas de oro*, hablaba en cierto modo de este potencial implícito en el relato. Contar para reinventar y construir una realidad más acorde con las necesidades del presente; contar y recrear, dejando al descubierto los peligros que atenazan la memoria, su indefensión ante la manipulación, su inevitable subjetividad: he ahí la clave.

Sobre las posibilidades de jugar con el recuerdo, de darle la vuelta, de utilizarlo trata el siguiente de los films a analizar, ***Me hace falta un bigote*** (Manuel Summers). Esta película fue estrenada también en 1986. En este caso, la memoria autobiográfica del director es puesta en escena en un juego entre verdad y ficción en el que el propio Manuel Summers se interpreta así mismo. Con resonancias de su primera película, *Del rosa al amarillo* (1963), el film explora el proceso de escritura de un guión cinematográfico que está basado en los recuerdos de infancia del director. A la hora de seleccionar aquellos recuerdos que formarán parte del guión, el Summers que protagoniza el film opta por aquellas escenas de mayor verosimilitud y “gancho”, ya que el protagonista-director quiere escribir una comedia. Se trata, pues, de una reflexión, no muy profunda, sobre la historia y la memoria personal como material para el cine, así como sobre el propio proceso creativo. Supone también un retrato de cómo en las lecturas cinematográficas de la historia, ficción y realidad se confunden fácilmente.

Película amable, pero menor, recoge elementos clave del imaginario colectivo de una generación, la de los niños de la posguerra. Jorge Negrete, el Cara el Sol o el Sagrado Corazón son algunos de estos elementos. No se trata, sin embargo, de una película destinada exclusivamente a espectadores de más de cincuenta años. El propio tono del film, el cameo de los por entonces muy exitosos *Hombres G*⁷⁴⁵, el guiño a los fans de Michael Jackson, la universal primera borrachera o el primer fracaso amoroso tienden puentes a otros sectores de la sociedad, los jóvenes, más proclives a llenar las salas de cine en los ochenta. El film de Summers tiene tintes melancólicos, sí, pero teñidos de humor negro. Si existe una forma sana y directa de afrontar el pasado, especialmente en lo que a derrotas personales se refiere, ésta es mediante el humor, parece decir Summers.

⁷⁴⁵ Grupo de su hijo David Summers, para quien dirige las películas *Sufre Mamón* (1987) y *Suéltate el pelo* (1988).

De derrotas personales sabe bastante el protagonista del próximo film a analizar, *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986). La obra comienza, al igual que *Si te dicen que caí*, con los recuerdos del protagonista. Pronto vamos descubriendo que el juego entre presente y pasado, entre recuerdo y acontecimiento no es tan sencillo. La entrevista periodística en la que un famoso actor, ya anciano, va desgranando su recorrido vital desde unos duros comienzos como “cómico de la legua” a estrella patria del cine y del teatro pronto se convierte en el relato de un hombre mayor que, desde la residencia en la que pasa sus últimos días, comparte con un psiquiatra sus nunca conseguidos sueños de grandeza. ¿Cuánto hay de verdad y cuánto de ficción en ese relato alucinado y alucinante propuesto por el protagonista? A pesar de las enmiendas del doctor, que dejan al descubierto muchas invenciones, no hay manera de saberlo⁷⁴⁶.

La película presenta varias caras. Por una parte, encontramos la crónica de los duros años de posguerra. La crónica deviene sincero homenaje hacia aquellos actores que luchaban de pueblo en pueblo contra el hambre, el frío y la competitiva consolidación del cine como nueva forma de ocio⁷⁴⁷. Ésta es la vertiente que enlaza con la lectura cinematográfica de la historia, esto es, la puesta en imágenes del pasado. Por otra parte, asistimos a una reflexión sobre la memoria y su veracidad, así como la posibilidad o voluntad de reinventarse, que nos conduce a otras de las obras ya trabajadas, como *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980). Los protagonistas de ambos films son varones que han dejado muy atrás su juventud y deciden reconsiderar su vida. “Hay que recordar, hay que recordar” dice al inicio del film el personaje central de *El viaje a ninguna parte*; “sólo me quedan los recuerdos”, dirá el de *La muchacha de las bragas de oro*. Sin embargo, tanto en uno como en otro

⁷⁴⁶ Uno de los ejemplos más significativos lo encontramos cuando el personaje de Carlos Galván, interpretado por José Sacristán, se pone a recordar la visita de Kennedy a España, visita que nunca sucedió: “Cuando murió Kennedy –dirá el protagonista-, en España hubo luto. Se decretó el cierre de los bares y de los teatros. Kennedy había venido a España a decirle a Franco dos cosas: una es que no se vistiera más de legionario y, la otra, que quitara la censura de los teatros, que también a nosotros nos hacía la puñeta. Lo primero que hizo Kennedy cuando vino a España fue visitar la llanada. Porque era un gran amante de la arquitectura castellana y un gran lector del Quijote. En todos aquellos pueblos hubo fiesta y nosotros hicimos función. Por eso no se me olvida”. (Y vemos pueblo castellano con banderas españolas y americanas) -Psicólogo: “Tiene usted las fechas cambiadas. Kennedy murió 10 años más tarde y nunca visitó España con el Caudillo”. –“Es verdad –responde Galván-, ni el Caudillo quitó la censura de los teatros...”.

⁷⁴⁷ Fernando Fernán Gómez (1921) era hijo de actriz y, si bien no vivió directamente las penurias de los cómicos ambulantes, sí conocía sus circunstancias de trabajo y la dureza del oficio. Su propio nacimiento está ligado a la accidentada vida de los actores por aquel entonces. Su madre dio a luz estando en Lima, pero por exigencias de la gira, registraron su nacimiento en Buenos Aires, en un trámite burocrático que afectó a su nacionalidad y que le costaría solucionar. Para más información sobre la biografía de Fernando Fernán-Gómez, consúltase Fernando Fernán Gómez, *El tiempo amarillo*, Península, Barcelona, 2006 (1995).

caso, los protagonistas no recuerdan lo que realmente sucedió, como enseguida matizan quienes les rodean, si no lo que les gustaría que hubiera pasado. Parecen variar, no obstante, las motivaciones. Mientras que Carlos Galván, el protagonista de *El viaje a ninguna parte*, inventa un pasado glorioso como manera de aliviar la dureza del presente y del recuerdo, tal vez convencido incluso de la verdad de sus palabras; Luis Forest, de *La muchacha de las bragas de oro*, reconstruye conscientemente acontecimientos pretéritos, descargándolos de su carga falangista, para adaptarlos al nuevo marco democrático y camuflar con ello tanto su adhesión a la dictadura como su cobardía.

Por último analizaremos *Españolito que vienes al mundo* y *El mar y el tiempo*. ***Españolito que vienes al mundo*** (Fernando H. Guzmán, 1984) es un film menor⁷⁴⁸. En cierto sentido puede verse como una de las pocas continuaciones de esos films experimentales analizados en el Capítulo 5. Las canciones, el teatro dentro del cine, el juego entre el recuerdo y el presente, su enfoque, su tratamiento, etc. son características de una forma de realizar películas llamada a desaparecer. El argumento es sencillo: un grupo de alumnos, ahora adultos, se reúnen para homenajear a un profesor que, durante el franquismo, les puso en contacto con un pensamiento de izquierdas a través del teatro y la poesía. El reencuentro sirve también para recordar los convulsos años en los que intentaron poner en marcha una producción teatral y el dramático suicidio de uno de los estudiantes que tomaban parte en la representación.

Como apuntábamos, la puesta en escena nos remite en cierto modo a aquellos films experimentales de los primeros años de la Transición ya que la obra se estructura a través de conversaciones entre los ex -alumnos, de canciones y recitales e, incluso, de enfrentamientos con el profesor. Su presencia en estas páginas viene avalada por el importante peso de los recuerdos, así como por la valoración de los alumnos con respecto a labor del profesor. Referente cultural y político indiscutible para algunos, manipulador y cobarde para otros, la controversia entre los propios alumnos refleja, como ya hicieran otros films, las dispares actitudes ante la dictadura y la oposición a ésta en la sociedad de los ochenta. El título, homenaje al poema de Machado, se muestra como reconocimiento a esa intelectualidad republicana, silenciada durante décadas.

Finalmente, analizaremos ***El mar y el tiempo***, escrita y dirigida por Fernando Fernán Gómez (1989). Su análisis en último lugar tiene tanto que ver con su naturaleza ecléctica como con su valor como puente entre este capítulo y el siguiente.

⁷⁴⁸ Su paso por las pantallas españolas se limitó a la Semana Internacional de Cine de Valladolid (1983).

Por una parte, la película se desarrolla a finales de los años sesenta, cuando tiene lugar el mayo francés, por lo que podría haber formado parte del Capítulo 7. Por otro, el protagonista es un exiliado, símbolo de la memoria expatriada, de la España derrotada. Cada exiliado lleva consigo una imagen de la España de los años 30 que abandonó y que, a su vuelta, no podrá encontrar. Si resulta duro descubrir que el país que se dejó poco se parece al actual, más duro resulta darse cuenta de que ni siquiera aquel chaval de entonces se parece tanto a uno mismo. Nos encontramos ante otra historia amarga con cierto toque de comedia, como ya lo fuera *Mambrú se fue a la guerra*.

En el plano de la lectura cinematográfica de la historia, cabe destacar dos temas. Por un lado, *El mar y el tiempo* incluye una reflexión sobre los conflictos generacionales, sobre la influencia de Mayo del 68 en una sociedad con ganas de cambio y sobre la renuncia a los ideales en pos de la supervivencia. También encontramos referencias a otros acontecimientos en torno a 1968, como la Guerra de Vietnam, las manifestaciones estudiantiles, la muerte de Martin Luther King o la Primavera de Praga. Por otro lado, el film recoge un tema que no ha recibido especial atención: la labor de los exiliados en sus países de acogida, sus intentos por seguir vinculados con una tierra que no parece acordarse de ellos y su afán por continuar con la lucha contra la dictadura. Este aspecto, retratado magistralmente por Max Aub en *La gallina ciega* (1971), queda reflejado de manera clara y concisa cuando nada más llegar el protagonista pregunta a su hermano “qué piensan los españoles de la labor de los exiliados, que piensan acá los jóvenes del gobierno de la república en el exilio”. Su hermano responde con un lacónico y altamente significativo “Nada”.

En cuanto a las circunstancias extra-fílmicas que conforman la lectura histórica del film ha de destacarse cómo Fernando Fernán Gómez concibió esta historia a principios de los años cincuenta. Como él mismo cuenta:

En el 50-52, viajé por México y Argentina y me encontré con una serie de exiliados y se me ocurrió que podía tocar el tema de la angustia y el dolor de esta gente que estaba tan lejos y tan separada de su entorno. (...) Esos hombres estaban separados de España justamente por el mar y por el tiempo⁷⁴⁹.

A través de ese apropiado título descubrimos de nuevo cómo la melancolía se apodera de la nostalgia, superándola en cierto modo, en esa imposible búsqueda de ‘paraísos perdidos’. La mutación o la imposición de la melancolía sobre la nostalgia, que se aprecia en varios de los films analizados, puede verse como una evolución de la sociedad española en los años ochenta. Las actitudes de los personajes no son tan

⁷⁴⁹ Antonio Castro, “El mar y el tiempo. El regreso del exilio”, *Dirigido por*, nº 173, septiembre 1989.

obsesivas o tan lastimeras como las de los personajes de los films de los setenta (*Asignatura pendiente* sería un buen ejemplo de ello). Al fin y al cabo, se siente nostalgia de una dicha perdida, pero el exiliado que deja su patria por la guerra no puede sentir nostalgia de una situación tan dura. Surge entonces la melancolía, “me lo han cambiado todo”, dirá el protagonista. Esos cambios nos conducen, de nuevo, a la confrontación entre recuerdo y realidad. La propia madre, de edad muy avanzada, se negará a aceptar que ese señor de pelo blanco es el hijo al que hace tantos años que no ve: la metáfora perfecta sobre la imposibilidad del regreso.

La reflexión sobre la memoria dentro de este marco de lectura histórica del film nos conduce a la figura del director y guionista. Fernando Fernán Gómez ha protagonizado una ecléctica carrera como actor, escritor y director tanto de cine como de teatro. Es en la década de los ochenta cuando se centra en temas directamente relacionados con la dictadura, llevando a la pantalla *Mambrú se fue a la guerra*, *El viaje a ninguna parte* y *El mar y el tiempo* con muy poco margen cronológico. La posguerra, el exilio, los años sesenta en España, la Transición y, en definitiva, el lugar del pasado en todo ello, forman parte del universo narrativo personal que Fernán Gómez va construyendo en estos años. Sin embargo, y a pesar del reconocimiento con el que el autor contaba ya en aquella época, ninguna de las tres películas consiguió enorme éxito de taquilla. Tan sólo *El viaje a ninguna parte* se acercó a los 400.000 espectadores, hecho que ha de relacionarse con su triunfo absoluto en la primera edición de los premios Goya concedidos por la entonces recientemente creada Academia de Cine⁷⁵⁰.

¿Puede enlazarse el resultado poco sobresaliente de estos films en taquilla con un deseo de la España socialista por reinventarse, dejando atrás el pasado? La llegada del PSOE al poder había acelerado la carrera hacia el progreso, una carrera que encontró su punto álgido en 1992 con los fastos de las Olimpiadas, el Quinto Centenario, la Expo de Sevilla y la capitalidad cultural europea de Madrid⁷⁵¹. Se trataba de un progreso que se apoyaba en un marcado presentismo, aspirando a una modernidad de tinte europeo muy relacionada, al mismo tiempo, con las corrientes postmodernistas a nivel mundial⁷⁵². Este proceso vendría acompañado de una

⁷⁵⁰ *El viaje a ninguna parte* ganó tres premios Goya en la edición de 1987, la primera de estos galardones: Mejor Película, Mejor Director (Fernando Fernán Gómez) y Mejor Guión (Fernando Fernán Gómez). Fernán Gómez recibió además el Goya al Mejor Actor por *Mambrú se fue a la guerra*.

⁷⁵¹ Helen Graham y Antonio Sánchez, “The Politics of 1992”, en Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Nueva York, 1995, p. 406-418; también en Cristina Moreiras, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2002.

⁷⁵² Pere Ysàs, “Cambio y continuidades: tres lustros de gobiernos socialistas”, en *Ayer* (La época socialista: política y sociedad 1982-1996), nº 84, 2011, pp. 23-49; Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía*.

moderación de los discursos políticos, al menos desde el PSOE, muy en relación con el final de la Guerra Fría y el fortalecimiento de los postulados neoliberales de Margaret Thatcher y Ronald Reagan. El cine sirve como indicador de esta tendencia. En las páginas culturales de *El País*, en *Dirigido por* o en *Contracampo* encontramos declaraciones de críticos denunciando la vacuidad de esas corrientes artísticas mal llamadas “modernas”, destacando sus planteamientos ideológicamente conservadores (más allá de su supuesta estética rupturista)⁷⁵³. Veamos rápidamente algunos ejemplos de ellos. En relación con *El viaje a ninguna parte*, Ángel Fernández Santos dirá:

“tiene el inmenso coraje de ir contra corriente, de espaldas a la rentable trivialidad vestida de modernez o travestida de posmoderniz, y de ser, no seudocine de ahora, sino genuino cine de antes, que cierra una historia de la mirada española, la que le da dolor de obra testamentaria”⁷⁵⁴.

Sobre *Madrid* (1987), film de Basilio Martín Patino sobre el aniversario del inicio de la Guerra Civil⁷⁵⁵, Carlos F. Heredero se lamentará diciendo que, aunque se trata de un retrato impresionista de la capital, en ocasiones

“no puede evitar confundirse, *malgré lui*, con la que nos están vendiendo los gestores mal llamados socialistas desde las instituciones locales. Una imagen que tiene mucho de oportunista, de superficial, que se sube al carro de la “modernidad” para capitalizar sus propuestas desideologizadas, sus esquemas instalados en la pragmática de lo posible y en el urbanismo escaparate”⁷⁵⁶.

¿Se estaba reinventando la España socialista? ¿O era la cultura la que se plegaba a las exigencias de la economía de mercado, a los límites de las industrias culturales, a los condicionantes de las políticas culturales? ¿Quería olvidar la sociedad

Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad, El Viejo Topo, 1999, Madrid, p. 163.

⁷⁵³ No nos resistimos a añadir más de estos ejemplos: Ramón Freixas, “Si te dicen que caí. Retrato de una infancia sin inocencia”, *Dirigido por*, 1989, nº 172: “Aranda ejecuta con *Si te dicen que caí* no sólo una lección de cómo adaptar modélicamente al cine una novela, sino que, además, se erige en un film radicalmente moderno para oprobio y desazón de los intransigentes y valedores/voceros de una modernidad cinematográfica que nunca ha reconocido las bondades de un cineasta despachado con el socorrido expediente del correcto/aplicado/inspirado (se puede elegir el adjetivo) artesano”; o Juan Miguel Company y Francisco Llinás, en su entrevista a Theo Angelopoulos, en *Contracampo*, nº 40-41, otoño 85/primavera 86, “Contracampo: Aquí tenemos la impresión de que quienes no creen en esta dimisión intelectual, quienes defienden la existencia de unas vanguardias, están hoy tan perseguidos como hace diez años. En estos momentos estas vanguardias (políticas, estéticas...) disponen de menos plataformas que durante el franquismo. Y aquellas plataformas que podrían defender determinada concepción del arte están ocupadas por un falso modernismo que parece abominar de todo aquello que huela a ideología (y sobre todo a ideología de izquierda).

⁷⁵⁴ Ángel Fernández-Santos, “Esplendor en el barro”, *El País*, 17 de octubre de 1986.

⁷⁵⁵ No hemos analizado *Madrid* al no tratar la dictadura pero resulta interesante en relación con este ámbito de la modernidad.

⁷⁵⁶ Carlos F. Heredero, “Madrid, la difícil captura de la realidad”, *Dirigido por*, nº 145, marzo 1987.

los rasgos más duros de la experiencia dictatorial porque la memoria del sufrimiento puede causar vulnerabilidad y se buscaba una imagen de fortaleza? ¿No está dejando patente Fernando Fernán Gómez tanto en *El viaje a ninguna parte* como en *Mambrú se fue a la guerra* el deseo mayoritario de autoengañarnos? Y, si bien es cierto que estas tendencias no pueden limitarse a la época socialista (al fin y al cabo *La muchacha de las bragas de oro* fue escrita en 1978), sí que es mucho mayor el número de obras que recogen esta tendencia al autoengaño en los ochenta. Las películas de Fernando Fernán Gómez actúan en cierto modo como dedos acusadores de una sociedad hipócrita, voluntariamente desmemoriada, o simplemente desinteresada; y tal vez ésa fue una de las razones por las que los films no tuvieron demasiado éxito de público. Al final, podemos decir que el proceso de olvido se produce más en los años 80 que en los 70.

3. CONCLUSIONES

Este capítulo ha intentado proponer un viaje que, aprovechando el análisis ya realizado en el Capítulo 2 sobre la memoria en la etapa de la Transición, se centrara en la relación entre memoria, pasado y cine durante el periodo socialista. Para ello, se ha partido del concepto de “memoria prestada” de Halbwachs, cuestionándose cómo el cine podría contribuir a ese préstamo constructor de recuerdos. A continuación, y tras identificar una llamativa presencia de la cuestión memorística en este periodo cronológico (1982-1996) se ha procedido a tipificarla, estableciendo los dos ejes de análisis de este capítulo: el de los films que reflexionan sobre qué hacer con el pasado y el de aquellos que hablan de personajes fuertemente condicionados por él. La catalogación de cada una de las películas en un eje u otro se ha realizado en relación con la forma que la memoria toma y desde qué momento histórico se enarbola, así como su función en el film.

Por otra parte, resulta altamente sugestivo el poder de la memoria para extender sus tentáculos tanto dentro como fuera del film. El análisis dual de las lecturas en torno a cine e historia que tomamos de Ferro (lectura cinematográfica de la historia, lectura histórica del film) se ha mostrado muy útil en este ámbito⁷⁵⁷. Hemos observado cómo aspectos biográficos de los directores y guionistas se filtraron en sus obras y cómo, en ocasiones, para el director o para los personajes de la obra lo personal se convertía en político, construyendo un complejo juego entre los conceptos

⁷⁵⁷ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977).

de identidad, pasado y memoria. También hemos sido testigos de cómo algunos elementos fílmicos de una obra en concreto se hacían extensibles a otras muchas películas. El tema del exilio (no sólo en el extranjero sino que también el exilio interior) o el legado de la figura paterna son ejemplos de ello.

En este capítulo se ha destacado, además, cómo durante la época socialista es el año 1986 el punto álgido en la representación de la memoria y el pasado. No parece casual que en 1985 se cumplieran 10 años de la muerte de Franco, ni que en 1986 se produjera el cincuentenario del inicio de la Guerra Civil. Como ya hemos comentado, ese aniversario fue visto por algunos como una oportunidad perdida para la reivindicación de la herencia republicana, hecho que enlazaría con el deseo de desmemoria ligado al PSOE y a la modernización de la sociedad española. Se trataría de un proceso con las miras puestas sólo en el futuro, en esa homologación europea, en esa engañosa celebración del progreso que culminaría en 1992.

Pero, ¿de qué estamos hablando? ¿De justicia? ¿De compensación? ¿De presencia de la guerra y la dictadura, de los vencidos, en el espacio público? ¿De olvido? ¿De echar al olvido? ¿De la memoria de la guerra? ¿De la memoria de la dictadura? Uno de los mayores problemas en este debate es la indefinición con respecto al objeto de estudio, una indefinición que dificulta los análisis comparativos. Hablamos de tematización y de presencia de la Guerra Civil y del franquismo en el espacio público, pero que un tema tenga repercusión en los medios de comunicación no revierte directamente en la política o en la justicia; del mismo modo que el hecho de que una cuestión se nombre o tenga visibilidad no tiene por qué significar que se conozca en profundidad o que se comprenda.

A este respecto, y como expone Paul Ricoeur, ha de tenerse en cuenta que cuando hablamos de memoria los términos de la discusión son complejos: “lo que fue gloria para unos, fue humillación para los demás. A la celebración de un lado, corresponde del otro la execración”⁷⁵⁸. Ambas tendencias se concretarían así en exceso de memoria o en escasez de memoria, dependiendo del caso. El espíritu crítico aparece como la única arma para luchar contra los abusos de la memoria⁷⁵⁹, para que el presente se reconcilie con el pasado y para evitar la “compulsión por repetición”⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, ed. Trotta, Madrid, 2003 (2000, 1ª ed. francesa), p. 109

⁷⁵⁹ Obra de referencia ineludible, Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Paidós, 2008 (1995).

⁷⁶⁰ Ricoeur habla de memoria-repetición. A unos les gusta perderse en ella; los otros temen ser engullidos por ella. Pero unos y otros padecen el mismo déficit de crítica, dirá el filósofo francés, en *La memoria, la historia, el olvido*.

El énfasis en la memoria es, así, una de esas constantes fílmicas reconocibles en el período. Pero no se trata la memoria sin más. También se habla de la volatilidad y la volubilidad de ésta. Si en el Capítulo 2 se hacía énfasis en los relatos individuales, como una forma de exculpación o relativización, en este capítulo observamos cómo la denuncia de los fallos de la memoria y cómo el descubrimiento de sus mecanismos de funcionamiento parecen atender no ya tanto a un intento de quitarle fuerza al relato sino de hacer la reflexión más compleja, más profunda. Es una forma de decir: éstos son los planteamientos de partida, veamos adónde pueden llevarnos; pero estemos atentos, seamos críticos, no nos dejemos embaucar.

Otra de las constantes fílmicas reconocibles en estas películas son las historias, los relatos, en torno al regreso. Ya sea la vuelta del exiliado en el extranjero o la del exiliado interno (que sale de su escondite, que sale del convento en el que se había autoexiliado), los protagonistas regresan y su vuelta les obliga a enfrentarse no sólo al presente y al pasado, sino también al desfase existente entre su recuerdo de las cosas, sus anhelos al respecto y la realidad de éstas.

También resultan identificables varios “puntos de fijación”⁷⁶¹. Como primer punto de fijación encontramos, de nuevo, el conflicto generacional, cristalizado en la diferente consideración del pasado. La novedad viene dada porque este conflicto incluye también una tercera generación, la de los nietos. Son ellos los que impulsaron en gran medida esos movimientos pro-memoria desde mediados de los años noventa, movimientos que conseguirán, entre otras cosas, la aprobación de una ley sobre Memoria Histórica en 2007. Como segundo punto de fijación puede señalarse la omnipresente figura del padre, del abuelo o, en su defecto, de la autoridad. Personaje odiado, incomprendido o incómodo, persona idealizada, resulta altamente llamativa su repetida presencia pero, sobre todo, su importancia e influencia. Como comentábamos, pueden trazarse líneas de análisis entre el peso de la figura paterna y la influencia del general Franco durante su régimen e, incluso, sobre el presente. Por último, querríamos destacar la evidencia de esa moderación ideológica que, como hemos comentado a lo largo del capítulo, se va imponiendo en temas y enfoque. Necesitaremos, sin embargo, acercarnos a los capítulos 7 y 8 para valorar de manera más global y acertada su verdadero alcance.

⁷⁶¹ Definíamos “puntos de fijación”, término acuñado por el sociólogo Pierre Sorlin, como “problemas o fenómenos que, sin estar directamente implicados en la visión, aparecen regularmente en series fílmicas homogéneas y se caracterizan por alusiones, repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción”, Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, FCE, México DF, 1986, p. 196.

CAPÍTULO 7

CINE E HISTORIA EN TORNO AL FRANQUISMO (1982-1996)

En 1993 llegaba a las pantallas *Madregilda* (Francisco Regueiro), una inclasificable película sobre la España de los años cuarenta que contaba con el general Franco como uno de sus personajes principales. Tras un año 1992 preñado de mega eventos internacionales en España, como las Olimpiadas o la Expo de Sevilla, el tono pesadillesco de *Madregilda* resultaba, incluso, más lacerante. Ante ese aluvión de celebraciones, “dramatizaciones privilegiadas de la modernidad”⁷⁶², la oscura y sórdida película de Regueiro actuaba, en cierto modo, de resaca de la fiesta. También como contra-balance de aquellos fastos, ese mismo año de 1993 Manuel Vázquez Montalbán publicaba *Sabotaje olímpico*. En su irónica y desencantada novela, Vázquez Montalbán describía la Barcelona olímpica con un escepticismo extensible a todo el país:

Una ciudad ocupada por gente disfrazada de saludable puede llegar a ser insoportable y más insoportable todavía si, a causa de los Juegos Olímpicos la ciudad se ha hecho la cirugía estética y de su rostro han desaparecido importantes arrugas de su pasado⁷⁶³.

Madregilda puede entenderse como un intento por luchar contra esa insoportable y ficticia salud, como un recordatorio de que, a pesar de la cirugía, las arrugas existieron y, en muchos casos, aunque escondidas, seguían ahí.

El caso de *Madregilda* resulta, sin embargo, atípico. Un somero repaso por la producción fílmica sobre el franquismo durante la época socialista parece confirmarlo. Habremos, una vez más, de acercarnos con más cuidado a cada uno de los films recogidos en los capítulos 7 y 8 para poder sacar conclusiones.

El presente capítulo recoge aquellas películas realizadas entre 1982 y 1996 en las que la acción se desarrolla durante un año o años concretos de la dictadura franquista. En los veinte films reunidos en estas páginas, un rótulo o una voz en off nos indican la fecha específica en la que transcurre la acción. Las obras se han dividido en dos grupos, dependiendo de esa fecha. En un primer momento se

⁷⁶² Manuel Vázquez Montalbán, *Sabotaje Olímpico*, Planeta, Barcelona, 2011 (1993), p. 17.

⁷⁶³ Manuel Vázquez Montalbán, *Sabotaje Olímpico*, íbidem, p. 12.

presentarán las obras que reflejen las primeras dos décadas de la dictadura. En un segundo momento, será el periodo del tardofranquismo el que ocupe nuestra atención, es decir, se analizarán las obras que se desarrollen de manera explícita en los años sesenta y setenta. Las películas ambientadas en la posguerra son casi el doble que las que se desarrollan en el tardofranquismo, algo más llamativo incluso si se compara con la paridad entre las obras que hacen referencia a uno y otro periodo durante la Transición.

Muchos de estos films no tuvieron gran repercusión en su época. Un gran número no llegó a los 100 000 espectadores y su presencia en prensa fue prácticamente nula. A pesar de la prevención que todavía ha de mostrarse ante los datos de taquilla en los ochenta, no dejan de ser cifras reveladoras⁷⁶⁴. Los datos han de enmarcarse no obstante en un contexto industrial cambiante. Se observan nuevas tendencias no sólo en el cine como mercado sino también como fenómeno social. La competencia del vídeo y del cine en televisión iba en aumento y muchas salas cinematográficas se encontraban en un estado deplorable⁷⁶⁵. Cambiaron las temáticas dominantes, como cambió también el público mayoritario o las implicaciones del mero hecho de asistir al cine⁷⁶⁶. En todo el mundo era el público joven el que llena las salas y no resultaba extraño que fueran productos como las aventuras de *Indiana Jones*⁷⁶⁷ o *Los Goonies* (1985) los que revolucionasen los datos de recaudación.

Por otra parte, tanto este capítulo como en el Capítulo 8 incorporarán dos novedades con respecto a los anteriores. De una parte, la ficcionalización de la figura del general Franco. Será en 1986 con *Dragon Rapide* cuando un actor (Juan Diego) encarne por primera vez al dictador en la pantalla⁷⁶⁸. Esta película, centrada en los preparativos de la sublevación militar que conduciría a la Guerra Civil, queda fuera de nuestro análisis debido a su temática. *Espérame en el cielo* y *Madregilda* también contaron con Franco como personaje. *Espérame en el cielo* está incluida en el capítulo 8; *Madregilda* encabeza éste.

⁷⁶⁴ Medios como *Cine para leer* cifran el fraude de taquilla en 1985 en torno al 30%, en *Cine para leer*, 1985. Las subvenciones concedidas por el Ministerio eran adelantos en función de lo recaudado en taquilla. Al falsear cifras se devolvía menos dinero.

⁷⁶⁵ *Cine para leer*, resumen anual 1985.

⁷⁶⁶ Lejos quedaban aquellos años del tardofranquismo en los que asistir al cine revestía intencionalidad política. Como exponía Francesc Llinás, acudir a las salas cinematográficas a ver ciertos films podía equivaler a una tímida pero inequívoca resistencia al régimen franquista. Francesc Llinás, "Los vientos y las tempestades. El cine español de la transición", en VVAA, *El cine y la transición política española*, Filmoteca Valenciana, Valencia, 1986.

⁷⁶⁷ Serie de películas de George Lucas: *Indiana Jones, en busca del arca perdida* (1981), *Indiana Jones y el templo maldito* (1984), *Indiana Jones y la última cruzada* (1989). Recientemente se estrenó el último film de la saga: *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (2008).

⁷⁶⁸ En *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982), Franco aparece interpretado por un actor pero no tiene texto y se muestra siempre a lo lejos o de espaldas.

La otra novedad en este bloque es la diversificación de géneros en la transmisión del relato. Frente a la mayoritaria presencia del drama en las películas de ficción de la Transición, el abanico de géneros se amplía con el PSOE. La comedia hará aparición con fuerza, como veremos en este capítulo y en el siguiente. De hecho, una de las películas más taquilleras del periodo es *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985), en la que se aborda la Guerra Civil desde una perspectiva humorística. Esta comedia amable, que supo “agradar al público sin arriesgar demasiado”, casi alcanzó los dos millones de espectadores (1.907.140). Pero no sólo la comedia rompió la monotonía genérica en torno al pasado reciente; también el thriller e, incluso, un cierto cine de aventuras llegaron a las pantallas españolas de los 80 y 90 en los relatos sobre la dictadura. Para saber más sobre esos títulos, procederemos a un análisis individualizado.

PELÍCULA	Estreno	Espectadores
1. <i>Memorias del general Escobar</i> , José Luis Madrid, 1984	21-09-1984	ND
2. <i>Manuel y Clemente</i> , Javier Palmero, 1986	03-06-1986	37.093
3. <i>El hermano bastardo de Dios</i> , Benito Rabal, 1986	19-09-1986	
4. <i>Redondela</i> , Pedro Costa, 1987	09-02-1987	39.351
5. <i>Luna de lobos</i> , Julio Sánchez Valdés, 1987	29-05-1987	142.886
6. <i>El Lute</i> , Vicente Aranda, 1987	09-10-1987	1.422.194
7. <i>La España peregrina</i> , José Fernández Cormeranza, 1987	ND	
8. <i>El Lute II</i> , Vicente Aranda, 1988	20-04-1988	382.766
9. <i>Guarapo</i> , Teodoro Ríos, Santiago Ríos, 1988	19-05-1989	85.222
10. <i>Las cosas del querer</i> , Jaime Chávarri, 1989	19-09-1989	350.919
11. <i>El río que nos lleva</i> , Antonio del Real, 1989	28-09-1989	151.272
12. <i>Catorce estaciones</i> , Antonio Jiménez-Rico, 1991	18-11-1991	53.416
13. <i>El largo invierno</i> , Jaime Camino, 1991	29-04-1992	62.234
14. <i>La viuda del capitán Estrada</i> , José Luis Cuerda, 1991	06-09-1991	70.917
15. <i>Orquesta Club Virginia</i> , Manuel Iborra, 1992	23-07-1992	261.606
16. <i>Huidos</i> , Sancho Gracia, 1992	19-04-1993	54.461
17. <i>Años oscuros</i> , Arantxa Lazcano, 1992	26-09-1993	260.355
18. <i>Madregilda</i> , Francisco Regueiro, 1993	26-09-1993	260.355
19. <i>El baile de las ánimas</i> , Pedro Carvajal, 1993	22-11-1993	51.803
20. <i>Entre rojas</i> , Azucena Rodríguez, 1995	21-04-1995	49.358

Tabla VIII: Listado de películas incluidas en el Capítulo 7.

1. LA POSGUERRA EN EL CINE DE LA ÉPOCA SOCIALISTA

En este bloque recogemos aquellas películas cuya acción se desarrolla en las dos primeras décadas de la dictadura franquista. Comenzaremos por *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993). Ésta inclasificable obra retrata los primeros años de la dictadura franquista en tono *pesadillesco*, contando con el propio general Franco como secundario de excepción. Seguiremos con un conjunto de obras en el que hay un peso

importante de la memoria, aunque ésta actúa simplemente como mediadora para introducir el relato. No hay estos films reflexión sobre el proceso memorístico, sobre su fiabilidad o su influjo, como sí encontrábamos en aquellas obras recogidas en el Capítulo 6. El recuerdo actúa como mero recurso narrativo o argumental, como puede observarse en *Memoria del general Escobar*, *Las cosas del querer*, *El hermano bastardo de Dios*, *El río que nos lleva*, *El largo invierno*, *Años oscuros* y *Orquesta Club Virginia*. Y, por último, nos acercaremos a aquellos films que recogieron diferentes resistencias a la dictadura, casi siempre poco exitosas. Encontraremos así dos films sobre maquis, *Luna de lobos* y *Huidos*; dos sobre la oposición en el exilio (*Catorce estaciones* y el documental *La España peregrina*); y dos sobre resistencias cotidianas: *Guarapo* y *La viuda del capitán Estrada*.

Comencemos, pues, por **Madregilda** (Francisco Regueiro, 1993). No resulta extraño que este film oscuro y un tanto confuso surgiera de una pesadilla. Al parecer, Regueiro soñó que se levantaba por la noche y se encontraba a Franco junto a la nevera, comiéndose las sobras de la cena. “Un hombre que acababa de morir y que se manifestaba ante mí como un cordero... Un hombre cohibido, humilde, educado, que me pedía siempre perdón (...) Pero Franco apenas me hablaba, salvo para excusarse; era semimudo, un fantasma, una sombra demoledora de toda mi vida, de toda mi infancia”⁷⁶⁹. *Madregilda* surge así como “la necesidad vital imperiosa de desprenderse de esa pesadilla, de vomitarla”⁷⁷⁰. “He enterrado el fantasma de Franco”, llegaría a decir Regueiro en una entrevista⁷⁷¹. Y, como veremos al analizar la obra, el escenario fílmico para ese funeral no podría ser más apropiado.

La película nos traslada al Madrid de los años 40. Es una época marcada por el hambre y la escasez, el contrabando, la picaresca; los prostíbulos se alternan con los cines de barrio, con los perros tiñosos, con los retratos de Franco. Es una España triunfalista, de nacionalismo exacerbado; pero también es una España en ruinas, que busca entre la basura los medios para seguir adelante⁷⁷². *Madregilda* retrata magistralmente no sólo la miseria material de la posguerra, sino también su miseria moral. Descubrimos en ella a personajes que pululan en torno a Franco, intentando conseguir prebendas; un cura militar para el que la castidad es un concepto desconocido; un teniente que quiere vengar la violación múltiple de su mujer a la que

⁷⁶⁹ Samuel R. César “El asesinato del padre nuestro”, *Dirigido por*, nº 217, 1993.

⁷⁷⁰ Samuel R. César “El asesinato del padre nuestro, íbidem.

⁷⁷¹ Cristina Gil, “He enterrado el fantasma de Franco”, *Ya*, 1 de octubre de 1993.

⁷⁷² Así, uno de los escenarios principales del film es un vertedero, desde el que un teniente dirige el proceso de reutilización de la basura como abono para los campos y combustible.

él mismo asesinó; dos niños que intentan sobrevivir en un contexto hostil y, en medio de todo ello, dos figuras mitificadas y remitificadas: Gilda y Franco⁷⁷³.



Imagen 14: El actor Juan Echanove interpretando al general Franco

El film ha sido presentado como la confluencia de dos leyendas en las que estos dos iconos remitificados son respectivamente protagonistas⁷⁷⁴. La primera leyenda tiene que ver con la equiparación en España de la película *Gilda* (Glenn Ford, 1946) con la libertad perdida. En los años cuarenta corría el rumor de que detrás del nombre de Rita Hayworth se escondía la identidad de una exiliada: una mujer española llamada Margarita Carmen Cansino. En realidad, la emigrante no había sido ella, sino su padre, un bailarín que a principios de siglo se trasladó a América en busca de fortuna, estableciéndose allí. A pesar de la inexactitud de la leyenda, el potencial político del film y, especialmente, su erotismo rodearon de polémica la proyección de *Gilda* en España.

“Cuenta Ángel Fernández Santos [co-guionista de *Madregilda*] que allí donde se proyectaba se formaban enormes colas, también militares fascistas y escuadras uniformadas de falangistas de choque asaltaban esos cines, rompían los cristales y rasgaban los fotocromos o carteleras de los cines y agredían a los espectadores que

⁷⁷³ Mitificación y remitificación son los procesos que tienen lugar en la película en torno a Franco y Gilda según Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, “Reconstructing the past: historical cinema in post-Franco Spain” en Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 1998.

⁷⁷⁴ Rafa Fernández, “Francisco Regueiro rodará las historias ocultas de Franco y Rita Hayworth”, *El Periódico*, 15 de junio de 1992.

acudían, según ellos, a rendir pleitesía a aquella “puta española, traidora a su raza”. Mientras tanto, el mito crecía y crecía ininterrumpidamente⁷⁷⁵.

La segunda de esas leyendas surge de la sensación, para algunos, de que a finales de los años cuarenta Franco había cambiado. Un atentado nunca revelado habría acabado con la vida del jefe del Estado, siendo éste relevado por un sosia u hombre de paja (un doble, como el que conoceremos en *Espérame en el cielo*). *Madregilda* se hace eco de esta leyenda recreando un complot contra Franco, su asesinato y su reemplazo. Todo habría cambiado para que todo siguiera igual. Y así, a pesar de que el film termine con ciertos cambios, como un vertedero menos sórdido que el del inicio, el régimen seguiría hacia adelante por muchos años.

Para algunos autores, la remitificación de Franco en el film no habría estado exenta de problemas. Al mostrarlo en escenas cotidianas e, incluso, al dejar al descubierto sus flaquezas, el personaje se humaniza. Para Sonía García López, la infantilización del dictador, expresada en aspectos como su apodo de “el Niño” o su afición por los cromos, implicaría cierta desresponsabilización, deslingando su figura personal de su gestión “política”⁷⁷⁶. Sin embargo, el retrato que de él se hace no posibilita excesivas simpatías. Como exponía Carlos Boyero en las páginas de *El Mundo*, Franco aparece como un “dictador intolerablemente cruel, pragmático, mezquino, infantil, astuto, esperpéntico, traumatizado y solo”⁷⁷⁷. La escena de la partida de mus resulta altamente representativa del calado del personaje. Franco no sólo hace trampas de manera sutil, sino que utiliza su poder para aprovecharse del resto de jugadores que, al fin y al cabo, sólo cumplen con el aburrido ritual de las partidas semanales por obediencia, por miedo. El retrato del general va más allá de la parodia del personaje: describe a aquellos que lo rodearon y toleraron, ese país en el que gobernó casi cuarenta años; nos describe a todos.

Y así se plantea una cuestión clave: ¿cuál es el mensaje del film? ¿Qué imagen de Franco y de la dictadura transmite *Madregilda*? En este punto, la polémica está servida. Por una parte, autores como Vicente Sánchez-Biosca calificarán la obra como viaje al paisaje memorístico de una generación, viaje fragmentario e irreal, anclado en una cierta atemporalidad⁷⁷⁸. Para otros, como Sonia García, *Madregilda* ha de entenderse como claro integrante de esa “historiografía fantástica posmoderna” teorizada por Jameson, en la que el significado político-ideológico de la obra se diluye

⁷⁷⁵ Rafa Fernández, *Íbidem*.

⁷⁷⁶ Sonia Fernández García, “Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en *Madregilda*”, *Archivos de la Filmoteca* nº 43, febrero de 2003, p. 183.

⁷⁷⁷ Carlos Boyero, “Siempre nos quedará el mus”, *El Mundo*, 21 de septiembre de 1993.

⁷⁷⁸ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006, p. 289-290.

en la fabulación o la experimentación formal⁷⁷⁹. Para Jameson, con el debilitamiento de la historicidad, la ficción se yergue como depositaria de una (otra) verdad. La novela histórica posmoderna (el cine en este caso), es un juego con la historia, cuyo objetivo es el placer del consumidor⁷⁸⁰. Según esta visión, la crítica al franquismo en *Madregilda* quedaría difuminada, perdida en la propia fragmentación y en la discontinuidad del film.

No obstante, para otros autores, como Linda Hutcheon, las manifestaciones culturales posmodernas son capaces de ostentar una alta conciencia política. Hutcheon sostiene que estas obras reconceptualizan la historia mediante una escritura paródica que cuestiona el discurso histórico tradicional, exponiendo sus simplificaciones, omisiones y exclusiones⁷⁸¹. Si aplicamos este argumento a *Madregilda*, podríamos decir que Regueiro se valió de la astracanada y del esperpento para dejar al descubierto aquello que la historia oficial quería esconder. En esta línea, el film de Regueiro ha sido considerado como “un ajuste de cuentas colectivo con la dictadura” e, incluso, como la película que ese periodo histórico merecía⁷⁸². Este juicio de valor en torno al contenido y forma del film enlaza con la concepción de De Baecque del cine como forma cinematográfica de la historia, razonamiento que plantea cómo la puesta en escena supone una elección del director cargada de significado⁷⁸³. En *Madregilda*, el ambiente sórdido, la lóbrega fotografía con rasgos del Goya más negro⁷⁸⁴, la cercanía al esperpento valleinclinanesco o su “atmósfera sensorial y onírica” servirían para dejar patente “la radical estupidez de la dictadura, su fatua mediocridad”⁷⁸⁵. La parodia, el retrato escatológico y alucinado sí parecen servir como crítica o, al menos, como denuncia.

Pero ¿qué sociedad recibiría este discurso? ¿Cómo? *Madregilda* vio la luz en 1993, en una sociedad muy distinta a aquella que se recrea en la pantalla, distinta también de la España en la que vieron la luz otras obras más o menos críticas sobre

⁷⁷⁹ Sonia Fernández García, “Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en *Madregilda*”, p. 183-184. Para más información, Fredic Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, pp. 290-291.

⁷⁸⁰ Fredic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 366-371.

⁷⁸¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, Routledge, Londres, Nueva York, 1988, p. 21.

⁷⁸² Fernando Méndez-Leite, “*Madregilda*”, *Guía del ocio*, 2 de octubre de 1993.

⁷⁸³ Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 13.

⁷⁸⁴ “Paco Regueiro en *Madregilda* dispara “el tiro que todos hubiéramos querido disparar” (comillas sobre todo, por favor Paco, que nos están oyendo, todavía). El precedente podría estar en Paco de Goya y Lucientes que disparó sus pinceles contra Carlos III, Carlos IV y Fernando VII. (...) No sólo por el tratamiento de la luz, la intencionalidad irónica de las composiciones del poder o la indignación dramática y poética de las populares, sino que lo más importante está en el retrato de los personajes principales”, en Samuel R. César “El asesinato del padre nuestro”, *Dirigido por*, nº 217, 1993.

⁷⁸⁵ Fernando Méndez-Leite, “*Madregilda*”, *Guía del ocio*, 2 de octubre de 1993.

Franco, como los documentales *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974) o *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977).

No puede obviarse el lapso de tiempo transcurrido desde la realización de películas como *Caudillo* o la deconstructiva *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977), que se conciben antes de la Constitución y operan desde la oposición al franquismo y el estreno de *Madregilda* en un contexto mucho más proclive a la desvinculación de aquel pasado aciago y el nuevo y flamante proyecto de integración en la CEE que se perfila en los noventa. Porque si las películas producidas durante la agonía del franquismo tienen la impronta de una lucha contra el Régimen formalizada en un compromiso intelectual, ético y político, hay en *Madregilda* una expresión de la lejanía que solo es posible construir desde la distancia: nos hallamos ante una película que conjuga de manera asombrosa el humor corrosivo y la apelación directa a la “educación sentimental” de los hijos (renegados o no) del nacionalcatolicismo⁷⁸⁶.

La estridencia de las películas de Almodóvar o el Cobi cubista de Mariscal⁷⁸⁷, poco parecen tener que ver con las oscuras imágenes del film de Regueiro, e incluso con las imágenes de archivo de *Caudillo* y de *Raza, el espíritu de Franco*⁷⁸⁸. Y sin embargo, se complementan. La acelerada carrera hacia el progreso y, en especial, la cultura del pelotazo se comprenden mejor si se conocen la escasez de la posguerra y los amiguismos dentro del régimen. Tal vez sea osado afirmar, como hizo por entonces algún crítico, que Regueiro recreaba “el tiro que todos quisimos efectuar”⁷⁸⁹. No parece tan osado, sin embargo, exponer cómo este film es un representante de excepción de una época muy concreta, de un momento en que situaciones que se creían prácticamente inamovibles, como la división del mundo en capitalismo-comunismo, estaban desapareciendo. La realidad y las certezas en torno a ella se relativizan; y ante el aluvión de cambios, antiguos traumas pueden ser ya vistos en perspectiva. Las pesadillas pueden ser conjugadas, y la joven democracia española, como hizo Regueiro con *Madregilda*, puede emprender ya esa búsqueda de “la luz dorada de una fría infancia, mísera y hambrienta. La luz de un largo y oscuro invierno”⁷⁹⁰. Un largo y oscuro invierno que se veía lejano ya.

También resultan lejanos los relatos de los films a analizar a continuación puesto que están contados en forma de recuerdos, de rememoración. No hay en ello una vocación de análisis de aquellos acontecimientos, ni de reflexión sobre el proceso memorístico. Se trata tan sólo de una forma de estructurar el relato, de enhebrar los

⁷⁸⁶ Sonia García López, “Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en *Madregilda*”, *Archivos de la Filmoteca* nº 43, febrero de 2003, p. 175.

⁷⁸⁷ Cobi, mascota de los Juegos Olímpicos de Barcelona '92, fue presentado oficialmente en 1988.

⁷⁸⁸ También *Madregilda* incluye imágenes de archivo, muchas de ellas del NO-DO, pero éstas han sido trucadas y aparece en ellas el actor Juan Echanove en lugar de Franco.

⁷⁸⁹ Samuel R. César “El asesinato del padre nuestro”, *Dirigido por*, nº 217, 1993.

⁷⁹⁰ Francisco Regueiro, “Memoria dolorida. Madrid, años cuarenta”, *El Mundo*, 2 de octubre de 1993.

hechos. El recuerdo actúa como mero recurso narrativo o argumental. Su estructura, su formato, su enfoque resultan bastante convencionales, enlazando con los films de posguerra más tradicionales, con una narración lineal y la presencia habitual de la estructura del Bildungsroman⁷⁹¹.

En *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) se narra la historia de tres músicos que, acabada la guerra, conseguirán triunfar, no sin complicaciones. Todo el film se presenta a través de los flashbacks que uno de los protagonistas, Mario, recuerda en el tren que le saca de España. A pesar de que al final del film un rótulo indica que “los personajes de esta película son imaginarios. Cualquier parecido con la realidad es pura casualidad”, muchos han visto en *Las cosas del querer* un homenaje póstumo a Miguel de Molina, cantaor que popularizó entre otras coplas *La bien pagá y Ojos verdes*, y que tuvo que abandonar España a causa de su homosexualidad⁷⁹². La paliza que le dan en el film al personaje de Mario, y que precipita su exilio a Latinoamérica, tiene más que alguna coincidencia con la que le dieron al cantante antes de su salida del país. Lo cuenta así el escritor Arturo Pérez-Reverte:

Miguel de Molina se negó a renovar un contrato, y lo pagó muy caro. Al terminar una función, tres individuos que se identificaron como policías -uno de ellos, el conde de Mayalde, sería luego alcalde de Madrid- lo llevaron a un descampado, lo forzaron a beber aceite de ricino y le dieron una paliza, arrancándole el pelo y algún diente. Y mientras el infeliz preguntaba por qué le pegaban, los otros respondían: “Por rojo y maricón”⁷⁹³.

Se nos enfrenta así con la doble moral de una sociedad franquista en la que la homosexualidad sólo era tolerada cuando se daba en las clases altas; una sociedad franquista en la que la prostitución aparecía muchas veces como único medio de subsistencia y en la que, de nuevo, queda al descubierto la connivencia de la Iglesia y amplios sectores de la sociedad con el régimen. Como dirá la vecina que actúa de madame de la protagonista: “¿cuándo hemos vivido mejor que ahora?”.

Otro de los temas dolorosos (y novedosos en este caso) que aparecen retratados en el film es el del exilio durante la dictadura. No se trata del exilio de aquellos que tuvieron que dejar el país durante o justo después de la Guerra Civil, sino el de aquellos otros que tuvieron que huir ante circunstancias adversas, ante persecuciones políticas. En el caso de Mario, lo personal es político. Ser homosexual

⁷⁹¹ El término “Bildungsroman” o “novela de iniciación / formación” hace referencia a las obras en las que el protagonista, un niño o adolescente, pasa a la adolescencia o al mundo adulto a través de diversas experiencias.

⁷⁹² “Manuel Bandera está soberbio interpretando el personaje de Mario, inspirado sin rodeos en el inmenso, entrañable Miguel de Molina”, en Arturo Pérez-Reverte, “Ese rojo maricón”, *El Semanal*, 20 de abril de 2009.

⁷⁹³ Arturo Pérez-Reverte, “Ese rojo maricón”, *El Semanal*, íbidem.

en la España “viril” del yugo y las flechas, en la “decorosa” España del cirio y el crismón, era un atentado contra el orden y la moral del régimen. Y así se lo hacen pagar. “No puedo volver, no me dejarán volver”, dirá Mario en el film. A Miguel de Molina no sólo le impidieron la vuelta a España durante décadas, sino que también se le hizo la vida imposible al otro lado del Atlántico. Triunfó en Argentina, pero presiones de la Embajada de España hicieron que tuviese que marchar a México, donde tampoco lo tuvo fácil. La dignidad del personaje de Mario incluso en su huida, cuando se despide derrotado de sus compañeros, recuerda a la dignidad de Miguel de Molina. Cuando en 1992 el Ministerio de Cultura le concede la Orden de Isabel la Católica, Miguel de Molina se limitó a decir: “Esa reparación me llega demasiado tarde”⁷⁹⁴.

La respuesta del cantaor introduce una polémica e interesante cuestión: la reparación de las víctimas de la dictadura. ¿Puede el cine ostentar este papel en una sociedad que no llegó a abordar la cuestión de manera abierta y directa hasta hace muy poco?. Este film, con su rótulo final, elude la responsabilidad de hacer un homenaje tardío a Miguel de Molina, pero pone sobre la mesa dos temas que no hacen ningún bien a la imagen del régimen franquista: por un lado, la estigmatización de la homosexualidad; por el otro, los obligados exilios que siguieron produciéndose mucho más allá del fin de la guerra⁷⁹⁵.

Siguiendo con la lectura histórica del film y las circunstancias extrafílmicas que éste conlleva, es el momento de hablar de Jaime de Armiñán. Nacido en 1927, vivió la Guerra Civil durante su infancia y la posguerra en su adolescencia y juventud. Un rápido repaso a su filmografía nos muestra el interés que Armiñán parece sentir por el pasado reciente. En *El amor del capitán Brando* (1974) narra la vuelta a su pueblo de un exiliado político. En *Jo, papá* (1975), film analizado en el Capítulo 2, recrea a través de un viaje familiar el recorrido de un excombatiente durante la guerra, en una suerte de *road movie* hispana por paisajes de la memoria. Como explicábamos en ese Capítulo 2, tras el estreno de *Jo, papá* Armiñán protagonizaría una interesante polémica en prensa sobre la necesidad de olvidar el pasado doliente de la guerra. Resulta irónico que, a pesar de que el director abogara entonces por mirar hacia adelante, su filmografía no parece querer hacerlo. *Las cosas del querer* o *El palomo cojo* (recogida en el Capítulo 8) son una buena muestra de ello. En el año 2000,

⁷⁹⁴ Arturo Pérez-Reverte, *Íbidem*.

⁷⁹⁵ Entre 500 000 y 700 000 personas salen de España durante la Guerra Civil según Ricardo Tejeda, “El ensayo. Ventana sin par del exilio republicano español”, en Antolín Sánchez Cuervo, Fernando Hermida de Blas (coord.) *Pensamiento exiliado español: el legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Biblioteca Nueva : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Madrid, 2010, pp. 203-229. Helen Graham, *The War and its Shadow: Spain’s Civil War in Europe’s Long Twentieth Century*, The Cañada Blanch Centre and Sussex Academic Studies on Contemporary Spain, Sussex, 2013.

Armiñán publicó además *La dulce España*, basado en sus recuerdos infantiles, novela con la que ganó el XIII Premio Comillas de Biografía y Memorias.

En la siguiente película encontraremos el relato biográfico de los años de guerra e inmediata posguerra de un general del ejército republicano. ***Memorias del general Escobar*** (José Luis Madrid, 1984) se ha incluido en estas páginas porque la película se desarrolla en 1940. Encarcelado tras la guerra, los recuerdos del general nos trasladan, en forma de flashback, a los años de la contienda civil y a esos primeros meses que siguieron a la victoria franquista. El general Escobar escribe una carta desde su celda en la que explica cómo, “si el indulto no llega, mañana seré fusilado en los porches de este castillo donde también se encuentra prisionero mi hijo”. A través de la carta descubrimos que se le acusa de “rebelde y de traidor” por el mero hecho de haberse mantenido fiel al gobierno democráticamente elegido de República. Sin embargo, y aunque esta fidelidad pueda parecer una toma de posición del personaje e, incluso, del director con respecto a la ilegitimidad del régimen franquista, las reflexiones del protagonista en su carta lo desmienten:

“El fiscal no entiende que un hombre que se confiesa católico, apostólico y romano haya podido colaborar con quienes quemaron conventos, y asesinaron religiosos, por lo que no sólo me considera traidor, sino perverso. El fiscal dice que si hombres como yo no nos hubiéramos puesto al servicio de estas ideas, lo que duró tres años habría durado algunas horas. Y yo le digo al fiscal que sí, que tiene razón, que estoy de acuerdo. Pero quiero añadir que este modesto guardia civil sólo ha sido en todo momento eso, un guardia civil que desde que tuvo el honor de vestir este uniforme juró honrarlo. Siendo ese juramento de lealtad al poder constituido y obediencia a sus mandos. Las circunstancias han querido que esta lealtad y obediencia me llevaran por caminos en ocasiones no deseados, pero qué podía hacer si no obedecer a sus superiores”.

Memorias del general Escobar presenta una estética y un hilo narrativo clásicos, a pesar de incluir metraje de archivo, en blanco y negro. La película se muestra un tanto caduca, en la línea de esos films franquistas “de reconciliación” que vieron la luz en la última década de la dictadura, a partir de las celebraciones de los “25 años de paz”⁷⁹⁶. El cierre del film, con su lapidaria “Si mi vida y toda la de los que han caído sirve para que esto no se vuelva a repetir, nuestra muerte no habrá sido estéril”, no deja de resultar anacrónico: ¿quiénes son aquellos a los que se incluye en

⁷⁹⁶ Con motivo de la campaña publicitaria de los XXV años de paz el Ministerio de Información y Turismo convocó un concurso de guiones cinematográficos sobre la Guerra Civil bajo el lema —en palabras del Director General de Cinematografía, García Escudero, “ni retórica, ni horrores; reconciliación. El primer premio quedó desierto, siendo el segundo para *Diálogos de paz*, de José María Font Espina y Jorge Feliu. Poco después, *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1965) quedaría a medio camino entre el viejo cine de cruzada y la consigna de reconciliación. *Golpe de mano* (José Antonio de la Loma, 1969) y *La orilla* (Luis Lucía, 1970) serían otros ejemplos de este tipo de cine. Véase Román Gubern, *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, pp. 148-152.

“nuestra muerte”? ¿Ha de reivindicarse de manera igualitaria a todos aquellos que fallecieron durante la guerra? Para José Luis Madrid, no hay diferencia, como demostrará la última frase del film, en voz en off: “Un millón de muertos, una guerra entre hermanos. Qué horror dios mío, ¿por qué?”

Este cierre no es sólo demagógico, sino también falso. Las cifras de víctimas se sitúan en los 200 000 asesinados por el bando franquista y 40 000 por el republicano, números a los que habría que sumar la represión durante la dictadura franquista, especialmente durante los años cuarenta⁷⁹⁷. No resulta extraño este tratamiento de un director como Madrid, que ya en 1976 realizara “*Comando Txikia / Muerte de un presidente* (1976)”, comentada en el Capítulo 5.

También basada en hechos reales, esta vez en la autobiografía homónima del humorista José Luis Coll, encontramos ***El hermano bastardo de Dios*** (Benito Rabal, 1986). El espacio dedicado al film de Rabal en esta tesis es muy reducido puesto que la película comienza en 1939, sin indicarse si la Guerra Civil ha terminado o no. Desde esa fecha va saltando atrás en el tiempo a través de flashbacks en los que el protagonista recuerda la contienda. El film, con su ajustado marco temporal, nos interesa porque en muchos lugares el régimen franquista comenzó mucho antes del 1 de abril de 1939, lo que ayudaría a entender por qué posguerra y guerra a veces se confunden en la memoria de aquellos que vivieron la contienda desde la retaguardia. Este hecho también contribuiría a explicar la confusión entre ambos periodos también en el cine o, al menos, entre los espectadores. Al no discriminarse demasiado entre ambas temáticas, ya en los ochenta se observa una sensación de hartazgo con respecto a films que trataban la guerra, cuando en realidad ésta no había sido llevada a las pantallas tantas veces⁷⁹⁸. Así, parece que el fenómeno del hartazgo se debe más a la estandarización de las películas sobre el tema que a su abundancia, es decir, que la existencia de una serie de rasgos comunes a algunas de las películas retratando la guerra en la retaguardia y la posguerra conducirán a una injustificada sensación de saturación de mercado.

Un tanto distinta en ese aspecto es ***El río que nos lleva*** (Antonio del Real, 1987). Esta película, que sigue a un grupo de gancheros y sus troncos en los años cuarenta, fue declarada de Interés por la Unesco por su contribución a la defensa de los valores culturales y ecológicos de la región del Alto Tajo castellano, por lo que

⁷⁹⁷ Véase, por ejemplo, Santos Juliá (coord.), *Víctimas de la guerra civil*, Temas de hoy, Madrid, 1999.

⁷⁹⁸ Pueden consultarse las obras de referencia sobre la Guerra Civil en el cine de Román Gubern y Vicente Sánchez Biosca. Gubern, Román, 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986; Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006; o Rubio, Ramón, *Historia de España a través del cine*, Polífono, Madrid, 2007.

cuenta con una significación etnográfica añadida⁷⁹⁹. Se trata de otra adaptación de una novela, la obra homónima de José Luis Sampreo. El film también cuenta, como en el anterior, con una voz *en off* que introduce el relato, haciéndonos ver que todo lo relatado en el film es parte de la memoria del protagonista.

En este film no asistimos a flashback alguno, sino que quien recuerda ahora es un irlandés, hijo de española, que tras luchar en la Segunda Guerra Mundial, “desmoralizado por la barbarie de los hombres matándose”, sin sentirse vencedor, decide conocer la tierra de su familia. Un rótulo sitúa la acción en 1946, en la última campaña de estos gancheros que, ante la consolidación de los camiones como transporte de los troncos, son desplazados. La desaparición de este oficio, de esa forma de vida un tanto al margen del día a día de la dictadura, sirve de temprano preludio a los cambios que la industrialización de los sesenta traería consigo. Gracias a su alteridad con respecto a los ciudadanos convencionales, observamos con la suficiente distancia costumbres típicas de la España de la posguerra, como el férreo seguimiento de una serie de prohibiciones durante la Semana Santa (no beber alcohol, por ejemplo). Asistimos también a una denuncia de la miseria, de la doble moral, del analfabetismo, mientras se nos ofrece el retrato del corrupto poder local⁸⁰⁰. En uno de los pueblos que visitan en su recorrido, descubrimos cómo el alcalde se aprovechó durante la guerra para enriquecerse (expropiando a presos políticos) y de cómo se aprovecha también ahora de su situación de privilegio acostándose con las mujeres del pueblo. Será la oposición a este cacique local la que termine precipitando los acontecimientos.

El largo invierno (Jaime Camino, 1991) también está marcada por el sentimiento de fin de una época. En un presente contemporáneo a la realización del film, el hijo de un republicano asesinado en la inmediata posguerra vuelve del exilio para intentar averiguar qué le pasó exactamente a su padre. El relato se basa entonces en las memorias del mayordomo familiar, que acabará reconociendo su culpabilidad en la detención del padre. Nos encontramos aquí ante un incómodo tema: el de las delaciones. Las denuncias, llevadas a cabo por ciudadanos de a pie contra

⁷⁹⁹ “Gancheros, madereros o pineros y almadieros, navateros o raiers, fueron durante siglos los responsables del transporte fluvial de maderas. La Maderada es el término que se utiliza para describir el transporte de gran cantidad de troncos o palos (como los denominaban los Gancheros) en piezas sueltas, sistema que se utilizaba en el nudo hidrográfico central, mientras que la construcción de balsas fue el sistema utilizado en los caudalosos ríos pirenaicos. El nombre de Ganchero proviene de la única herramienta que disponían, que consiste en una vara normalmente de avellano de unos 2,20m. de altura y un grosor en el extremo de 5 cm aproximadamente, en el que se herraba una pieza de forja.

⁸⁰⁰ Uno de los gancheros está aprendiendo a leer ayudado por el protagonista. Como material didáctico utilizan una hoja de revista. Cuando maestro y alumno se separan, el protagonista le regala un libro de poesía de García Lorca.

sus vecinos, compañeros e incluso jefes, fueron un elemento clave en la perpetuación del régimen. Resulta interesante observar cómo en contextos excepcionales como la guerra y la dictadura, muchos ciudadanos optaron por elecciones poco éticas, pero favorables para ellos. El miedo, la esperanza de un beneficio directo, la envidia o la venganza fueron algunos de los eslabones de la cadena represiva sobre la que se sustentó el régimen⁸⁰¹. Así lo demuestra Camino en el film. Resulta clave la escena en que el entonces niño, adulto ahora, pregunta al mayordomo por qué denunció a su padre. “Yo... no recuerdo... no lo recuerdo... el miedo... el miedo... había mucho miedo... confusión, catástrofes... el miedo y el desorden, un gran desorden”, alcanzará apenas a balbucear el mayordomo.

Miedo y desorden son las características de esos últimos días de la guerra, los de la entrada en Barcelona de las tropas franquistas y sus primeras depuraciones. Se nos habla de la coherencia de muchos republicanos con sus principios, de su valentía, pero también asistimos a traiciones. Seremos testigos de situaciones habituales en aquellos primeros años de dictadura, realidades duras que, a pesar de su cotidianeidad en aquellos años, no han aparecido demasiado en las pantallas, como el hacinamiento en las cárceles, los intentos de huir del país de los que temen por su vida, la quema de libros considerados peligrosos por las nuevas autoridades o la violencia gratuita. Se muestra la estupidez y soberbia de los vencedores, su especial inquina contra los nacionalistas catalanes y, sobre todo, el odio, un odio profundo e irracional, aquel que hizo posible el enfrentamiento civil y la posterior represión.

En este film de factura clásica se juega a menudo con las emociones del espectador. La ejecución del padre, con la voz en off de éste sobre las imágenes, leyendo la carta de despedida a sus hijos, resulta buena muestra de ello. Tan sólo unas insólitas escenas del confinamiento de uno de los personajes en una cárcel femenina sorprenden al espectador por su crudeza. Ajeno a la sentimentalidad, el retrato de las condiciones de vida en las prisiones franquistas sorprende por su dureza, mostrando una realidad muchas veces silenciada en las pantallas⁸⁰².

No es Jaime Camino un cineasta que abogue por el silencio ante el pasado reciente de España. Buena parte de su producción cinematográfica está directamente relacionada con la Guerra Civil y sus consecuencias, tal vez porque toda su vida

⁸⁰¹ Resulta ilustrativo en este sentido el artículo de Miguel Ángel del Arco y Peter Anderson, “Construyendo el franquismo: violencia y represión en el campo andaluz de posguerra” en María Encarna Nicolás y Carmen González (coord.), *Ayer en discusión*, Universidad de Murcia, Asociación de Historia Contemporánea, Murcia, 2008, o el libro de Michael Richards, *A Time of Silence. Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

⁸⁰² Helen Graham, *The War and its Shadow*, The Cañada Blanch Centre and Sussex Academic Studies on Contemporary Spain, Sussex, 2013; Gutmaro Gómez Bravo, *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista, 1939-1950*, Taurus, Madrid, 2009.

estuvo marcada de una u otra forma por ella⁸⁰³. *España, otra vez; Las largas vacaciones del 36, La vieja memoria, Dragon Rapide o Los niños de Rusia* son algunos ejemplos de ello. *El largo invierno* sería en cierto modo, tanto por su nombre como por la cronología, una suerte de continuación de *Las largas vacaciones del 36* (1976), primera película que narraba las peripecias de la burguesía en la retaguardia republicana de la contienda civil.

Sin embargo, muchas cosas habían pasado en los quince años que separan ambos films y ni la sociedad, ni la industria, ni el gobierno eran ya los mismos que entonces. En ese lapso España parecía haber viajado de la “memoria urgente” de los setenta a la lejanía del recuerdo⁸⁰⁴. No es extraño en este sentido que la diégesis de *Las largas vacaciones del 36* transcurra íntegramente en los años treinta, mientras que en *El largo invierno* se opte por la interposición del filtro memorístico. El hijo, ahora adulto, quiere saber, pero se siente ajeno a aquella época de la que poco recuerda. El mayordomo, por su parte, nunca había asumido su responsabilidad, hasta entonces.

En cuanto a la reflexión aportada por el film con respecto a la guerra, puede resumirse en las palabras de uno de los personajes principales en un momento del film, “no hubo final feliz posible”. Y es ese pesimismo el que va embargando la película conforme se nos muestre la consolidación del régimen franquista. Un pesimismo que cristaliza en la afirmación de que: “España está perdida amigo Walter, no la República, España, Y por mucho tiempo. No importa la guerra, no importa la paz. Entramos en un largo y oscuro túnel”. Poco se cuenta de ese largo y oscuro túnel del que poco se cuenta; un largo invierno, de casi cuarenta años, que se anuncia más que se muestra, como las hojas de los árboles que caen premonitoriamente en unas de las escenas del film. El título del film parece hacer un guiño a la pregunta que, una vez acabada la guerra, uno de los personajes de *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) se hacía en la última frase de la película “¿Quién sabe cuándo habrá otro verano?”.

Y no deja de ser curioso que sea la metáfora de un túnel la que se utilice para referirse al franquismo. En varios de los films de memoria analizados en el Capítulo 6 e incluso en algunas obras de éste, asistimos a la salida física de un túnel de tren,

⁸⁰³ Camino nació el 11 de junio de 1936, a poco más de un mes de que se produjera la insurrección que inició la Guerra Civil española.

⁸⁰⁴ José-Carlos Mainer habla de “memoria urgente” para referirse a esa necesidad, ímpetu, aluvión de memorias disidentes con el franquismo, de voces silenciadas, que durante la transición quisieron llegar al espacio público, “Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)”, en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Santos Juliá (dir.), p. 147.

salida que lleva implícita una liberación o el inicio de una cierta rebeldía⁸⁰⁵. Hablamos, por ejemplo, del comienzo de *Tata mía*, o de *Redondela* (analizada más adelante en este capítulo). En otras obras el viaje en tren conlleva en sí mismo un desafío al orden establecido, una suerte de rebeldía y una apuesta por la esperanza, aunque ésta sea mínima. Ejemplos de ello encontramos en el final de *Beltenebros* o el de *Luna de lobos* (también recogido en este capítulo). ¿Son estas referencias “puntos de fijación” de una época determinada?⁸⁰⁶ Su reiterada presencia podría considerarse de este modo, algo así como una forma de escenificar que se ha salido de esa hibernación forzada por la dictadura, que se han dejado atrás aquellos años oscuros.

Y serán esas palabras las que den título a la siguiente película a analizar. **Años oscuros** (Arantxa Lazcano, 1992) lleva a la pantalla las memorias infantiles de su directora entre 1952 y 1965. La voz en off de la protagonista, alter ego de Lazcano, acompaña una serie de episodios ambientados en la dictadura. El primero de ellos tiene lugar en 1946, cuando asistimos a una reunión de opositores al régimen en el País Vasco. En la reunión encontramos diferentes realidades: los que creen en el derrocamiento del régimen, los que confían en la ayuda exterior, los que se sienten vencidos, los que sólo quieren sobrevivir... El padre de Mireia, la protagonista, pertenece a este último grupo y, armado de pragmatismo, se irá desvinculando de la lucha armada porque tiene “una familia por mantener”. Sin embargo, nunca se perdonará esa cobardía, y arrastrará su amargura por el metraje del film. “Me pregunto que habría sido de este pueblo si todos hubiéramos sido como él” dirá comentando la muerte en la cárcel de un conocido, preso por repartir propaganda. Su mujer intentará consolarlo: “pues que ahora estaríamos todos muertos. Déjate de tonterías, ¿es que no te es suficiente con cuidar de nosotros?”. Nos enfrentamos de nuevo al interesante tema de las opciones personales ante la dictadura, la colaboración, la pasividad, la oposición, la supervivencia, el miedo.

El film muestra el choque entre dos mundos: el del nuevo régimen, que se desarrolla en castellano, y el tradicional vasco, que transcurre en euskera. Y, entre ambos, la difícil búsqueda por parte de una niña de pequeños momentos de felicidad. La fotografía se encarga de recrear esa atmósfera cerrada y lúgubre de tonos grises y anaranjados. Y envueltos en ella asistimos a la incompreensión infantil hacia el mundo de los adultos; descubrimos el abismo entre padres e hijos y entre alumnos y profesores; exploramos el recurso a la fantasía y la invención de historias increíbles

⁸⁰⁵ Identificamos este referente en *Tata mía*, *Beltenebros*, *Luna de lobos*, *Redondela*, etc.

⁸⁰⁶ Entendemos “punto de fijación” según la definición de Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977), pp. 195-196.

como medio de los niños para intentar aprehender la compleja realidad⁸⁰⁷; escuchamos los silencios cargados de significados que tanto caracterizaron aquella época; rastreamos las interconexiones entre política y religión, entre represión y militancia. Una escena que recoge gran parte de estos elementos la encontramos en la vuelta de Mireia a casa por vacaciones en 1965. En el viaje en tren es testigo de cómo un hombre corre por el andén tirando octavillas y gritando “¡Gora Euskadi askatuta!” (*Viva Euskadi libre*). La Guardia Civil lo persigue, gritando “¡Alto!” Inmediatamente a la protagonista le viene a la cabeza su infancia en la escuela, cuando las monjas la castigaban por hablar euskera y ella preguntaba por qué. Nunca obtuvo una respuesta. Tampoco encontraron mucha respuesta aquellos opositores que aparecían al inicio del film y que confiaban en el fin de la dictadura gracias a la intervención exterior. Es éste un interesante punto de fijación que se repetirá, como veremos, en varios de los films analizados y que, inevitablemente, suele ir cargado de amargura⁸⁰⁸.

Mucho más alegre resulta ***Orquesta Club Virginia*** (Manuel Iborra, 1992). Esta comedia ligera sobre las peripecias de una orquesta de gira por el Mediterráneo en los años sesenta resulta extraña entre dramas de posguerra. Sin embargo, su recurso a la memoria como conductora del relato, así como su escaso reflejo de la realidad española, nos han animado a incluirla en este grupo. Al transcurrir en el extranjero no se nos dan demasiadas claves sobre la España franquista, por lo que no resulta demasiado interesante para nuestra lectura cinematográfica de la historia. A partir del comportamiento de los protagonistas sí podemos vislumbrar, no obstante, ciertos rasgos sociales que nos hablan de la vida cotidiana en el tardofranquismo. Asistimos a comportamientos autoritarios y machistas, a la liberación sexual propia de los años sesenta o al conflicto generacional que queda representado en la dicotomía “boleros vs rock”.

La presencia de la memoria queda patente desde el principio puesto que el film se estructura siguiendo los recuerdos del protagonista en relación con una gira que hizo con la orquesta de su padre. La película está basada en la experiencia del músico Santi Arista, amigo personal del director. El relato comienza así: “Acababa de cumplir 19 años. Estamos en el año 1967. No recuerdo exactamente cómo era entonces el puerto, son curiosos los recuerdos. Algunos parecen importantes y otros que parecen insignificantes se nos quedan grabados para siempre”. Sin embargo, la reflexión sobre

⁸⁰⁷ Como también ocurría en *Si te dicen que caí* a partir de los *aventis* que los críos se contaban unos a otros.

⁸⁰⁸ Este referente a la esperanza en una intervención extranjera aparece, por ejemplo, en *La corte del faraón*, *Años oscuros* o *Luna de lobos*.

los mecanismos de la memoria termina aquí y el juego pasado-presente se limita a la voz en off que nos habla desde el hoy, presentando los acontecimientos y comentándolos, pero sin mayor profundidad.

Finalmente, entre los films de esta primera parte del capítulo ambientados en la posguerra, analizaremos aquellos que retratan algún tipo de oposición al régimen, resistencias que se enmarcan en tres grandes grupos: oposición armada desde el interior, oposición desde el exilio y pequeñas resistencias cotidianas. Abren el análisis dos desiguales películas sobre los maquis. ***Luna de lobos*** (Julio Sánchez Valdés, 1987) y *Huidos* (Sancho Gracia, 1992). Al inicio de la primera, sobre unas imágenes de los Picos de Europa cubiertos de niebla, una voz en off contextualiza el fenómeno de estos guerrilleros antifranquistas.

“En el otoño de 1937, derrumbado el frente republicano de Asturias y con el mar negando ya toda posibilidad de retroceso, cientos de huidos se refugian en las montañas de la cordillera cantábrica y buscan en sus aldeas de origen el refugio y la ayuda familiar que les permita escapar a la represión del ejército vencedor mientras esperan el momento propicio para reagruparse y remprender la lucha o para escapar a alguna de las zonas que aún quedaban bajo control gubernamental. Muchos de ellos quedarían para siempre abatidos por las balas en cualquier lugar de aquellas en otro tiempo pacíficas montañas. Otros, los menos, conseguirían tras múltiples penalidades alcanzar la frontera y el exilio. Pero todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de sus vidas y una estela imborrable y legendaria en la memoria popular.

La cámara desciende entonces al valle, donde la sobreimpresión de un rótulo nos informará de que nos encontramos en las montañas de León, en otoño de 1937. Pero la parte del film dedicada a la guerra pasa pronto y en seguida nos encontramos en 1940, donde somos testigos de varias acciones de los maquis, como pequeños robos o un secuestro. Uno de los elementos más interesantes del film es el retrato de la vida de aquellos que, apoyando a los guerrilleros, quedaron en los pueblos. Son ellos los que les suministran víveres, les ofrecen información, les facilitan refugio; y los que se angustian ante la falta de noticias. Son también los que han de sufrir los interrogatorios de la Guardia Civil, la represión, la tortura. Como se ve en el film, no son extrañas las palizas, violencia física reforzada por los cortes de pelo al cero en el caso de las mujeres.

Luna de lobos también recoge dos elementos ya destacados anteriormente. Por un lado, la esperanza en la intervención internacional para acabar con la dictadura. Ésta cristaliza en la obligada conversación entre los guerrilleros, en la que se muestran opiniones contrapuestas sobre el futuro de la lucha. Mientras algunos abogan por esperar a que llegue esa ansiada ayuda exterior, porque “Franco está al caer”, otros tienen claro que la suya es “una guerra perdida”. Por otro lado, volvemos a encontrar la connivencia de importantes sectores de la sociedad con la represión del

régimen. En este caso es la Iglesia la que colabora con la dictadura. El párroco del pueblo denunciará a uno de los maquis cuando éste, herido, vaya a pedirle ayuda. El maquis será asesinado por las fuerzas del orden y enterrado a las afueras del pueblo, en una de esas tantas fosas dejadas por el franquismo en los bosques y cunetas.

Es éste un film triste, en el que no hay vencedores, como triste era la novela homónima (1985) de Julio Llamazares en la que se basa. El protagonista, único superviviente del grupo de maquis, decide jugársela y marcharse para siempre. La película termina cuando consigue montar en el tren que, espera, le lleve a la libertad. Nada más sabemos de su destino.

Por su parte, **Huidos** (Sancho Gracia, 1992) pretende mostrar las diferencias entre “los del monte” más que su vida cotidiana. El protagonista, un anarquista que prefiere abstenerse de la lucha armada, contrasta con un cerril comunista, que sólo quiere venganza. Se nos hace referencia con ello, de manera indirecta, a los enfrentamientos entre ambas facciones que aquejaron al bando republicano durante la Guerra Civil y de los que no se hablaría abiertamente en el cine hasta *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995). Sancho Gracia toma partido por el anarquista -al que él mismo interpreta-, un hombre ilustrado que cree que la libertad no se consigue sólo con las armas sino “día a día ganando las conciencias, mejorando nuestras condiciones de vida”.

Sancho Gracia se había convertido en un actor célebre en el panorama español gracias a *Curro Jiménez*, la serie de TVE emitida entre 1976 y 1978 y reemitida posteriormente en numerosas ocasiones debido a su éxito. En esta serie, Sancho Gracia encarna a un bandolero de comienzos del siglo XIX, un hombre que por problemas con la justicia tendrá que dejar su oficio de barquero y “echarse al monte”. La poca diferencia entre ambos enfoques, el de *Huidos* y el de *Curro Jiménez* demuestra el poco interés de Sancho Gracia por la historia con mayúsculas: él quiere transmitir una historia con minúsculas, la de ese hombre, siempre justo y bueno, que tiene que refugiarse en el monte para sobrevivir; un enfoque que sabe que ha triunfado en el pasado y cuyo éxito tal vez espera repetir. No fue así.

También encontramos de nuevo en la película ese punto de fijación en torno a la intervención extranjera. Uno de los personajes comentará, esperanzado, cómo cree que al acabar la II Guerra Mundial, “Franco tiene los días contados. Las democracias europeas no tolerarán una dictadura en España”. Hoy sabemos, como sabían Sancho Gracia, Julio Sánchez Valdés o Arantxa Lazcano, que esa esperanza no llegaría a materializarse. No deja de resultar llamativa la presencia de esta referencia en numerosos films, especialmente en esos últimos años ochenta y primeros noventa en los que España se estrena como miembro de la Comunidad Económica Europea.

Y si hemos hablado del enemigo interno, toca ahora hacerlo del enemigo externo. **Catorce estaciones** (Antonio Jiménez-Rico, 1991) comienza en una estación de París en 1947, pero el resto del metraje transcurre íntegramente en un tren. Es el tren que une París y Madrid, con sus catorce paradas correspondientes, como las estaciones de un Vía Crucis. En él viaja un antiguo profesor republicano, Juan Luis Galiardo, exiliado en Francia, que va a Lisboa a entrevistarse con don Juan de Borbón y otras fuerzas de la oposición antifranquista, para intentar organizar el relevo monárquico en el poder.

Es éste un film menor en cuanto a su factura y a su repercusión. Los personajes no resultan creíbles y aunque el film se publicitó como una película atípica, no queda muy claro con respecto a qué se le suponía esa peculiaridad⁸⁰⁹. “El principal error de la película” dirá el crítico Quim Casas, “estriba en quedarse tan sólo en la atmósfera, pretendiendo que en la búsqueda de ese tono añorado se encuentra la razón de ser del film”. Una película que sirve tan sólo para sumarse a la lista de películas más centradas en la ambientación que en la historia.

Giménez-Rico había mostrado ya su interés por el pasado reciente de España al llevar a la pantalla *Retrato de familia* (1976), obra basada con bastantes licencias en *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), de Miguel Delibes. “Con su presentación no apologética de la burguesía franquista durante la guerra, Giménez-Rico proponía una cauta desmitificación de la llamada *cruzada* de los vencedores”, dirá Román Gubern en su imprescindible estudio sobre la Guerra Civil en el cine. Gubern elige el adjetivo “cauta” no sin razón. Aunque *Retrato de familia* fue estrenada tras la muerte de Franco tuvo que lidiar con la férrea censura cinematográfica que no desaparecería hasta noviembre de 1977. Algunos años más tarde, en 1997, este director volvería a llevar una novela de Miguel Delibes a la gran pantalla, *Las ratas* (1962), incidiendo ahora en la dictadura franquista en lugar de en la guerra. Este film será analizado en el Capítulo 8.

También habla del exilio la ***La España peregrina*** (José Fernández Cormeranza, 1987). Su análisis será breve, tan sólo una rápida referencia, debido no sólo a la escasa repercusión alcanzada sino también a su temática: trata el exilio político tras la guerra y, exactamente por ello, trasciende las fronteras de España quedando un tanto fuera de nuestro objeto de estudio. El documental se centra en aquellos que con el avance de las tropas del general Franco tuvieron que dejar el país, unos 500.000, se nos dirá. Diversos países acogerán a esta población emigrante, siendo México y Francia los lugares de mayor afluencia. Son los recuerdos de esa

⁸⁰⁹ El policía secreta con una garra de hierro o el fornido nacionalista vasco travestido en monja que hace las veces de guardaespaldas del profesor son buena muestra de ello.

España peregrina, utilizando la expresión del poeta José Bergamín, los que estructuran la obra; recuerdos y resistencia de una población que no quiere resignarse a la pérdida de su país.

Por último, pasamos a las resistencias cotidianas. En **Guarapo** (Teodoro Ríos, Santiago Ríos, 1988), el protagonista también se verá abocado al exilio, aunque sus motivos son más económicos que políticos. El film, que transcurre en La Gomera, comienza una noche de 1936 con dos personas deshaciéndose de un cuerpo en alta mar. Se trata del maestro, republicano, tío de “Guarapo”, que había fomentado las huelgas durante la II República. Inmediatamente se pasa a 1947, donde transcurre el resto de la acción. En este retrato clásico de la posguerra se muestran las pronunciadas diferencias sociales y los abusos de poder del señorito, el analfabetismo, la pobreza y la emigración a Latinoamérica.

Esta obra no aporta nada nuevo al análisis del franquismo, aunque sí refleja las condiciones de vida en la isla por aquel entonces, así como las costumbres, la música e, incluso, el paisaje. Se trata simplemente de la historia de un joven y su novia, de su enfrentamiento con el dueño de la principal plantación de plátanos de la zona, de su huida de la isla, no exenta de complicaciones. Se trata de un ejemplo de “resistencias cotidianas” porque Guarapo no se resigna a su situación, quiere mejorarla; también porque se atreve a plantar cara al señorito⁸¹⁰. Hay en el film incluso una escena que hace extensible el término de “resistencia” a toda la población. En la boda de los protagonistas, el sargento de la Guardia Civil del pueblo se acerca a presentar sus respetos. Su saludo de ¡Arriba España! sólo es secundado por uno de los invitados. La escena, aunque poco creíble, resulta significativa de la voluntad de los directores.

Cierra el film una dedicatoria “a todos aquellos que se fueron de su tierra en busca de un sueño”. Nada se nos dice explícitamente de la dictadura, y muy poco de la guerra. La ambientación en los años cuarenta resulta poco significativa: más allá de los rótulos que sitúan la acción en el tiempo, el film podría haberse desarrollado en los años 20 o a finales del siglo XIX y no habría sido muy diferente. Es éste un nuevo ejemplo de esa atemporalidad ya mencionada que caracterizará muchos films de este periodo (en especial los del Capítulo 8) y que no deja de demostrar un cierto desinterés por el pasado o una aparente despolitización de la representación cinematográfica del franquismo que, sin embargo, estaba preñada de ideología. No profundizar en aquella época es una forma de evitar el análisis crítico, de reforzar

⁸¹⁰ Ana Cabana sobre resistencias cotidianas durante el franquismo: *La derrota de lo épico*, Universidad de Valencia, Valencia, 2013 o en *Entre a resistencia e a adaptación: a sociedade rural galega no franquismo (1936-1960)*, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2007.

visiones estereotípicas sobre la dictadura y de evitar cuestiones problemáticas, como la justicia o la compensación a las víctimas.

Como *Guarapo* y *Catorce estaciones*, ***La viuda del capitán Estrada*** (José Luis Cuerda, 1991) también se sitúa específicamente en 1947, si bien la acción transcurre en Madrid. No en vano, el film se basa en la novela de Pedro García Montalvo, *Una historia madrileña*. Como el nombre de la película indica, ésta es la historia de una atractiva viuda que lleva una doble vida. Por una parte, atiende las obligaciones propias de su posición social, ya que su marido era un importante personaje. Por otra parte, y fiel a su origen humilde, visita el barrio en el que nació intentando ayudar a los más desfavorecidos, entre ellos un preso político fugado de la cárcel. La protagonista se encuentra atrapada entre vencedores y vencidos. El romance con un compañero de su marido no hará sino complicar las cosas, hasta terminar en el asesinato de la protagonista a manos de su celoso amante. La mezcla de represión y deseo estructuran la acción en esta recreación bastante tradicional de los años de la posguerra, con esa típica estética oscura un tanto estandarizada. La clásica atmósfera de *huis clos* atrapa doblemente a la protagonista: por los condicionantes políticos y por los sociales.

Es el elemento de oblicua denuncia social el que resulta más interesante al análisis, sobre todo cuando aparece retratado en la hipocresía del confesor de la protagonista, que intenta persuadirle para que deje de ayudar a los pobres. “Hija mía, desde que acabó la cruzada esos barrios de Madrid son un nido de resentidos, de vagos viciosos que ponen en peligro su cuerpo y su alma. (...) Mira hija mía, saca de tu cabeza esas ideas estériles y deja la justicia para Dios y los jueves”. Enlazamos de nuevo con esa connivencia de la Iglesia con el nuevo régimen, connivencia que ha de ser extensible a otros estratos para poder mantenerse. El caso del joven militar, amante de la protagonista, es el caso más paradigmático. Hijo de un exiliado republicano que le escribe desde México, se muestra muy crítico con los “militares chupatintas y los burócratas”, pero no deja de acatar órdenes, de obedecer. Por mucho que, como se dijo en una crítica de la época, se adivine en su amargura “el poso eterno de los vencidos”, su miedo, su creencia en la obediencia debida o ambos serán más fuertes⁸¹¹.

La última película de esta parte, ***El baile de las ánimas*** (Pedro Carvajal, 1993) muestra también una historia mínima, en la que sus protagonistas son opositores al régimen, republicanos que se han autoexiliado a la España rural para evitar represalias. El film, sin embargo, no trata sobre antifranquismo, sino que recoge una

⁸¹¹ Quim Casas, “La viuda del capitán Estrada. El ejército y el amor”, *Dirigido por*, nº 194, 1991.

historia familiar de secretos, muertes y venganza, con fantasmas incluidos. Por ello no ocupará mucho espacio en este análisis. Las resistencias cotidianas se limitan a la voluntad de la madre porque su hija estudie en la universidad a pesar de la oposición del padre, o el enfrentamiento de la madre con el cura⁸¹². Algún retazo del film permite, no obstante, vislumbrar algo de aquella sociedad franquista de los años cuarenta: el papel de subordinación de la mujer, la importancia de las apariencias, la doble moral, las diferencias clasistas... Poco más ofrece esta obra fantástica, con tintes de melodrama.

2. LOS AÑOS 60 Y 70 EN EL CINE DEL PERIODO SOCIALISTA (1982-1996)

Si algo destaca en la representación cinematográfica del franquismo durante el periodo socialista es el menor número de películas que deciden ubicar su argumento en las dos últimas décadas de la dictadura. También resulta llamativo que de las seis películas objeto de estudio en este apartado, cinco de ellas están basadas en hechos reales y la restante se inspira directamente en la experiencia personal de la directora. La primera de ellas es **Manuel y Clemente** (Javier Palmero, 1986), una comedia con rasgos esperpénticos, cercana al sainete. El film trata el surgimiento de la Iglesia del Palmar de Troya a partir de unas supuestas apariciones marianas en la localidad de dicho nombre. “Todo empezó el 30 de marzo de 1968, sí, el mismo día en que Massiel ganó Eurovisión –dirá una voz en off al inicio del film-. Cuatro niñas se escaparon de la escuela, y al regresar a su casa, para no ser regañadas, mintieron. Poco después, las niñas aseguraron que la Virgen del Carmen se les había aparecido. Aunque las niñas asustadas reconocieron que habían mentido, el alcalde vio un gran futuro turístico para el pueblo”.

También Manuel y Clemente identificaron el potencial de las supuestas apariciones. Esta historia de engaños y credulidad popular se entiende mejor tras la descripción que la voz en off hace del pueblo y de las duras condiciones de vida en la zona. “La finca del milagro se llamaba la Alcaparroza, y está situada a menos de un kilómetro de El Palmar de Troya, una aldea de la provincia de Sevilla que por aquella época no tenía ni médico ni iglesia y donde el 80% de las casas contaba al menos con un familiar emigrado al extranjero”. La emigración, la pobreza e, incluso, el

⁸¹² La madre, encarnada por Ángela Molina, le dirá al cura: “a mí no me importa ni su moral, ni sus apariencias. Si tengo que ir a misa todos los domingos es porque me veo forzada. Son ustedes los que se han convertido en mis enemigos. ... me repugnan las murmuraciones de aldea”.

analfabetismo funcional eran problemas reales en muchas localidades de la España rural del desarrollismo, caldo de cultivo para una estafa como ésta.

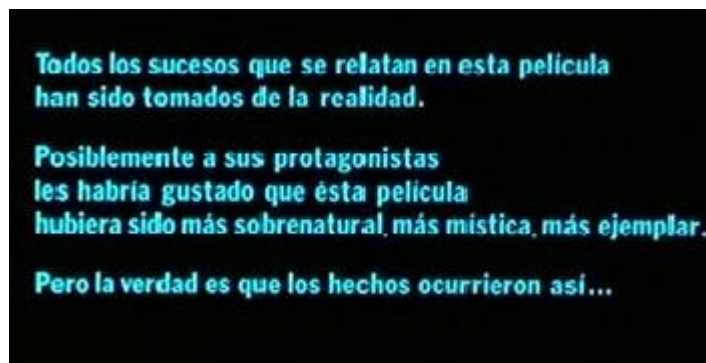


Imagen 15: Plano en el que se presenta el carácter verídico de los hechos relatados en el film.

La película abarca el decenio 1968-78, desde la falsa aparición de la Virgen, hasta la coronación como Papa de Clemente bajo el nombre de Gregorio XVII. En su metraje se dibuja la financiación un tanto fraudulenta de la nueva Iglesia, así como su poco ortodoxo proceso de constitución y de designación de cargos eclesiásticos. El conservadurismo de esta escisión de la Iglesia católica, con sus misas en latín y sus estrictas normas de comportamiento, llega a su máxima expresión en sus santos. Entre ellos, se encuentran Francisco Franco, Luis Carrero Blanco o José Antonio Primo de Rivera. El film cerrará con cierto toque documental con un plano aéreo de la catedral construida en el pueblo y, sobre impresionados, los nombres de los elevados a los altares y de aquellos excomulgados. Entre estos últimos estaban, entre otros, el rey Juan Carlos I, el papa Juan Pablo II, todos los curas obreros y aquellos que fueron a ver *Jesucristo Superstar*. Como dirá Ángel Fernández-Santos en su crítica al film para *El País*, es esta "una tremenda historia, exabrupto residual de la España franquista"⁸¹³. Comedia tal vez demasiado amable para la magnitud de los hechos narrados, no deja de testimoniar cierta España que no estaba dispuesta al cambio.

Un género totalmente diferente será el elegido por Pedro Costa en *Redondela* (1987) para retratar otro polémico suceso, acontecido éste a comienzos de los setenta. La película, a caballo entre el thriller y el film de denuncia, cuenta la historia del caso Reace, que Pedro Costa había cubierto como periodista 12 años atrás. Este escándalo giraba en torno a la desaparición de más de cuatro millones de kilogramos de aceite de oliva propiedad de la CAT (Comisaría de Abastos y Transportes), almacenados en depósitos de la Refinería del Noroeste de Aceites y Grasas (Reace). En marzo de 1972, el director general de la CAT, al descubrir la ausencia del aceite,

⁸¹³ Ángel Fernández-Santos, "Buena idea frustrada", *El País*, 2 de junio de 1986.

denunció el caso ante los tribunales. Unos meses más tarde, tanto él como su familia aparecieron muertos en su vivienda. Poco tiempo después, uno de los primeros imputados del caso moriría en prisión también en extrañas circunstancias.

Como muestra la película en tono periodístico, la polémica en torno a este caso no se basó simplemente en el alto precio del aceite sustraído –del que nunca se volvió a saber-, o en las misteriosas muertes, sino también, y en especial, en las influyentes personalidades implicadas en el caso, entre ellas, el propio Nicolás Franco, hermano del dictador. Como dirá uno de los personajes del film, para algunos el juicio de octubre de 1974 iba a ser “un proceso a la corrupción del país en general”. Sin embargo, y a pesar de la expectación y la extraordinaria cobertura mediática, el proceso, presidido por Mariano Rajoy Sobredo (padre del actual presidente del Partido Popular y presidente del gobierno) resultó una farsa. Nicolás Franco nunca llegaría a declarar.

Este film, “crónica negra del franquismo”, viene a retratar la corrupción e impunidad de las clases altas y de los personajes políticos en aquella época⁸¹⁴. El caso se nos muestra a través de los ojos del protagonista, José María Gil Ramos, alter ego cinematográfico de José María Gil Robles⁸¹⁵, “un abogado que quiere demostrar hasta qué punto la corrupción no es la excepción sino la norma”⁸¹⁶. Costa, que ya había realizado anteriormente *El caso Almería* (1983)⁸¹⁷, parece no tener miedo a incomodar a “respetables personalidades”, una actitud poco habitual en el contexto político y social de los 80. Y así, como bien expone la crítica al film en *Dirigido por*, aunque el director apostó por la comercialidad en la factura y el enfoque, *Redondela* se convirtió en una película marginal⁸¹⁸: “En un momento en que se demandan historias “light”, en que el éxito llama a la puerta de vodeviles descafeinados y de comedietas de personajes/situaciones insulsas y estúpidas, la aspereza del film no es grata”⁸¹⁹. Aunque *Redondela* comience con el protagonista a bordo de un tren, saliendo de un largo y oscuro túnel, su vuelta al final del film a una estación oscura y lluviosa nos remite a la difícil lucha contra los poderes fácticos de la dictadura y a la compleja búsqueda de la verdad.

⁸¹⁴ Pedro Costa, “Redondela”, *Dirigido por*, nº 45, 1987.

⁸¹⁵ Líder de la CEDA.

⁸¹⁶ Octavi Martín, “La corrupción que fue norma”, *El País*, 11 de febrero de 1987.

⁸¹⁷ Película en la que se recogía el secuestro, la tortura y asesinato a manos de la Guardia Civil de tres jóvenes, presuntos etarras, cuya vinculación con la organización terrorista resultó inexistente (1981).

⁸¹⁸ No en vano, Pedro Costa había sido guionista y productor de *La huella del crimen*, programa que seguía el desarrollo de casos de asesinato auténticos.

⁸¹⁹ Pedro Costa, “Redondela”, *Dirigido por*, nº 45, 1987.

Por su parte, *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995) será la única película de este bloque que no esté basada en hechos reales. El film se desarrolla en 1974 en la cárcel de mujeres de Yserías (Madrid) y está inspirado en el paso por esa cárcel de la propia directora⁸²⁰. Se trata de una película sobre la toma de conciencia de una “niña bien” que ha entrado en prisión por guardar propaganda política ilegal a su novio, miembro de un grupúsculo antifranquista. Con una luminosa fotografía, que contrasta con las oscuras e invernales imágenes de otros retratos de la dictadura, se nos habla de torturas policiales, de solidaridad entre presas, de abusos de autoridad, de traiciones, de pena de muerte⁸²¹. Hay incluso una cierta crítica al Partido Comunista, que aparece desvinculado del pueblo llano, separado de él por una retórica impenetrable y envuelto en una férrea disciplina⁸²².

Y, como ya ocurría en otros films, se hace referencia a las diferencias sociales y los distintos tipos de miseria a los que éstas van aparejadas: la miseria material, que empujó a una presa común a vender su hijo recién nacido a la directora de la cárcel; o la miseria moral que representa la madre de la protagonista, que no se avergüenza de proclamar que “la libertad se consigue con dinero, como todo” y que desde “que el mundo es mundo unos están arriba y otros están abajo. Lo que hay que procurar es que no te toque abajo”.

En paralelo a los cambios sociológicos apreciables en la audiencia cinematográfica, parece que *Entre rojas* fu realizada teniendo como objetivo un tipo muy concreto de espectador, al que se acomodarían la estética, el ritmo e, incluso, las subtramas del film. “Pensando en el público joven –dirá *La Vanguardia*-, limpio de clandestinidades y protestas que cincelaron el talante de varias generaciones (...) la cineasta recrea una historia sobre elementos como la superación, la dignidad y el anticonformismo”, y sobre todo, sobre la amistad entre dos jóvenes de distinta clase social⁸²³. A pesar de que estos elementos personales superan los históricos y políticos, el cierre del film nos retrotrae de nuevo a nuestro pasado más cercano. En la

⁸²⁰ Según el artículo publicado en *La Vanguardia* con motivo del estreno del film, la directora habría pasado dos meses en la cárcel (de los seis años que en principio habría de haber pasado), en Lluís Bonet Mojica, “La memoria encarcelada”, *La Vanguardia*, 25 de abril de 1995.

⁸²¹ Aunque no vemos directamente ningún tipo de tortura, sí observamos los moratones hechos a una presa en la Dirección General de Seguridad, y se nos habla de los golpes recibidos por la protagonista. También se menciona “la bañera”, en la que se sumerge repetidamente la cabeza de los detenidos hasta casi asfixiarlos, o la tortura psicológica de tener a los hijos de la presa en la habitación de al lado, escuchando sus gritos y llantos por un magnetofón.

⁸²² En su crítica para *El País*, Augusto M. Torres dirá que el film esconde algo de ajuste de cuentas con las viejas compañeras del partido comunista, que, tras el invisible aparato represivo del general Franco, encarnado en las funcionarias de prisiones, aparecen como las malas de la película”, Augusto Martínez Torres, “Toma de conciencia”, *El País*, 23 de abril de 1995.

⁸²³ Lluís Bonet Mojica, “La memoria encarcelada”, *La Vanguardia*, 25 de abril de 1995.

última escena, un rótulo sobre fondo negro nos informa de que “el 30 de julio de 1976 fue concedida la Amnistía para los delitos de Intencionalidad Política”. Tuvieron que pasar más de ocho meses desde la muerte del general Franco para conseguir esta amnistía parcial. También las dos próximas películas pueden verse, en cierto modo, como exponentes de la desintegración del régimen. Las diversas fugas de la cárcel de El Lute, llevadas a la pantalla por Vicente Aranda, fueron instrumentalizadas por el gobierno franquista en los años sesenta y principios de los setenta para desviar la atención de la creciente protesta social y de los disturbios estudiantiles.

El Lute. Camina o revienta (Vicente Aranda, 1987) se inicia con la fotografía en blanco y negro de El Lute real flanqueado por dos guardias civiles. Pronto se superpone la misma composición pero con El Lute de ficción, Imanol Arias. La película es un flashback que explica cómo se ha llegado hasta esa imagen. Todo comienza en Extremadura en 1960. Allí se nos exponen las duras condiciones de vida de la familia de Eleuterio Sánchez, el Lute. Malviven de pueblo en pueblo vendiendo quincalla, perpetrando algún hurto ocasional, recibiendo el desprecio de aquellos que, aunque con vivienda fija, tampoco nadaban en la abundancia. Se nos hace saber, por ejemplo, que muchos de los habitantes de esos pueblos extremeños que el protagonista recorre han tenido que emigrar en busca de trabajo a lugares como Barcelona. También somos testigos del cambio de costumbres que la paulatina implantación de la sociedad de consumo lleva consigo y que, en este caso, se traduce en la introducción y generalización del plástico en los hogares españoles; una novedad que va quitando trabajo a los quincalleros. También visitamos uno de esos poblados de chabolas que crecían en torno a las grandes ciudades para acoger a amplios porcentajes de los desplazados por el éxodo rural y asistimos a casos de corrupción y abusos de poder en muy diversos ámbitos.

En uno de los robos en los que el protagonista participa, muere una persona. Ese asesinato servirá a las autoridades de cortina de humo ante una inestable situación social, lo que se vino a llamar “descomposición social y política” del régimen⁸²⁴. En un despacho ministerial, asistimos a una significativa escena al respecto: un subordinado informa al ministro de que existe agitación en prácticamente todos los distritos universitarios, que se han practicado numerosas detenciones, sobre todo de estudiantes –algunos de buena familia–, y que están empezando a surgir problemas y quejas, incluso de entre ciertos obispos. “¿Qué quieren los monseñores? Que los persigan otra vez a tiros por los tejados?” –dirá el ministro. En ese momento entra un fax con la noticia del atraco. “Procure que la noticia tenga el máximo relieve

⁸²⁴ Enric Ripoll-Freixes, “Imanol Arias, el Lute del cine”, *Avui*, 10 de octubre de 1987 (*traducción personal*).

informativo. Parece atractiva”. Así, cuando días más tarde detengan a El Lute, la captura acaparará numerosas portadas de periódicos.

Comienza entonces una de las partes más llamativas del film: la de las torturas explícitas a las que Eleuterio es sometido en comisaría. No fue ésta la primera vez que escenas de tan alto grado de violencia ocuparon las pantallas en aquellas décadas. En 1979 Pilar Miró rodaba *El crimen de Cuenca*, en la que las torturas de la Guardia Civil a dos detenidos eran retratadas sin ambages. Sin embargo, y a pesar de que el film pudiera ser entendido como una denuncia a la represión en la España franquista (como se explica en el Capítulo 5), lo cierto es que estaba ambientado a principios del siglo XX, cuando tuvieron lugar los hechos reales en los que se basó la obra⁸²⁵. *El Lute* es la primera de las películas del cine español en la que aparece retratada la tortura a manos de las fuerzas del orden durante el franquismo, y la forma no podía ser más cruda. También será la única durante años, si bien en algunas películas sí habrá referencias verbales, indirectas, a la violencia y los malos tratos en los centros de detención⁸²⁶. Que la víctima de esta represión sea un preso común y no un preso político no parece casual: dado el grado continuismo político e institucional a finales de los setenta e, incluso, en la década de los ochenta, las implicaciones y conexiones con el presente (1987) son mucho menores en el primer caso.

No deja de resultar significativo, de todos modos, que la violencia a manos del Estado haya recibido tan poca atención desde el mundo del cine, cuando tan bien se conocía su existencia. Ciertamente es que se trata de un tema muy delicado, pero las implicaciones de ese silencio van mucho más allá, ya que remiten al propio proceso democratizador y a la falta de depuración de las fuerzas del orden. La ausencia de referencias directas se revela incluso más sorprendente si la comparamos con cinematografías de países con experiencias políticas comparables. *La vida de los otros* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) mostraba cómo inmediatamente tras la caída del Muro de Berlín, los detenidos y perseguidos por la Stasi pudieron consultar sus expedientes, saber quién les siguió, quién les interrogó, quién les torturó. Pero es el caso argentino el más paradigmático. En el mismo año en el que la dictadura militar llegaba a su fin (1983) fueron ya realizados explícitos films sobre los centros de detención y tortura. Hasta 2010, al menos veinte películas y documentales hablan de esos centros, a las que habría que sumar otras veinte obras en las que se

⁸²⁵ Como de hecho entendieron las autoridades militares que juzgaron a Pilar Miró por injurias. El film no sería estrenado hasta agosto de 1981. Más información en el Capítulo 5.

⁸²⁶ Como ocurría en *La noche más larga*, en la que el acusado sólo reconoce haber participado en el asesinato del policía tras duros maltratos en comisaría, o en *Entre rojas*, cuando una presa muestra las marcas de golpes.

trata el tema de las víctimas de la represión⁸²⁷. *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) y *Garage Olimpo* (Marco Brechis, 1999) son tal vez las obras en las que la tortura se muestre de forma más dura y descarnada.

Si bien la dictadura argentina y la española presentan múltiples diferencias, empezando por la duración mucho más breve de la primera (1976-1983), no parece descabellado pensar que existe una relación entre los procesos judiciales a los torturadores y el reflejo en la pantalla de sus brutales prácticas. En Argentina, el gobierno de Alfonsín creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) para investigar las violaciones de los Derechos Humanos ocurridos en esos años tan sólo dos meses después de las elecciones que pusieron fin a la dictadura. Los resultados de ésta se plasmarán en el Informe “Nunca más”, finalizado en 1984. Destacados miembros de las Juntas Militares fueron juzgados y condenados. A pesar de que el propio gobierno de Alfonsín, cediendo a las presiones de importantes sectores militares y civiles, promulgara las Leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987), y a pesar de que el gobierno de su sucesor, Carlos Menem, concediese el indulto a los líderes militares, como Jorge Videla y Eduardo Massera, el proceso de investigación y el posterior juicio marcaron un punto de inflexión para la sociedad argentina. No puede obviarse la petición de nulidad de estas leyes en 2003 por la diputada Patricia Walsh, que se concretaría en la Ley 25.779, así como el fallo de la jueza Cristina Garzón que, en junio de 2004 declaró ambas leyes nulas, permitiendo el encausamiento de aquellos delitos que no hubieran prescrito, entre los que se hayan los numerosos crímenes de lesa humanidad acontecidos durante la dictadura⁸²⁸.

En España, sin embargo, no hubo proceso de reparación alguno, no se llevaron a cabo investigaciones oficiales ni se persiguieron las violaciones de derechos humanos. Las leyes de amnistía promulgadas entre 1976 y 1977⁸²⁹ estaban destinadas especialmente a los delitos del antifranquismo, como los cometidos por ETA, pero incluían también aquellas infracciones de las fuerzas del orden e incluso de los políticos franquistas. Tampoco hubo depuraciones en cargos públicos, ni siquiera

⁸²⁷ <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/> Última fecha de consulta 28 de febrero de 2014.

⁸²⁸ “El fin de la impunidad, el regreso de la justicia”, *Tiempo argentino*, 24 de mayo de 2013. <http://tiempo.infonews.com/2013/05/24/argentina-102504-el-fin-de-la-impunidad-el-regreso-de-la-justicia.php> Última consulta 28 de febrero de 2014.

⁸²⁹ El proceso de amnistía se produjo de forma muy escalonada: indulto, comenzando por el indulto por la proclamación de Juan Carlos de España como rey de España (25 de noviembre de 1975), que excarcelaba pero no despenalizaba delitos políticos; amnistía regulada por Decreto-Ley de 30 de julio de 1976 (ésta todavía no era total); medidas de gracia establecidas por Real Decreto 19/1977 y el indulto del Real Decreto 388/1977, ambos de 14 de marzo, y, finalmente, ley 46/1977, del 15 de octubre de 1977, que afectaba incluso a los “delitos” de carácter político realizados hasta el 6 de octubre de ese mismo año.

en el estamento judicial, como si se producirían, por ejemplo, en Portugal⁸³⁰. Todo esto lacraría en muchos sentidos el proceso democratizador español y está relacionado en gran parte con esa sensación de frustración y desencanto en relación con el estatus (incluso olvido) del pasado reciente durante la Transición. En esta línea, los problemas de todo tipo surgidos en torno a los intentos pro juzgar los crímenes del franquismo no ayudan⁸³¹.

El Lute rompería el tabú de la tortura en el franquismo, por más que los motivos de la detención del protagonista no fueran políticos, como sí ocurría en los films argentinos. La represión explícita en casos de carácter político tardaría mucho más en llegar a la pantalla y en ningún caso sería mostrada con el realismo con el que lo hace Aranda. *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007) y *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2012) son buen ejemplo de ello.

Volviendo a la película, la pena de muerte a la que se le había condenado al Lute será conmutada por cadena perpetua gracias, como le hacen saber, a la aquiescencia de “Su Excelencia el Generalísimo”. Sin embargo, Eleuterio no llegará a cumplir ni una pequeña parte de esa condena puesto que se fugará de la cárcel, protagonizando una de las más épicas leyendas del imaginario popular contemporáneo. El desproporcionado despliegue militar con el que se le dio caza, así como la gran cobertura mediática, convirtió al Lute en un mito viviente, en algo así como un héroe que no sólo aprendió a leer y a escribir en prisión, sino que se rebeló contra una reclusión que consideraba injusta. Incluso el teniente coronel que dirige la operación por la que se lo volverá a detener muestra hacia el Lute un respeto casi reverencial. “Eres el Lute – le dirá-, el famoso Lute. Te fugaste del tren y has conseguido llegar hasta aquí. Ole tus cojones”. Y con la llegada de la prensa y la fotografía con la que se abría el film, dará por terminada esta primera etapa de las andanzas del protagonista.

El Lute no presenta una clara intencionalidad política. El propio director reconocerá que, aunque no haya olvidado reflejar el trasfondo de un franquismo en decadencia, lo que él quería era hacer una película de tipos, donde los personajes

⁸³⁰ Helen Graham y Alejandro Quiroga, “After the fear was over? What came after dictatorships in Spain, Greece and Portugal”, en Daniel Stone (ed.) *The Oxford Handbook of Postwar European History*, Oxford University Press, Oxford, 2012, pp. 502-525.

⁸³¹ Julián Casanova, “Jubilar a Garzón por investigar crímenes”, *El País*, 13 de febrero de 2010; Julio M. Lázaro, “Garzón vuelve al banquillo por haber investigado los crímenes franquistas”, *El País*, 24 de enero de 2012; Natalia Chientaroli, “El gobierno pone trabas a un juicio internacional contra crímenes franquistas”, *El Diario.es*, 25 de mayo de 2013, http://www.eldiario.es/sociedad/Gobierno-juicio-internacional-crímenes-franquistas-garzon-Argentina-Memoria_historica_0_135437145.html Última consulta 28 de febrero de 2014; o “La Fiscalía se opone a extraditar a Argentina a “Billy el Niño”, *Público.es*, 31 de enero de 2014. <http://www.publico.es/politica/499149/la-fiscalia-se-opone-a-extraditar-a-argentina-a-billy-el-nino> Última consulta 28 de febrero de 2014.

fueran lo importante⁸³². Se trata, así pues, de una película de huida, incluso de aventuras, que consiguió llevar a las salas de cine a 1.422.194 espectadores. A pesar de su aparente apoliticidad, tal vez parte de ese éxito puede achacarse, como dijera el crítico de *ABC*, Pedro Crespo, a su involuntaria conversión en la “contrahistoria” de una dictadura en pleno desarrollo industrial y político⁸³³. Para el crítico de cine Carlos F. Heredero, “más allá de la solidez narrativa y del rigor en la reconstrucción de ambientes, *El Lute*, constituye una página imprescindible para comprender nuestro pasado más reciente”⁸³⁴. Y es que el film habría conseguido recrear “el clima de una época”⁸³⁵, un clima de “angustioso fatalismo” magistralmente recreado por la fotografía, rica en grises contraluces, de José Luis Alcaine⁸³⁶.



Imagen 16: El Lute real al poco tiempo de ser arrestado tras su primera fuga.

Ante la excelente acogida de *El Lute* entre crítica y público, Aranda no tardó mucho en llevar a la pantalla ***El Lute II. Mañana seré libre*** (Vicente Aranda, 1988). La película, que se abre con la misma fotografía con la que acabó y terminó la primera parte, nos lleva a 1970, cuando el Lute consigue escaparse del penal en el que había vuelto a ser recluido. Su fuga recibirá, de nuevo, una desmesurada atención por parte

⁸³² Andrés F. Rubio, “El atraco del “merchero”, *El País*, 25 de septiembre de 1987.

⁸³³ Pedro Crespo, “El Lute”, *ABC*, 31 de octubre de 1987.

⁸³⁴ Carlos F. Heredero, “Algo más que una biografía”, *Cambio 16*, 12 de diciembre de 1987.

⁸³⁵ Octavi Martí, “¡Ríndanse, están rodeados!”, *El País*, 30 de octubre de 1987.

⁸³⁶ Jorge de Cominges, “Tiempo de fuga”, *El Periódico*, 15 de octubre de 1987.

de la prensa y de las autoridades. Eleuterio y su familia aprenderán a vivir como payos y lograrán llevar una vida más o menos tranquila durante casi tres años. La impotencia de la policía y la Guardia Civil para dar con su paradero acrecentará su fama. “Con cinco como él las cosas iban a cambiar en este país de mierda”, dirá en un bar un parroquiano que ha cambiado su idolatría del Che a El Lute.

El elemento político aparece en esta segunda parte incluso más difuso. Es el retrato etnológico del mundo gitano el que atrae gran interés en el film, tema éste introducido por la boda del Lute con una muchacha de esa etnia. Como conclusión con respecto al *Lute II* y a su relevancia en relación con la primera parte, resultan muy acertadas las palabras del crítico de *Dirigido por*, Carlos F. Heredero.

“Después de convertir las andanzas de un delincuente común en la crónica social de un determinado periodo franquista, Vicente Aranda prosigue su investigación en las raíces del mito popular y desentraña, con sorprendentes dosis de humor y una incisiva mirada personal, el proceso de desarraigo y acomodación a la sociedad paya de un merchero permanentemente en fuga, tan alérgico a la guardia civil como a la etnia gitana”⁸³⁷.

En su proceso de acomodación a la sociedad somos además testigos de los propios cambios producidos en esa sociedad española de los setenta, tan parecida a la de los ochenta en que se produce el film, e incluso a la actual. El film terminará con una fotografía de El Lute real, mientras una voz en off nos informa de que tras su detención en 1973 y una breve estancia en prisión, la muerte de Franco trajo también para él la amnistía. “En la actualidad –se nos dice-, lleva una vida normal de ciudadano”.

3. CONCLUSIONES

Las conclusiones de este Capítulo 7 han sido estructuradas, de nuevo, en torno a dos ejes transversales: por un lado, el formado por aquellas constantes fílmicas identificadas en el conjunto de obras analizadas; por otro, el eje integrado por los puntos de fijación de la sociedad española de los ochenta y primeros noventa. Dos son las constantes destacadas y cinco los ámbitos en que esos puntos cristalizan.

La primera constante fílmica reseñable es la importante presencia de hechos reales. Especialmente las películas ambientadas en el tardofranquismo recogerán acontecimientos que sucedieron en aquellos años e, incluso, experiencias biográficas

⁸³⁷ Carlos F. Heredero, “Algo más que una biografía”, *Cambio* 16, 12 de diciembre de 1987.

de los propios autores. *Memorias del general Escobar, Manuel y Clemente, Redondela, El Lute I y II, Años oscuros y Entre rojas* son ejemplo de ello.

Como segunda constante fílmica puede señalarse la elección de formas clásicas de narración, sobre todo en los films sobre la posguerra. Ya sea a partir de recuerdos, de novelas o de memorias, las películas no se salen de los límites más convencionales: atmósferas sombrías, fotografía anaranjada, sufrimiento de baja intensidad sin grandes picos dramáticos... Este estilo “convencional” fomentó las críticas sobre la estandarización del cine de la época, especialmente el histórico.

En cuanto a los puntos de fijación, esos aspectos recurrentes en ciertas series fílmicas que pueden identificarse incluso ajenos a la voluntad del director, hemos destacado cinco grandes bloques. El primero tiene que ver con una constante presencia indirecta de los distintos tipos de represión ejercidos por el franquismo. Es éste un punto de fijación y no una constante porque no parece en estas obras que el objetivo principal de los autores fuera la denuncia de estas situaciones y, sin embargo, están ahí de manera continuada.

Hablamos de las referencias al exilio después de la guerra, el de la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta, ya sea éste político o económico (emigraciones a América, Alemania, Francia o Suiza); también de la represión directa, ya fuera ésta económica (expropiación de bienes, multas) o física (encarcelamiento, torturas); y, por último, de las delaciones y de cómo éstas ponen en evidencia la necesaria connivencia de grandes sectores de la población con el régimen para su pervivencia en el tiempo. En este sentido, el estamento eclesiástico sale especialmente mal parado, reflejándose su apoyo a la dictadura, cuando no su directa implicación en delaciones y represión. Todo esto, sin embargo, aparece retratado de manera más oblicua que directa, sin voluntad de realizar una crítica descarnada. En su mayoría, estos relatos se muestran coherentes, al fin y al cabo, con la moderación política e ideológica que se fue imponiendo a lo largo de “gobierno largo” del PSOE.

Como segundo punto de fijación identificado señalaremos el retrato de las diferencias sociales y de las duras condiciones materiales en las que vivieron importantes sectores de la población durante el franquismo. Esta abundante representación de la escasez y de la pobreza puede entenderse, en cierto modo, como una sublimación, voluntaria o no, de todo lo conseguido por la democracia. Podría verse así como un homenaje a ese Estado del bienestar que se crea bajo el PSOE. Destaca especialmente la ausencia en estas representaciones de la clase obrera, estamento mayoritario en el país. La desintegración de la conciencia de clase,

la mejora general de las condiciones de vida y la pérdida de esperanza en la utopía comunista pueden verse como fenómenos interrelacionados con esa ausencia⁸³⁸.

Como tercer punto de fijación identificamos la metáfora del franquismo como túnel, como años oscuros, como largo invierno. No por casualidad la fotografía de los films traduce esas figuras retóricas en imágenes, en texturas, en colores crepusculares. Con ello se alcanza también una sensación de alejamiento, un sentirse ajeno a aquella época retratada siempre en tonos ocres, grises, anaranjados, que transmite cierto olor a alcanfor. Se muestra ésta como una representación cerrada, como si aquellos tiempos poco tuvieran que ver con los modernos años ochenta y noventa, como si los nexos y las continuidades con la dictadura, tan evidentes en muchos ámbitos, no existieran.

Como cuarto punto de fijación encontramos en los films de posguerra la esperanza en que una intervención de las potencias democráticas occidentales conseguiría poner fin a la dictadura. Equivocada creencia, como el tiempo demostró y como se ve en los films, no deja de resultar llamativo que estas recurrentes alusiones se den en un momento de integración de España en Europa, como si el cine actuara de involuntario recordatorio de la co-responsabilidad internacional en la larga duración de la dictadura.

Por último, y aunque la característica que une estos films era la datación de su relato en un momento concreto, lo cierto es que en muchas de estas películas los hechos narrados parecen ser atemporales. La indefinición y la ambigüedad en el relato enlazan con las obras recogidas en el Capítulo 8. Para desentrañar las implicaciones de este tipo de representación, deberemos seguir con el análisis, pasando al siguiente capítulo.

⁸³⁸ Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999, p. 157.

CAPÍTULO 8

EL FRANQUISMO COMO ABSTRACCIÓN

El presente capítulo viene a completar el Capítulo 7 en tanto y cuanto también recoge aquellas películas de ficción realizadas entre 1982 y 1996 que fueron ambientadas en el franquismo. La diferencia entre ambos capítulos viene dada por la datación de las historias contenidas en los films. Si en el Capítulo 7 las películas podían datarse en un año o años concretos, en el Capítulo 8 no ocurrirá así. Las veintidós obras que conforman este capítulo se caracterizan bien porque su marco histórico no está especialmente definido, bien porque abarcan un amplio –y en gran medida ambiguo- eje cronológico⁸³⁹.

Dentro de estos márgenes de ambigüedad se dibujan, a su vez, los dos grandes grupos en los que subdividiremos las obras a analizar. En el primero de estos grupos hemos incluido aquellas película que se desarrollan en una posguerra indefinida, en la que poco parece importar la década –todas excepto *Los santos inocentes*, que . La dictadura franquista aparece como un difuso telón de fondo para la historia de los personajes, relativizando el peso del pasado en el film. *Los santos inocentes*, *La corte del faraón* o *Tiempo de silencio* son algunos ejemplos de esta tendencia. Por otra parte, el segundo de estos grupos incluye tres películas en las que la acción tampoco puede datarse en un año en concreto puesto que se desarrollan a lo largo de varias décadas, sin especificar nunca referentes cronológicos claros. Hablamos de *Tasio*, de *Espérame en el cielo* y de *La mitad del cielo*.

A caballo entre ambos grupos situaremos los dos films de Vicente Aranda ambientados en torno a la década de los cincuenta, y *Últimas tardes con Teresa*, que al desarrollarse a finales de los años cincuenta, refleja ese punto de inflexión entre la España de la posguerra y lo que luego habría de denominarse como tardofranquismo. En el film somos testigos del momento en que el antifranquismo empieza a hacerse oír en la universidad y la dictadura empieza, poco a poco, a mutar. Es en esa década de los cincuenta cuando se retoman las relaciones internacionales con EEUU y el Vaticano, se pone en marcha el Plan de Estabilización Económica y la evolución social, económica y política del país comienza a hacerse notar.

⁸³⁹ También algunas de las películas de la Transición resultaban imposibles de datar con exactitud. *Emilia, parada y fonda* (1976), *In memoriam* (1977) o *La colmena* (1982) no ofrecen ningún año como referente específico. Sin embargo, durante la época socilista la ambigüedad cronológica resulta mucho más numerosa; tanto que nos ha empujado a crear un capítulo específico para ella.

PELÍCULA	Estreno	Espectadores
1. <i>Las alegres chicas de Colsada</i> , Rafael Gil, 1983	3-02-1984	130.061
2. <i>Últimas tardes con Teresa</i> , Gonzalo Herralde, 1984	05-03-1984	424.147
3. <i>Los santos inocentes</i> , Mario Camus, 1984	01-04-1984	2.033.304
4. <i>Tasio</i> , Montxo Armendáriz, 1984	27-09-1984	637.660
5. <i>La corte del faraón</i> , José Luis García Sánchez, 1985	27-09-1985	889.023
6. <i>Tiempo de silencio</i> , Vicente Aranda, 1986	03-1986	433.149
7. <i>El año de las luces</i> , Fernando Trueba, 1986	5-12-1986	754.057
8. <i>Teo el pelirrojo</i> , Paco Lucio 1986	ND	58.905
9. <i>Espérame en el cielo</i> , Antonio Mercero, 1987	28-01-1988	439.100
10. <i>El aire de un crimen</i> , Antonio Isasi Isasmendi, 1988	28-10-1988	108.287
11. <i>La mitad del cielo</i> , M. Gutiérrez Aragón, 1986	16-04-1989	684.550
12. <i>Urx</i> , Carlos López Piñero, Alfredo García Pinal, 1989	24-11-1989	18.899
13. <i>Ovejas negras</i> , José María Carreño, 1990	07/05/1990	19.756
14. <i>Siempre Xonxa</i> , Chano Piñero, 1989	25-05-1990	62.203
15. <i>La sombra del ciprés es alargada</i> , 1990	25/05/1990	52.491
16. <i>Doblones de a ocho</i> ,		
17. <i>Yo soy ésa</i> , José Luis Madrid, 1990	04/10/90	1.382.268
18. <i>La taberna fantástica</i> , J Marcos, 1990	ND	6345
19. <i>Amantes</i> , Vicente Aranda, 1991	12-04-91	697.378
20. <i>El día que nació yo</i> , Pedro Olea, 1991	26/09/1991	412.897
21. <i>El palomo cojo</i> , Jaime de Armiñán, 1995	5/ 10/ 1995	83.471
22. <i>El día nunca, por la tarde</i> , Julián Esteban Rivera, 1995	ND	ND

Tabla IX: Listado de películas incluidas en el Capítulo 8.

1. DESDIBUJADA POSGUERRA

En este primer apartado del Capítulo 8 la cronología se difumina entre la bruma de una posguerra indefinida, como también se desdibujan con la niebla del amanecer, los árboles de la finca extremeña donde transcurre *Los santos inocentes*. La potencia visual de esta película, su poder de sugerencia, así como su atipicidad cronológica y narrativa con respecto al resto de obras, nos han empujado a abrir con ella el capítulo. Seguirá *El año de las luces*, que con su título propone un guiño a una época tan oscura como fue la primera posguerra. A continuación, y siempre dentro de este grupo en el que el pasado actúa de telón de fondo, analizaremos un grupo de “películas menores”. Las hemos denominado así por su escasa repercusión en la época o por su poca relevancia para nuestro análisis. Hablamos de *Teo el pelirrojo*, *El aire de un crimen*, *Ovejas negras*, *La taberna fantástica*, *El palomo cojo*, *La sombra del ciprés es alargada* y las gallegas *Siempre Xonxa* y *Urx*. Tras ellas nos centraremos en cuatro films en los que el componente musical sirve para estructurar la historia, aliviando la acción dramática. Hablamos de *Las alegres chicas de Colsada*, *La corte del faraón*, *Yo soy ésa* y *El día que nació yo*. En las dos últimas el pasado es un mero telón de fondo

desde el que promocionar a la tonadillera Isabel Pantoja, que se encontraba por aquel entonces en lo más alto de su carrera artística.

Comencemos por **Los santos inocentes** (Mario Camus, 1984). Este film consiguió llevar a las salas de cine a más de dos millones de espectadores. Basada en la novela homónima de Miguel Delibes y surgida del convenio de colaboración con TVE firmado por la industria cinematográfica española en 1981, contó con una importante financiación, algo poco habitual en la industria española⁸⁴⁰.

El film aparece narrado en forma de recuerdos de distintos personajes pero la presencia de la memoria actúa de recurso meramente narrativo y, por ello, *Los santos inocentes* no ha sido incluido en el Capítulo 6. La cronológica abstracta en la que el film se desarrolla nos ha hecho incluirla en este capítulo en lugar de en el Capítulo 7. Entre pasado y presente, descubrimos a una familia, empleados en un cortijo extremeño, en unos más que indefinidos años sesenta, a la par que conocemos a sus señores. La estructura en forma de *flashbacks*, que no existe en la novela, responde al deseo del propio director de que la película “buscara una salida”.

Me parecía que había que complicar un poco la línea narrativa de la novela y hacer una continuación que fuera un poco la realidad, una continuación sociológica en la que entrase, por ejemplo, el éxodo de los campesinos hacia la ciudad. Los hijos se van y los padres quedan enterrados allí en su destierro de la choza de La Raya⁸⁴¹.

Aún así, la estructura y la puesta en escena resultan bastante clásicas, basadas en el realismo más extremo. Sin embargo, y como destacaba *Dirigido por* en un reportaje sobre el film por su presencia en Cannes, esta elección, que se concreta en unos personajes y una dramaturgia convencional, hacen que el sentido ideológico que adquiere el film sea incluso más efectivo, es decir, que al vehicular el relato con códigos narrativos convencionales se consigue hacer el mensaje más accesible, más incisivo, multiplicando su influencia⁸⁴². Nos encontramos de nuevo ante la importancia de las formas cinematográficas de la historia, es decir, de la significación detrás de la elección de una puesta en escena determinada⁸⁴³. Pero, ¿cuál es el mensaje de *Los santos inocentes*?

Esta película pretende mostrar las míseras condiciones de vida de la familia protagonista, así como los extremos a los que llegaba el servilismo en la época. *Los santos inocentes* no busca la sentimentalidad ni la crítica fácil sino que se limita a retratar la sumisión, el abuso de poder y la deshumanización de unos ‘siervos’ que

⁸⁴⁰ Este convenio ya se había concretado, por ejemplo, en *La colmena*.

⁸⁴¹ “Cannes 84. A concurso: Los santos inocentes, Mario Camus”, *Dirigido por*, nº 115, mayo 1984.

⁸⁴² “Cannes 84. A concurso”, op. cit.

⁸⁴³ Antoine de Baecque, *L’histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, p. 13.

parecen tener menos valor que algunos animales. También se retrata el analfabetismo y la desigualdad social. En definitiva, se trata de sacar a la luz una doble miseria: la miseria material de los trabajadores y la miseria moral de los señores; un retrato dual, marcado por las diferencias de clase. No es la primera vez que aparece en nuestro estudio esa dicotomía entre ricos y pobres, al contrario; enlaza perfectamente con uno de los puntos de fijación del Capítulo 7⁸⁴⁴.

Las referencias históricas concretas que conlleva una “lectura cinematográfica de la historia” son más bien escasas, limitadas a la presencia de un retrato de Franco sobre la cómoda del salón en la casa señorial o a una discusión con un embajador sobre la alfabetización de los trabajadores de la finca⁸⁴⁵. Algunos autores han destacado por ello cómo este cuadro hiperrealista trasciende su marco temporal, dirigiendo su crítica más que a la dictadura a las relaciones de subyugación existentes durante siglos en la España rural⁸⁴⁶. Este argumento tiene gran parte de razón, pero parece obviar algunos puntos. Si bien es verdad que este sistema pseudo-feudal existía antes de la dictadura, no podemos olvidar que la II República pretendió, a través de medidas como su Reforma Agraria, acabar con ello. Más allá de la resistencia de los campesinos propietarios a esta legislación, de los intentos de los jornaleros por acelerar su implantación, de la incapacidad económica del Estado por llevar a cabo sus medidas políticas de manera progresiva pero continua o de la paralización del proceso durante el “Bienio negro”, lo cierto es que el intento de poner fin a esa situación de extrema desigualdad y servilismo en el campo se vio definitivamente truncado con la implantación de la dictadura franquista. El franquismo no acabó con este tipo de sistemas económico-sociales, al contrario. Al fin y al cabo, ese sistema autoritario y desigual que tan bien refleja *Los santos inocentes* tenía

⁸⁴⁴ Entendemos “punto de fijación” según la definición de Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977), pp. 195-196.

⁸⁴⁵ Es muy significativa la conversación que, en la sobremesa de la comida post-cacería, el señorito de la finca tiene con un embajador de España en el extranjero. Iván, el señorito, le dirá al diplomático: “es que tú eres de los del colmillo retorcido embajador, y ya ni se sabe lo que piensas pero aquí, por si te interesa saberlo, ya no hay analfabetos, que tú te crees que estamos todavía en el 36. No querría discutir embajador, vas a verlo con tus propios ojos. Hace años que no estás aquí y las cosas han cambiado”. Y así llama a sus sirvientes, Paco y Régula, a los que pide que escriban su nombre. Especialmente la mujer encuentra serias dificultades para hacerlo con fluidez, en una escena que no sólo incomoda al embajador, sino también al espectador. El dueño de la casa no parece darse por enterado de la incomodidad puesto que, sosteniendo la libreta frente a la cara del embajador, dirá: “Esto cuenta, para que lo cuentes en París o donde te salga de las pelotas, que os gastáis muy mala leche al juzgarnos. Esta mujer, por si lo quieres saber, hasta hace dos días firmaba con el pulgar”.

⁸⁴⁶ Pachín Marinero Viña, “Los santos inocentes”, *Casablanca*, nº 40-41, Abril-mayo 1984.

muchos puntos en común con el Estado autoritario y desigual emanado tras la Guerra Civil⁸⁴⁷.

Podemos apreciar, además, un cierto nexo entre la “búsqueda de una salida” para el film –que como decíamos empujó al director a estructurar la narración en forma de flashbacks- y los aires de cambio que ya empezaban a respirarse en la España de los setenta, desde donde se producen los recuerdos que estructuran el film. Más allá de la creencia de los protagonistas, Régula y Paco, en la educación como posibilitadora de una vida mejor para sus hijos, asistimos al éxodo rural que acompañó el desarrollismo franquista, así como al conflicto generacional provocado por unos jóvenes que ya no asumen sin más la sumisión y los valores de sus padres.

La película actúa como crónica de esa España no tan lejana que felizmente ha ido desapareciendo. En cierto modo, esta obra desempeña, como decíamos en el Capítulo 6, un papel clave en la fijación de la memoria colectiva sobre este tema y este periodo. Mario Camus orchestra todos los recursos a su alcance para hacer de *Los santos inocentes* una película que se graba en la memoria⁸⁴⁸. Esta inmanencia del film en el recuerdo fue destacada tras su estreno por varios críticos. Desde las páginas de *Pueblo* se explicaba cómo:

si de una película es cierto que lo que más nos queda son huellas, signos del sueño, de *Los santos inocentes*, como esa niebla que invade al amanecer los campos, nos asalta el grito desgarrado de “la niña pequeña”, los trotes voluntariosos del tío “majara” (esa manera de correr tan peculiar), la rabia contenida en las miradas sometidas, la ceguera interesada de los dueños del rebaño, la humedad pegajosa de la mañana. Y el silencio. El silencio terrible en el que estallan como truenos crueles, las escopetas. Estas son las fijaciones que reviven en la proyección involuntaria de la memoria⁸⁴⁹.

Destacamos de esta crítica el concepto de “fijación”, que nos lleva de nuevo a Vicente Sánchez Biosca y a su caracterización del cine como fijación de la memoria⁸⁵⁰. Según el profesor valenciano, las obras cinematográficas serían capaces de recrear atmósferas y transmitir las de tal modo que nos proporcionarían instrumentos con los que poblar nuestro imaginario colectivo y construir una memoria compartida. Pero, como veíamos en otros capítulos no sólo ofrece una dimensión colectiva, sino también individual, a través de ese concepto de “memoria prestada” ya destacado por

⁸⁴⁷ Para profundizar en el mundo rural durante el franquismo resultan de interés los trabajos ya reseñados de Daniel Lanero Táboas para el mundo rural gallego o de Miguel Ángel del Arco en Andalucía.

⁸⁴⁸ Este estos recursos se encuentran una impecable factura técnica, una excelente dirección de actores, la música como contrapeso o acentuación en ciertas escenas o la extraordinaria fotografía de Hans Burman.

⁸⁴⁹ Costa San José, “La santidad de los condenados”, *Pueblo*, 15 de mayo de 1984.

⁸⁵⁰ Vicente Sánchez Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006, p. 278.

Halbwachs⁸⁵¹. *Los santos inocentes*, dirá otro artículo de *Pueblo*, proporciona imágenes que “van depositando en nuestra subconsciente la denuncia y la conmiseración, el placer de la mirada y el reconocimiento de la perfección formal”⁸⁵². El poder visual de esta obra, así como su significación, son tales que el propio director quedó atrapado en su atmósfera tiempo después de haber finalizado el film. Camus explicaba personalmente esa atracción en una entrevista para la revista *Casablanca*:

En esencia, ¿qué eran *Los santos inocentes*? Dos retrasados mentales, una familia de pobres, un pájaro negro y un paisaje. Y me dije: “¿Qué puedo hacer con esto?” Pero ahora, cuando pienso en la siguiente película, me pregunto: “¿Qué hago yo sin el árbol, el pájaro y esta familia?” La verdad es que soy consciente de que la carga histórica y social que lleva esta gente encima no es fácil que la encuentre. Y eso es lo que hace tan difícil plantearse la realización de una nueva película. Me hace sentirme como vacío”.

Tal vez ese vacío pueda entenderse mejor si consideramos *Los santos inocentes* como la culminación de la trayectoria fílmica de Mario Camus hasta entonces. En esta película confluyen de manera excepcional aquellos elementos clave de sus otros dos films históricos analizados en estas páginas. Hablamos de *Los días del pasado* (1977) y de *La colmena* (1982).

Los días del pasado fue bien recibida por la crítica, pero no tanto por el público⁸⁵³. En ella el paisaje desempeña un papel principal. Es una película de atmósferas, de silencios. *Los santos inocentes* recoge ese interés por el mundo rural y por el medio físico, así como el ritmo pausado y la importancia de lo implícito, de lo no dicho. *La colmena*, por su parte, fue también beneficiaria del Decreto de los 1300 millones y, como tal, llevó a la gran pantalla la novela homónima de Camilo José Cela. Éxito de público, su apreciación por críticos y expertos en cine e historia fue más diversa⁸⁵⁴. Por su parte, *Los santos inocentes* también adaptaba una novela, ésta vez de Miguel Delibes, y también alcanzó una enorme repercusión entre el público. Como ya ocurriera en *La colmena*, algunos críticos destacaron cómo la impecable factura técnica podía jugar en contra de un film tendente al caligrafismo y el academicismo⁸⁵⁵.

⁸⁵¹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, París, 1968 (1950), pp. 36-37.

⁸⁵² “El placer de la obra bien hecha”, *Pueblo*, 8 mayo de 1984.

⁸⁵³ En gran parte debido a problemas de distribución, como explicaba en su crítica para *El País* Diego Galán: “Los días del pasado”, *El País*, 15 de diciembre de 1982.

⁸⁵⁴ Para más información sobre *Los días del pasado* y *La colmena* puede consultarse el Capítulo 2.

⁸⁵⁵ Sobre *Los santos inocentes* y ese academicismo, encontramos el artículo de Jorge Comingses para *El Periódico*: “Rayando en ocasiones el academicismo, Camus ha narrado esta historia negra y bronca de forma elegante y preciosista (...) Pero este caligrafismo e impecable factura amenazan con entibiar un tanto este relato de pequeñas humillaciones y tiranías ancestrales en el que, sin embargo, se soslaya el maniqueísmo”. Ahondando en el riesgo de poner el peso del film en un cierto look encontramos también las palabras de Esteve Riambau: “esos films (entre los que incluye a *La colmena*) tienen en común un look estandarizado a partir de un cierto diseño de producción, la coartada cultural del soporte histórico-literario y la vocación de popularidad expresada a través de la presencia recurrente de determinados

La siguiente película a analizar, *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986), se basa en las memorias infantiles de Manolo Huete, suegro y amigo de Fernando Trueba. De hecho, según el propio director explicó, desde que Huete le contara sus peripecias en un preventivo recién terminada la guerra, siempre había querido llevar su historia al cine⁸⁵⁶. La película adopta el estilo de *Bildungsroman* o novela de formación, con un joven adolescente que vivirá, al mismo tiempo, el fanatismo del nuevo régimen y su despertar sexual, dos realidades difíciles de conjugar de manera satisfactoria.

Tal vez la escena que mejor refleje el arduo encaje de esas dos vivencias durante el franquismo es la de la excursión de parte del sanatorio al campo. En una radio portátil empieza a sonar un tema lento. Los protagonistas adolescentes, enamorados, intentan bailar juntos. Una de las maestras, increpa al grupo: “Pero ¿¡qué hacéis!? ¿¡jes que no tenéis vergüenza!? ¿¡jes que no sabéis que el baile agarrado es pecado!? Inmediatamente la maestra hace que las parejas se separen y comienza una esperpéntica jota, totalmente fuera de lugar. “La imagen de ellos dos solos –dirá Trueba en una entrevista-, parados mientras los demás arrancan a bailar de manera tan excéntrica, es un poco lo que viene a ser la película, que cuenta la historia de dos seres normales en una época imbécil y rodeados de imbéciles”⁸⁵⁷. Podríamos ver en esta secuencia una “escena esencia”, uno de esos momentos que encapsulan el significado último del film. El franquismo sería una época de imbéciles, en la que la normalidad no sólo sería extraña, sino perseguida.

La importancia de esta escena va incluso más allá. El baile produce extrañamiento e incluso incompreensión. Este extrañamiento es altamente significativo porque resulta fruto directo del distanciamiento. Trueba no vivió la posguerra, no se trata por lo tanto de una época que le duela, de unos recuerdos que deba expurgar. Se acerca a aquellos años con curiosidad, con solidaridad incluso hacia el niño que su suegro fue, pero con la tranquilidad de haber dejado atrás aquellos años. Y tal vez porque es un pasado que no duele, prefiere centrarse en el aspecto personal, en la historia de amor. Y aunque se denuncie la complicidad del régimen franquista con el nazi, y aunque se nos deje patente el fanatismo de las falangistas que conducen el sanatorio –la escena de la quema de libros por el mero hecho de ser de autores

actores”, Esteve Riambau, “El período socialista (1982-1995), en Román Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005 (1995), p. 429.

⁸⁵⁶ Así lo explicaba el propio Fernando Trueba en una entrevista: “La idea de hacer *El año de las luces* es anterior no sólo a *Sé infiel...* sino incluso a *Opera prima* y hasta a mis primeros cortos. *El año de las luces* parte del relato oral de un amigo en una época en la que llegar al cine era aún para mí un sueño”, en Miguel Bayón, “Trueba rememora la posguerra en su último film”, *Cambio* 16. 4 de agosto de 1986.

⁸⁵⁷ Carlos F. Heredero, “Entre la evocación y la ternura. El año de las luces”, *Dirigido por*, nº 142, diciembre 1986.

extranjeros es buena muestra de ello-, lo político es secundario. El propio director reconocerá que con la escena del autobús con la que se abre la película y en la que sí aparecen referencias más directas a la política, se pretendía “presentar un poco la época y contar de dónde vienen los personajes. (...) El viaje nos ayuda a contar en qué país y en qué época estábamos”⁸⁵⁸. Pero que a él lo que le interesaba era contar lo que le ocurre al protagonista.

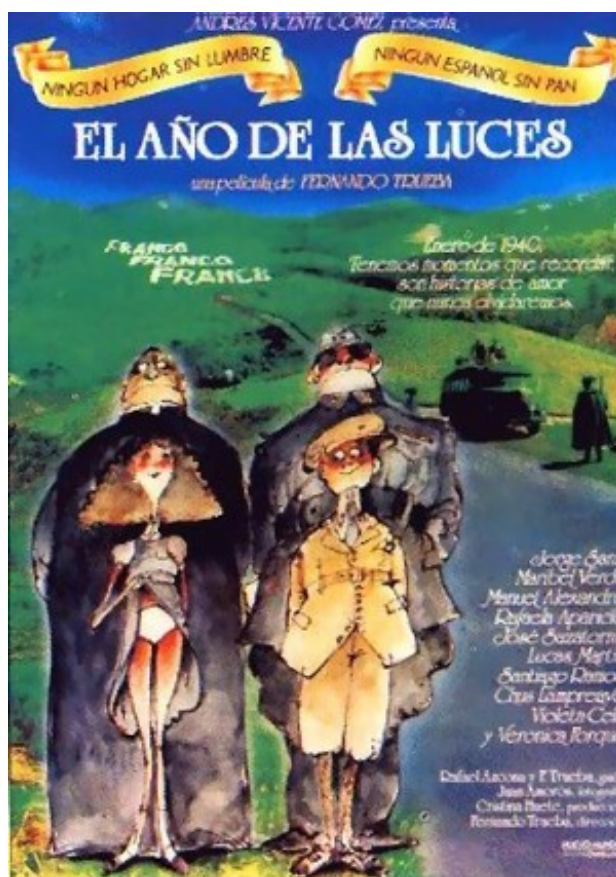


Imagen 17: Cartel promocional de *El año de las luces*, Fernando Trueba, 1986

Llenos de significado está también el cartel promocional del film. Los protagonistas aparecen dibujados en el centro. La chica se levanta el vestido tímidamente, y se le ven unas braguitas blancas. El chico la mira de reajo bajo la omnipresente y amenazadora vigilancia de un cura de larga sotana y un militar: Iglesia y ejército, cancerberos durante el franquismo del cuerpo y del alma de los españoles. Al fondo a la derecha, se observa una pareja de la Guardia Civil parando el bus del inicio, mientras en las montañas se lee, bien grande, dominando el paisaje, el nombre de Franco escrito tres veces con piedras. Como texto, los lemas de “Ningún hogar sin

⁸⁵⁸ Carlos F. Heredero, “Entre la evocación y la ternura. El año de las luces”, *Dirigido por* nº 142, diciembre 1986.

lumbre. Ningún español sin pan”. Y la frase: “Enero de 1940. Tenemos que recordar. Son historias de amor que nunca olvidaremos”; frase en la que pronto se desplaza el polo de atención del contexto histórico al sentimental y personal.

Lo más interesante para nuestro estudio es observar cómo, como ya ocurriera en otros de los films analizados, en la obra de Trueba lo personal se convierte en político. En una dictadura que pretendió controlar todos los aspectos de la vida del individuo, con especial énfasis en lo espiritual, incluso el despertar sexual de unos adolescentes puede convertirse en algo peligroso. Es éste un hecho que sirve también de denuncia de la doble moral de algunos personajes, como el cura del pueblo que no es el tío de la protagonista –como se intenta hacer creer en el pueblo–, sino su padre. Como diría el crítico de cine Carlos F. Heredero, se trata de un “valioso testimonio de un tiempo oscuro y patético, poblado por víctimas y verdugos, por sombras y luces que no escapan, considerados aisladamente, a la pequeñez, la miseria moral, la carencia de perspectivas vitales, la auto-represión y la mediocridad de una época particularmente siniestra⁸⁵⁹. De ahí el irónico título de *El año de las luces*⁸⁶⁰.

El film fue un éxito de crítica y público, un éxito que nos pone tras la pista del cine español que triunfaba en las salas por aquellos años. Se trata de un cine en el que la presencia de la guerra y del franquismo es habitual. El objetivo de este film no es hablar del franquismo sino contar el despertar sexual de un joven. La historia es poco más que un telón de fondo que, sin embargo, sí endurece las condiciones de vida de los personajes de manera evidente. No hemos de olvidar que los problemas de ese joven no habrían sido tales de haber nacido en la actualidad, con lo que sí se produce una crítica al contexto histórico y sí se identifica tímidamente a los culpables.

La elección por parte de Fernando Trueba de la posguerra como contexto resulta llamativa en aquellos años ochenta por dos motivos. En primer lugar, porque Trueba formaba parte de una generación alejada ya de los hechos narrados. Nacido en Madrid en 1955, su infancia y juventud se desarrollaron en las últimas décadas del franquismo, periodo muy distinto de los primeros años del régimen, especialmente en las ciudades. La gente de su generación e incluso algo mayores, como por ejemplo Pedro Almodóvar, solían centrarse en temas contemporáneos. Fueron aquellos directores que vivieron la guerra o la posguerra, aunque fuera muy de niños, los que con mayor empeño (y éxito) se prestaron a su representación cinematográfica en los años 70 y 80. Hablamos por ejemplo de Vicente Aranda (1926), de Jaime de Armiñán

⁸⁵⁹ Carlos F. Heredero, “Entre la evocación y la ternura. El año de las luces”, *Dirigido por*, nº 142, diciembre 1986.

⁸⁶⁰ Al ser preguntado por el título de la película, Trueba responderá: “es el año del despertar a la vida de un personaje, el año del conocimiento. Y también por la ironía de aplicarlo al año 40 en España”, como recoge la entrevista incluida en el dossier de prensa del film.

(1927), de Mario Camus (1935) o incluso de directores a caballo de ambas generaciones, como Jaime Chávarri (1943) o Manuel Gutiérrez Aragón (1942), tal vez éstos intentando explicar y explicarse aquello que de pequeños no llegaban a entender del silencio de sus mayores. Como diría Pilar Miró (nacida en 1940), pertenecen a una generación a la que nunca le contaron la guerra. "Viví sus consecuencias, pero mi generación no se atrevió a preguntar nunca sobre esa contienda, porque sabía que no nos iban a contestar"⁸⁶¹. La generación de Trueba, más joven, preferirá mayoritariamente centrarse en un cambiante presente.

En segundo lugar, la puesta en marcha de este proyecto por parte de Fernando Trueba resultó sorprendente porque cambiaba totalmente el registro en relación con sus anteriores obras. *Ópera prima* (1980), *Mientras el cuerpo aguante* (1982), *Sal gorda* (1983) y *Sé infiel y no mires con quién* (1985) están ambientadas en un presente coetáneo a su realización. Estos films se encuadran en lo que se denominó "nueva comedia madrileña" o "comedia urbana madrileña". Se trata de obras desenfadadas, de aire 'progre' y absoluto presentismo, que poco tienen que ver con *El año de las luces*, ni en ambientación, ni en estilo, ni en discurso. Un cambio notable que abrirá paulatinamente la puerta del pasado a toda una generación. Diez años después de la película de Trueba, el propio Almodóvar realizaba *Carne Trémula*, que analizaremos en el Capítulo 9 por sus referentes históricos. En 2004 Almodóvar fue más allá, llevando a la pantalla una historia inspirada en su estancia en colegios religiosos durante la infancia y adolescencia, *La mala educación*. La actitud ante el pasado no podría ser más distinta. Es éste un cambio que viene a incidir en la influencia de la evolución de la sociedad que produce y recibe los films, así como en la propia evolución de los directores dentro de un contexto histórico concreto.

Con el objetivo de seguir rastreando la representación cinematográfica del franquismo durante el periodo de gobierno socialista, iniciamos el análisis de esos films menores que nombrábamos al comienzo del capítulo. Los denominamos menores porque no tuvieron apenas repercusión en su época, a pesar de estar ubicados cronológicamente en el franquismo. Se trata, sin embargo, y como en la mayor parte de films objeto de análisis, de un franquismo del que poco se nos dice, una imprecisa y perenne posguerra. La lectura histórica del film, aquella que intenta analizar su contexto de producción y recepción, será mínima, cuando no inexistente. Las reducidas cifras de espectadores en sala y la ausencia de gran repercusión en prensa nos han animado también a dedicarles poco espacio de análisis. Será por tanto

⁸⁶¹ Rocío García, "Pilar Miró recrea amores en tiempo de guerra", *El País*, 21 de abril de 1996.

la difusa lectura cinematográfica de la historia que estos films permiten la que reciba mayor atención.

Comenzamos con ***Doblones de a ocho*** (Andrés Linares, 1990). La película está estructurada en episodios, como capítulos de una novela –reflejo de la obsesión del protagonista por *La isla del tesoro*. El narrador resulta ser el propio protagonista que, tras los hechos relatados en el film, se halla recluido en un psiquiátrico. De nuevo, encontramos el recuerdo como introductor y mediador del relato.

El protagonista es el hijo de un teniente de la Guardia Civil, destinado en un pueblo de la cuenca minera asturiana. Nos encontramos en unos indefinidos años cincuenta-sesenta, cuando la conflictividad laboral vuelve a hacerse notar en las minas. El niño se hará muy amigo de un minero anarquista, antiguo exiliado político; incluso se enamorará de la hija de éste. *Doblones de a ocho* parece seguir el esquema del *Bildungsroman* o novela de iniciación-madurez, pero en este caso el proceso no se concluye y el protagonista sufre una involución que le confina en el psiquiátrico. Los motivos tienen que ver con la traición a sus amigos, los mineros, así como con el descubrimiento de la violencia y la deshumanización de las fuerzas del orden, de las que su familia forma parte.

El film puede leerse como metáfora de cómo la dictadura franquista creaba situaciones paradójicas que conducían a distintos niveles de esquizofrenia individual y social: el nivel de aquellos que niegan la realidad, el de la connivencia con el régimen, el de la negación de uno mismo, el del miedo. En este aspecto podríamos enlazar con *Sonámbulos*, cuya protagonista también termina en un psiquiátrico. Y es que tras las típicas fotos de José Antonio y Franco en las paredes del colegio, descubrimos las torturas y las represalias, como rapar el pelo a las mujeres antifranquistas. También quedan claras las diferencias sociales y de clase. La visión de aquellos años resulta altamente pesimista y el desenlace final, con el protagonista replegado sobre sí mismo en un intento por abstraerse de las consecuencias de sus actos, no podría ejemplificarlo mejor.

También en ***Teo el pelirrojo*** (Paco Lucio, 1986) encontramos la estructura “niño-protagonista que madura a partir de un viaje”. Como en el caso de *Doblones de a ocho*, las cifras de espectadores en sala son mínimas, a pesar de que el film de Paco Lucio compitiera en la Berlinale en Sección Oficial. A partir de momentos de gran intensidad dramática, *Teo el pelirrojo* vuelve a incidir en las diferencias sociales y en cómo éstas influyen en la vida de las personas. En un mundo rural difícil de datar, conocemos a Teo, personaje de apasionante trayectoria vital que fascina al niño protagonista, nieto del terrateniente local. Teo no puede escapar, sin embargo, a las limitaciones de su clase y al estigma de su origen. Hijo de madre soltera y (secreto a

voces) bastardo del terrateniente, los prohombres del pueblo se negarán repetidamente a proporcionarle las referencias que necesita para alcanzar su deseada vocación: convertirse en policía. La frustración llevará a la violencia y culminará en un trágico final.

A pesar de tratarse de un director novel, Paco Lucio había trabajado anteriormente con directores españoles como Erice, Saura, Gutiérrez Aragón o Ricardo Franco. Algo de su maestría, de su poesía, se filtra en esta ópera prima en la que el paisaje se convierte en un personaje más. Lucio consigue crear potentes escenas, muy visuales. Será una de ellas la que enlace especialmente con nuestro interés por la interacción entre cine e historia y, más en concreto, por la capacidad del cine de transmitir un mensaje con respecto al pasado, llegando incluso a interpelar al espectador. En la última escena, tras airearse el secreto que recorre el film, el niño protagonista dirige una “mirada interpelante” a la cámara. Como si quisieran hacernos cómplices o incluso hacernos sentir incómodos, los ojos del niño buscan los ojos del espectador en un inusual recurso narrativo. Su mirada nos interroga, nos empuja a plantearnos cuál habría sido nuestra actitud ante lo recogido en la película, ante la injusticia, la falsedad, la doble moral. Es una mirada que transmite tristeza, fuerza, impotencia; que busca nuestra empatía con ese personaje más marginado que marginal. Se trata de la “*régard-caméra*” o mirada fija a cámara⁸⁶². Con esta mirada, con esta declaración de intenciones, se cierra el film.

Y de la “árida historia” de Teo el pelirrojo a la sórdida y oscura ***El aire de un crimen*** (Antonio Isasi Isasmendi, 1988)⁸⁶³. Basada en la popular novela de Juan Benet, la película se desarrolla en un momento indeterminado, en torno a mediados del siglo pasado, en la imaginaria “Región”. En el film se nos muestra un asesinato, dos huidos de un cuartel, dos prostitutas, un robo, varias violaciones y el imprescindible cacique local que destaca con su coche de lujo entre un pueblo de color tierra y entre unos campesinos cuya piel también parece haber adquirido el mismo color. Es ésta una historia sobre la mezquindad y la pobreza que aspira a thriller rural. Los referentes cronológicos o políticos son prácticamente nulos, “aunque

⁸⁶² Como escribe Antoine de Baecque en torno a la “*régard-caméra*”, ésta es “tan frontal que petrifica (...) Esta forma –la mirada-cámara– sólo se hace histórica y cinematográfica por la exclusión/prescripción que la rechaza y la hace volver, como una alucinación de la historia y una vibración de la puesta en escena. (...) Esos ojos que se fijan en el objetivo y nos miran testimonian al más alto nivel el encuentro del cine y la historia”, *L’histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008, pp. 19-20.

⁸⁶³ El propio director calificó de “árida historia” a *Teo el Pelirrojo*, como recoge *El País* en el artículo de Ángeles García “El nuevo cine español: seleccionado para Berlín”, *El País*, 10 de febrero de 1986.

su ambientación nos remite a esa región de Benet que es la metáfora de la España gris y su malsana moral”⁸⁶⁴.

Y de un drama rural pasamos a una comedia negra. ***Ovejas negras*** (José María Carreño, 1990) recoge la vuelta de un hombre, ya adulto, al colegio religioso donde estudió. Su objetivo es confesar los crímenes que realizó siendo niño. Desde un presente coetáneo a la realización del film se nos traslada a la infancia del protagonista, en unos indeterminados años cincuenta, cuando tuvieron lugar los asesinatos. Serán las exaltadas enseñanzas recibidas sobre la moral y el pecado las que muevan a este traumatizado niño a tomarse la justicia por su mano. “En aquella época” dirá la voz en off del protagonista, “yo tenía un miedo terrible a muchas cosas. Miedo a Dios, al infierno, a la muerte. Algunas noches, ni siquiera dormía”. Para comprender este miedo se nos traslada a una de las clases en las que un cura explica que no hay nada peor que morir en pecado mortal. Con voz y gesto grave explica a los niños cómo “la clave está en pensar no en la muerte, sino en vuestra muerte. No en algo lejano y ajeno. La muerte puede llegar en cualquier momento (...) No hay en el infierno un solo condenado que no lamente haber nacido, pero ya es demasiado tarde”.

La huella de estas afirmaciones en un chico de 10 ó 12 años ve multiplicado su efecto con la prematura muerte de su hermano mayor, al que considera en pecado mortal tras verlo acostarse con la criada. Atacado de un fervor redentor, dedicará sus esfuerzos a intentar “salvar” a la criada y al nuevo novio de ésta. Pero la muerte puede llegar en cualquier momento y el niño no se fía de la fortaleza de sus acogidos, por lo que decide asesinar a ambos cuando puede asegurar que se encuentran en paz de espíritu.

José María Carreño, que además de cineasta fue crítico de *Film Ideal*, *Casablanca* y *Fotogramas*, planteaba en su film, en opinión de algunos críticos un “lúcido análisis de la influencia de la educación religiosa en un amplio sector de la sociedad española”⁸⁶⁵. Es ésta la institución que recibe la mayor parte de las críticas, a pesar de que el propio Carreño declarara no buscar un escándalo con la Iglesia católica⁸⁶⁶. Si en un primer momento parece que el objetivo es denunciar los abusos del sistema educativo nacional-católico, el desenlace del film mitiga esa sensación. Al final, el hijo del protagonista, imbuido también de esa voluntad redentora, asesinará a

⁸⁶⁴ Jordi Batllé Caminal, “El aire de un crimen”, *El País*, 19 de diciembre de 1990.

⁸⁶⁵ Ángeles Masó, “Semana de la Crítica dedicada a escritores de cine que dirigen”, *La Vanguardia*, 18 de diciembre de 1991.

⁸⁶⁶ Diego Muñoz, “José María Carreño: No busco un escándalo con la Iglesia católica”, *El País*, 30 de abril de 1990.

su padre para evitarle el infierno. La continuación de los crímenes en el presente por parte del hijo viene a demostrar una continuidad en métodos educativos que desresponsabiliza al régimen anterior o, por lo menos, no lo diferencia demasiado del actual en esta materia. "Opino que entre la España actual y la del pasado no hay una ruptura tan tajante como se dice en cuanto a la enseñanza católica", dirá Carreño en una entrevista para *El País*. Con esta declaración, el director introduce dos polémicos temas poco tratados en la época, al menos en el cine: por una lado, la continuidad de muchas instituciones y cargos desde la dictadura hasta la democracia; por otro, la política educativa del PSOE y su relación con la Iglesia católica. La crítica a la religión se hace extensible, por lo tanto, a un sistema -ya democrático- que permitía perpetuar prácticas anacrónicas.

Pero no acaban aquí los nexos con el presente. Uno de los actores principales los resumirá acertadamente: "El complejo de culpa está tan metido en nuestra generación que yo no he podido quitármelo todavía"⁸⁶⁷. Buscando la identificación entre aquellos espectadores que estudiaron en centros de este tipo, *Ovejas negras* pone de manifiesto la influencia que enseñanzas y traumas infantiles mantienen en los adultos del presente⁸⁶⁸. El propio director reconoce que "la película es autobiográfica en cuanto al clima moral que refleja y al ambiente de los colegios religiosos de la España de los años cincuenta que mi generación conoció"⁸⁶⁹.

Finalmente, *Ovejas negras* subraya otra de las constantes en muchos de los films de la Transición y la democracia: la crítica a la Iglesia católica. Los curas que aparecen en los films pocas veces tienen un papel positivo⁸⁷⁰. Confesores más obsesionados por el sexo que los feligreses (*La corte del faraón*, *El día que nací yo*); autoritarios e incluso violentos profesores –monjas incluidas- (*FEN*, *¡Arriba Hazaña!*, *Los años oscuros*); curas siempre cercanos al poder, o simplemente en busca de privilegios (*La viuda del capitán Estrada*, *Luna de lobos*), paternidades prohibidas (*Madregilda*, *El año de las luces*)... en resumen, gente que ostenta una flagrante doble moral.

Por su parte, los personajes de *La taberna fantástica* (J. Marcos 1990) no necesitan de la doble moral puesto que viven al margen de la sociedad. La película, basada en la obra homónima de Alfonso Sastre, ahonda en el reflejo del "lumpen, la

⁸⁶⁷ Diego Muñoz, "José María Carreño: No busco un escándalo con la Iglesia católica", *El País*, 30 de abril de 1990.

⁸⁶⁸ "TV-Películas", *La Vanguardia*, 7 de julio de 1993.

⁸⁶⁹ Diego Muñoz, "José María Carreño: No busco un escándalo con la Iglesia católica", *El País*, 30 de abril de 1990.

⁸⁷⁰ El joven y progresista cura de *Mambrú se fue a la guerra* es una de esas excepciones.

marginación y la jerigonza”⁸⁷¹ que ya apuntaran *Tiempo de silencio* o *El Lute*. Como si de una obra teatral se tratara, los personajes, en su mayoría quinquilleros, aparecen por esa taberna “fantástica”, se emborrachan, entran en cólera, cometen el asesinato del protagonista (“el Rojo”) y terminan cantando coplas al muerto. Datable en torno a los años sesenta por la fecha de escritura de la obra original, poco podemos conocer de la España de esa década, más allá de ratificar la co-existencia de sectores altamente marginales como éstos en la época del boom industrial, del turismo y de la explosión del consumo de masas. Había otra realidad, con sus propias leyes y, como se refleja en el film, casi con su propio idioma. A pesar del éxito de la versión teatral original y de la versión televisiva, la repercusión en salas de *La taberna fantástica* fue mínima.

Y de la misma forma que en el film de J. Marcos se refleja un mundo paralelo, también en *El palomo cojo* (Jaime de Armiñán, 1995) se nos aleja de la realidad más convencional. Este otro mundo se encuentra ahora en el interior de una enorme casa familiar en el sur de España y no dentro de una taberna de un barrio marginal. Como viene siendo habitual en esta década, la película se basa en una novela (la obra homónima de Eduardo Mendicutti) y está protagonizada por un niño en pleno proceso de descubrimiento. Es ésta la historia de ese niño, enfermo, que es enviado a pasar el verano a casa de sus abuelos, cerca del mar. Allí asistirá al desfile de fascinantes personajes, familiares y amigos; así como a la desbordante sexualidad de una de las criadas, que lo iniciará en el mundo adulto y en su homosexualidad.

No se nos dice cuándo sucede exactamente la acción del film pero sí reconocemos a los personajes encerrados de algún modo en la atmósfera de la posguerra. Escuchamos la voz de Franco en la radio; conocemos al tío Ramón sin llegar a saber si es un agente comunista “esperando instrucciones de Moscú”⁸⁷² o un partidario de la dictadura; y asistimos a un sugerente baile de la criada, cuyo erotismo se multiplica en la España ultracatólica y reprimida de los años cuarenta.

Siendo el propio director del film, Jaime de Armiñán, un niño enfermizo que contó con una atípica infancia rodeado de actores, intelectuales y políticos, las conexiones biográficas con el libro de Mendicutti se muestran evidentes y, de ahí tal vez, el interés del director por llevarlo a la pantalla⁸⁷³. Este intento habría resultado fallido en opinión de críticos como Casimiro Torreiro, que definiría el film de “ilustración

⁸⁷¹ Dossier de prensa del estreno de una nueva versión teatral de *La taberna fantástica* en el Centro Dramático Nacional, 2008.

⁸⁷² Como se dice en el propio film.

⁸⁷³ Así lo insinúa la crítica para *ABC* de E. Rodríguez Marchante, “El palomo cojo: nudo de Armiñán, lazo de Rabal y golazo de Barranco”, *ABC*, 6 de octubre de 1995.

vacía”⁸⁷⁴. Otros, como E. Rodríguez Marchante, prefieren calificarlo de excelente combinación de “clima grisón, antiguo”, de locura, de carcajadas y de tristeza⁸⁷⁵. A pesar de su participación en el Festival de San Sebastián y a su destacado elenco de actores (Paco Rabal, Carmen Maura o María Barranco entre ellos), la película obtuvo escaso éxito en pantalla.

Tampoco alcanzó grandes cifras de espectadores ***La sombra del ciprés es alargada*** (Luis Alcoriza, 1990). Basada en la primera novela de Miguel Delibes (Premio Nadal en 1947), este film se desarrolla en dos momentos de la vida del protagonista: en 1929, cuando éste tiene 9 años, y en unos indefinidos años cuarenta, cuando el personaje principal se acerca a la treintena. Con una visión pesimista de la existencia (“La vida es un perder mucho para ganar un poco”), el film conlleva un claro conformismo marcado por la predestinación: poco podemos hacer para cambiar nuestro día a día; los acontecimientos más importantes se deben al azar o a una voluntad externa a nosotros. La enseñanza del film es que se ha de aceptar la desgracia cuando llega y soportarla y que no debe uno luchar contra el destino. Era ésta una moraleja altamente ideológica en el contexto político en el que la obra fue escrita, pero también lo fue a finales de los años ochenta, cuando la película llegó a las pantallas. El inmovilismo no deja de ser una forma de aceptar e incluso fortalecer el régimen vigente.

Poco se nos dice, sin embargo, de la dictadura franquista en el film. La parte que transcurre cronológicamente dentro de los límites de ésta tiene lugar en ultramar, en México. Allí el protagonista conoce a una exótica extranjera que le insufla ganas de vivir, pero con quien la relación acabará en tragedia. Es también ella la única que aporta algún referente histórico a la obra, hablando de cómo su padre, norteamericano, luchó en la Guerra Civil española en la Brigada Lincoln. También le explica que tiene un amigo español, exiliado. El protagonista estaba estudiando en la Escuela Naval en Galicia cuando estalla la contienda y aunque alguna vez pensó en pasarse al otro lado, nunca lo hizo porque “los tenían muy vigilados”. Esta afirmación desatará la ira del refugiado español, hombre muy temperamental: “eso son leches. Miles de los nuestros se pasaron, y muchos perdieron la vida en el intento. Miles de pibes cayeron en combate o, lo que es peor, fusilados después, o después en la Guerra Mundial... Y ahora viene tu capitancito de mierda a decirnos que lo lamenta mucho, pero que no pudo. ¡Qué le den por el saco!”

⁸⁷⁴ Casimiro Torreiro, “Jaime de Armiñán decepciona con su filme 'El palomo cojo', una ilustración vacía”, *El País*, 22 de septiembre de 1995.

⁸⁷⁵ E. Rodríguez Marchante, “El palomo cojo: nudo de Armiñán, lazo de Rabal y golazo de Barranco”, *ABC*, 6 de octubre de 1995.

Ella lo defiende, diciendo que “es un hombre atormentado, confundido por las ideas que le metieron en la cabeza” y que sufre mucho. Con estas palabras quiere exculpar la pasividad del protagonista, reforzada por esa apatía y ese pesimismo que impregnan todos sus actos y reflexiones. El mensaje del film no deja de resultar contradictorio con la propia biografía del director. Exiliado a México junto a su familia tras la guerra, amigo y colaborador de Luis Buñuel, sorprende su retrato acrítico de este joven desorientado y cobarde, así como el clasicismo en la puesta en escena y la elipsis en la que se convierten la guerra y la dictadura.

Tampoco tuvieron gran éxito de público las dos películas gallegas presentes en este grupo. Hablamos de ***Siempre Xonxa*** (Chano Piñeiro, 1989) y de ***Urxaxa*** (Carlos López Piñeiro, Alfredo García Pinal, 1989). La primera gira en torno a las duras condiciones de vida en la Galicia rural y, paradójicamente, tuvo que enfrentarse a duras condiciones de producción⁸⁷⁶. De vuelta al contenido del film, la emigración a América aparece, primero como solución a las estrecheces materiales y, luego, como mito a desenmascarar: en ningún sitio regalan nada. El film refleja la despoblación de una aldea del interior de Galicia a través de tres personajes y cuatro épocas de su vida, relacionadas cada una con las estaciones del año. Podemos deducir que nos encontramos en el franquismo por la ropa de los personajes o por alguno de los coches que aparecen en el film, pero poco se nos dice del contexto histórico. Miseria, abusos de poder, desigualdad, todo ello en un contexto rural con referencias a la emigración, como ya encontrásemos en *Guarapo*.

Por su parte, ***Urxaxa*** (Carlos López Piñeiro, Alfredo García Pinal, 1989) tiene su puesto en estas páginas debido a una de las tres historias que confirman el film. Esta película no es sino la yuxtaposición de tres cortometrajes realizados por López Piñeiro y García Pinal, que en 1989 se presentaron como película y acompañaron a *Siempre Xonxa* y *Continental* (Xavier Villaverde, 1989) en el primer ciclo de estrenos de cine gallego, que tuvo lugar en el Teatro Fraga de Vigo ese mismo año. Este hecho excepcional no tendría mayor continuidad, poniendo de relieve la dura realidad de la industria cinematográfica española, en especial, en regiones como Galicia.

Urxaxa es la historia del traspaso de saberes “mágicos” de una generación a otra de mujeres gallegas. El film ofrece un relato fantástico del mundo rural gallego y de cómo va perdiendo fuerza frente a la modernización. Será la segunda de las tres historias la que tenga lugar durante la dictadura, si bien las referencias históricas son prácticamente nulas. Resulta llamativo, sin embargo, el interés de dos de estas tres

⁸⁷⁶ En *ABC*, el propio director calificaba la película de “auténtico reto”. “Queremos demostrar que en Galicia se puede hacer buen cine, a pesar del Ministerio de Cultura”, afirmó Chano Piñeiro. Carmen Anierte, “Siempre Xonxa, cine gallego a pesar del Ministerio”, *ABC*, 3 de agosto de 1989.

películas gallegas por ambientar la acción en la dictadura, aunque sea sólo parcialmente. Tanto *Siempre Xonxa* con su realismo como *Urxa* con su fantasía parecen tener un denominador común: el reflejo de la emigración y de la decadencia del mundo rural gallego ante el avance modernizador; un mensaje no exento de implicaciones en la España socialista de 1989.

Analizaremos ahora aquellos films que, como *Las cosas del querer*, eligieron el género musical para contar una historia. Podríamos haber incluido este film de José Luis García Sánchez en este grupo, pero el interés del director por especificar la fecha en que transcurre la acción, así como su inspiración en la historia del cantaor Antonio Molina nos animaron a incluirla en el Capítulo 7. Los films incluidos en este grupo son finalmente cuatro: *Las alegres chicas de Colsada*, *La corte del faraón*, *Yo soy ésa* y *El día que nació yo*.

Las alegres chicas de Colsada (Rafael Gil, 1983) ilumina la posguerra con su ligereza. Ésta fue el último film histórico de Rafael Gil ambientado en la dictadura⁸⁷⁷. De marcado signo derechista, sus films anteriores habían alcanzado un notable éxito, especialmente *Y al tercer año resucitó* (1980), que superó el millón de espectadores. A pesar de repetir el anteriormente exitoso tándem junto a Fernando Vizcaíno Casas como guionista, *Las alegres chicas de Colsada* apenas superó los 100.000 espectadores. Ambientado en los años cuarenta, ese film cuenta la historia de una chica decente que sueña con actuar en la revista, pese a la oposición familiar. Sólo las estrecheces económicas facilitarán el apoyo de sus seres queridos y le permitirán partir en gira por capitales de provincia con una compañía. Y aunque son las duras condiciones de vida las que empujan a la protagonista a intentar conseguir su sueño, poco se muestra de éstas en la pantalla más allá de la mera anécdota. Se nos habla de hambre, se nos muestra los ardides de los protagonistas para conseguir comida, se retrata el estraperlo, pero no se transmite sensación de necesidad. Todo es luminoso, alegre, incluso fácil.

Esta comedia ligeramente picante es un retrato nostálgico de aquellos años. La nostalgia empapa cada escena y provoca numerosos anacronismos como los imposibles escotes de las vedettes y sus cortas faldas. En tono, enfoque y situaciones este film recuerda a *Niñas...¡al salón!* (Vicente Escrivá, 1977), película incluida en el Capítulo 3 que también contó con Vizcaíno Casas como guionista. ¿Por qué la

⁸⁷⁷ Anteriormente había realizado *La boda del sr. Cura* (1979), *Hijos de papá* (1980) y *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982). *Y al tercer año resucitó* (1980) no está ambientada en el franquismo pero las referencias a éste son tales que el film está incluido en este trabajo, al igual que las dos películas que encabezan esta nota al pie.

película de Escrivá superaría los 800.000 espectadores y la de Gil apenas alcanzaría una octava parte? Las razones son múltiples.

Por un lado, han pasado seis años entre el estreno de ambas y el país no era exactamente el mismo. Atrás parecen quedar los convulsos años de la Transición. Se han producido cambios sociales, políticos e incluso cambios en la propia industria cinematográfica. Se han modificado los patrones de asistencia al cine, y el público objetivo de este film, señores de una cierta edad, ya no llena las salas como en los 70, ahora son los jóvenes los que lideran el proceso. Por otra parte, la superación de ciertos tabúes en torno al sexo resultaba novedoso en 1977, pero no ya en 1983. Tampoco los espectadores más ultraderechistas podían encontrar en este film los evidentes postulados reaccionarios del tándem Gil-Casas. La fuerza de este enfoque había ido perdiendo fuerza con la transformación democrática del país y el fracaso del golpe de estado el 23 de febrero de 1981 vino a confirmarlo. Pero básicamente era el cambio generacional lo que parece imponerse. Pocos directores de la edad de Gil (1913) consiguen seguir conectando con las audiencias. Vicente Aranda (1926) sería la única excepción, llenando salas a pesar de tener más de sesenta años en aquel momento.

Más exitosa resultó ***La corte del faraón*** (José Luis García Sánchez, 1985). Si *Las alegres chicas de Colsada* era, en cierto modo, un homenaje a la revista, ésta lo fue de la zarzuela. La historia comienza con el arresto de una compañía que estrena “La corte del faraón” a finales de los años cuarenta. La película se desarrolla de forma retrospectiva, con flashbacks en los que conocemos a los personajes, vemos el desarrollo de los ensayos y descubrimos esos elementos que han molestado tanto a la censura. Y es que, según el propio director “esta película es una venganza contra la censura franquista que durante tantos años perjudicó a los directores españoles”⁸⁷⁸; una venganza que se basa en la ridiculización de ésta con el desenmascaramiento de su doble moral y de su obsesión enfermiza por el sexo.

En esta comedia coral no exenta de dramatismo, encontramos un amplio abanico de personajes que, con su historia personal y su comportamiento en el film, ayudan a dibujar la España de la posguerra. En la comisaría conocemos al productor de la obra, excombatiente del bando franquista, empresario y estraperlista, que en la intimidad se define como ácrata; a su mujer, antigua actriz que no dudará en utilizar sus encantos para convencer al comisario de su inocencia; al hijo de ambos, homosexual “reincidente”; al joven fraile enviado por la censura para vigilar los ensayos, que se halla preso en un convento tras negarse a disparar en un pelotón de

⁸⁷⁸ Isabel Clarós, “La Corte del Faraón una venganza de García Sánchez contra la censura franquista”, *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1985.

fusilamiento; al secundario que se pasa toda la película escuchando Radio Pirenaica, esperando la intervención internacional contra Franco⁸⁷⁹; al comisario, corrupto y mediocre; a la vedette a la caza de marido; o al cura que ha puesto la denuncia, que monta y desmonta una pistola con escalofriante destreza y que está obsesionado con la persecución del “fornicio”.

Encontramos en el retrato de este elenco de personajes cuatro elementos altamente interesantes, referencias que hemos visto y que veremos repetirse en otras películas de ficción del periodo socialista 1982-1996. En primer lugar, volvemos a hablar del reflejo explícito de las diferencias sociales: el director de la obra, así como su mujer y su hijo, se librarán de la detención gracias a su solvencia económica, que les permite incluso invitar a paella al comisario en su despacho, mientras los demás miembros de la compañía los miran hambrientos. Cuando el matrimonio y su hijo sean liberados, los demás personajes quedarán confinados a prisión preventiva mientras se gestiona su acusación de “insultos al Caudillo y a la Guerra Civil; asociación ilegal con fines subversivos; afiliación a la masonería, al judaísmo, al comunismo; propaganda ilegal e imprenta clandestina (todavía por descubrir)”.

En segundo lugar, se incide de nuevo en la connivencia de amplios grupos sociales con la dictadura, que posibilitaría la longevidad del régimen. Iglesia y fuerzas del orden, pero también muchos sectores de la sociedad que se veían de algún modo beneficiados por el franquismo, respaldaron de manera más o menos activa la dictadura, colaborando con ella y posibilitando su pervivencia. Como ejemplos, el productor de la compañía de teatro, el visceral cura que ha puesto la denuncia o el abad que va a utilizar a presos políticos republicanos, mano de obra esclava, para las obras en su monasterio. También los propios actores, cuando se investiga la escucha ilegal de Radio Pirenaica, acusarán indirectamente a su compañero, dando un paso atrás ante el comisario y dejándolo solo.

En tercer lugar, este personaje, que no pierde la esperanza en una intervención extranjera, enlaza con los guerrilleros de *Luna de lobos* y *Huidos*, o con los nacionalistas vascos de *Los años oscuros*. Escuchando continuamente su transistor, no duda en confiar en el fin del franquismo a manos de unas potencias democráticas que no podrían soportar la presencia en Europa de una dictadura. En 1985, cuando fue estrenado el film, momento previo a la entrada de España en la CEE, periodo de modernización y de equiparación con estándares internacionales, la confianza ciega en una ayuda exterior que nunca llegaría durante la posguerra no deja de resultar destacable. Conlleva un recordatorio del abandono sufrido por España tras el cierre de

⁸⁷⁹ “Este año es el último que Franquito come turrón en El Pardo”, llegará a decir este personaje en un momento dado.

las fronteras con el resto de esos países democráticos que tan poco hicieron durante años por su vecino, colaborando indirectamente en la pervivencia del régimen franquista.

En cuarto y último lugar, resaltamos también la elección del tono de enredo y comedia para este film, elemento bastante novedoso en los film sobre la posguerra. El enfoque humorístico refleja una actitud distinta ante el pasado, más relativa, menos dolorosa. Esta evolución puede verse relacionada con el cambio generacional, al fin y al cabo José Luis García Sánchez nació en los cuarenta, por lo que no vivió los años más duros del franquismo y ha de basarse por ello en otras fuentes y en recuerdos ajenos. El tono de comedia, sin embargo, no conseguirá ocultar la miseria moral y material de la época, dejándonos con un sentimiento agri dulce⁸⁸⁰.

La presencia de estos cuatro elementos en otros de los films objeto de estudio nos conduce, como comentábamos anteriormente, al concepto de Sorlin de “puntos de fijación”, concepto que vendría a darnos las claves involuntarias de una época⁸⁸¹. Son referencias que se repiten en películas del mismo periodo cronológico, de forma más o menos directa, con mayor o menor intencionalidad. Su presencia enlaza con los “lapsus” de los que hablara Marc Ferro cuando expuso cómo “la cámara dice mucho más de lo que cualquiera querría mostrar”⁸⁸². Son elementos que nos ofrecen una enorme cantidad de información no tanto sobre el periodo histórico retratado en una película, sino sobre cómo se entiende éste en el presente de realización del film. Para poder comprender estos rasgos en su totalidad, deberemos no obstante rastrearlos en todos los films objeto de estudio.

Con respecto a *La corte del faraón*, tal vez la pregunta clave sea: ¿hasta qué punto puede considerarse una crítica a la dictadura? ¿Es realmente un retrato duro de la sociedad franquista de posguerra o se queda en la mera anécdota? Que *Ya*, periódico incuestionablemente conservador, definiera el film como “divertida crítica contra la censura” y “crítica feroz contra el fanatismo, la hipocresía y la censura”⁸⁸³ debería ser suficiente para hacernos pensar que su contenido no es especialmente

⁸⁸⁰ Juan Ignacio García Garzón, “Festival San Sebastián: Con *La Corte del faraón* se levanta la veda de la risa”, *ABC*, 24 de septiembre de 1985: “El sainete costumbrista, los números musicales, la sátira política y el vistazo pretérito bienhumorado, aunque no por ello complaciente, se entremezclan en este divertido filme. (...) En esta cinta ... la reconfortante y distendidora caricia de la risa, no logran ocultar –y ahí está un aspecto de maestría del guión- el trasfondo oscuro y de penuria en el que la acción transcurre.

⁸⁸¹ “Llamaremos “puntos de fijación” a un problema o un fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series fílmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción”. Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977), p. 196-202.

⁸⁸² Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977) p. 39.

⁸⁸³ “Divertida crítica contra la censura”, *Ya*, 1 de octubre de 1985.

radical. *El País* confirmaba ya en 1987 esta sospecha, afirmando que la película participa, al mismo tiempo, de la crítica a los años cuarenta y de una mirada indulgente hacia ellos. “Las puyas contra la censura franquista, herética y política, son muchas y de todo tipo, aunque nunca se llega mucho más allá de la caricatura y de la diversión cómplice”⁸⁸⁴.

Nos encontramos de nuevo ante el dilema de si el cine español llegó a vehicular en algún momento una crítica real al franquismo, una denuncia clara y directa de su arbitrariedad, de su violencia. En el caso personal de José Luis García Sánchez, tal vez podamos hablar de una deriva cada vez más conservadora en su filmografía conforme avanzan las décadas de los ochenta y los noventa hasta llegar a *La noche más larga*, película que comentamos ya en el Capítulo 6 y en la que se dejaba entrever una actitud desengañada hacia la política⁸⁸⁵. Aunque tendremos que esperar, de nuevo, al final del capítulo para poder exponer conclusiones al respecto, lo cierto es que el éxito de crítica y público de films como *La corte del faraón* vendría a destacar una nueva relación con el pasado en la España de los ochenta, relación que no parece tener nada que ver ni con la venganza, ni con la denuncia, ni siquiera con la justicia⁸⁸⁶.

Analizamos a continuación dos películas (*Yo soy ésa* y *El día que nació yo*) que, aunque de directores diferentes y con enfoques distintos, resultan muy similares por dos motivos: primero, porque en ambas la canción tiene un protagonismo esencial; segundo, porque las dos fueron realizadas a medida para Isabel Pantoja, cuyo carrera se encontraba en pleno esplendor a principios de los noventa. ***Yo soy ésa*** (Luis Sanz, 1990) es, en palabras de la propia tonadillera, “una gala con diálogos”⁸⁸⁷. A pesar de un argumento más bien insustancial y altamente conservador, o tal vez por ello, fue la película más taquillera de 1990. *Yo soy ésa* comienza en un teatro, donde el periodista Carlos Herrera presenta el estreno de un film. La película rinde homenaje “al entrañable cine de los años 40, ese cine que se hacía con más corazón que medios y muchas veces sorteando los escollos de aquella terrible censura”⁸⁸⁸. Las canciones van y vienen en la pantalla, mientras se nos cuenta la historia de una troupe de artistas que en la posguerra recorren los pueblos de España. Frente al casto

⁸⁸⁴ Lluís Santorras, “Comedia festiva”, *El País*, 2 de octubre de 1985.

⁸⁸⁵ Los films que nos interesan en esta línea por su temática y ambientación y que vendrían a corroborar esta deriva serían *Las truchas* (1977), *Dolores* (1980), *La corte del faraón* (1985), *Hay que deshacer la casa* (1986).

⁸⁸⁶ La película consiguió la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián y alcanzó en sala los 889.023 espectadores.

⁸⁸⁷ Ramón Freixas, *Yo soy ésa*, *Dirigido por*, nº 189, enero 1991.

⁸⁸⁸ Como dice Carlos Herrera como presentador en esa ficticia première recogida por el film.

personaje de la Pantoja, otras compañeras se encuentran cargadas de hijos, uno por tournée. Y a través de sus viajes y actuaciones descubrimos, a duras penas, la doble moral de la sociedad franquista, en la que los señoritos se pierden por las artistas, pero no para casarse; y los curas tienen la mente mucho más sucia que la de aquellos a los que confiesan. Al final, en la pantalla triunfa el amor y el recato, mientras que fuera de ella, el protagonista masculino muere de sobredosis en un baño del teatro. Este personaje masculino de los ochenta representa todo lo malo de esa época de despilfarro y “beautiful people” y, tal vez por ello su muerte pueda ser vista como una suerte de moraleja⁸⁸⁹. La actriz protagonista, la encarnada por la Pantoja, llora por la pérdida de su pareja mientras recibe los aplausos del público, conmovido por el film que no es sino una mezcla de los tópicos más rancios del cine folclórico “llevados al paroxismo”⁸⁹⁰.

Para Antonio Lara, *Yo soy ésa* es “un retrato nostálgico y hecho de humor subterráneo de la España de los 40”. Y, aunque define la obra de trabajo bien elaborado, advierte de que “los que busquen sutileza, ironía y mensajes y guiños, se contentarán con algunas perlas aisladas, mientras los aficionados a un cine exigente y crítico, si abren bien los ojos y los oídos, podrán encontrar un inteligente y duro retrato de la España de charanga y pandereta”⁸⁹¹. Y aunque otros críticos no fueron tan benévolos, llegando incluso a calificar la obra de “engendro”⁸⁹², *Yo soy ésa* se convirtió en uno de los fenómenos más taquilleros del reciente cine español.

El director del film, Luis Sanz, había sido productor de *Las cosas del querer* y parece ser que la idea original surgió del cantante Víctor Manuel y de José Luis García Sánchez, autor por su parte de *La corte del faraón*. Se trataba de un equipo que conocía las posibilidades del género musical y que había observado el éxito de otras películas ambientadas durante en la posguerra. Víctor Manuel, que actuaría de productor con su compañía Ion Films, iría más allá en la explicación de la intencionalidad del film. En una entrevista a *El País* declararía que ellos habían rodado algo que “podría haberse hecho en los años cuarenta y que no se hizo. Es un poco como hacer justicia”. Viendo la película y los valores que vehicula, nos preguntamos qué hay en ella que hubiera podido molestar en tiempos a la censura, y no lo encontramos. Para el célebre cantante, “ya ha[bría] pasado el tiempo suficiente como

⁸⁸⁹ Se denominaba “beautiful people” a ciertos sectores de las clases altas españolas muy cercanas al gobierno del PSOE, cuando no directamente miembros de éste, que llenaban las páginas de las revistas del corazón con su asistencia a fiestas y su presencia en círculos de lujo. El caso más paradigmático lo encarnaban Miguel Boyer e Isabel Preysler.

⁸⁹⁰ Ramón Freixas, “Yo soy ésa”, *Dirigido por*, nº 189, enero 1991.

⁸⁹¹ Antonio Lara, “La perdición: Yo soy ésa”, *El País*, 6 de octubre de 1990.

⁸⁹² Ramón Freixas, “Yo soy ésa”, *Dirigido por*, nº 189, enero 1991.

para que las películas folclóricas no se asocien al régimen anterior y se valoren artísticamente”⁸⁹³. Isabel Pantoja fue mucho más pragmática en la valoración del film: “Sé que la película ha recaudado mucho dinero en taquilla, y eso es lo importante, ¿no? Sea buena o mala, esté mejor o peor hecha, la taquilla es la que manda, y nada más”⁸⁹⁴.

Con un mensaje más elaborado y una calidad mayor –a juzgar por las críticas– y aprovechando el éxito de *Yo soy ésa*, llegó a las pantallas poco después *El día que nació yo* (Pedro Olea, 1991). Olea dirigió este film de encargo, con guión de Jaime de Armiñán y, de nuevo, producción de Ion Films. Víctor Manuel explicaría la premura en la realización de esta segunda película afirmando que este tipo de producciones altamente rentables permitía abordar otros proyectos más ambiciosos artísticamente, especialmente en un contexto industrial cinematográfico al que califica de “raqúitico”⁸⁹⁵. Ramón Freixas, crítico de *Dirigido por*, fue menos benévolo al juzgar las intenciones de Víctor Manuel: “aburrido de perder dinero con películas de ínfulas progresistas con el buen fin de culturizar al pueblo, apuesta de nuevo por la carta de “la española”⁸⁹⁶.

Ambientada en los años cuarenta, ésta es la historia a tres bandas de dos hombres, ambos represaliados por la dictadura, y una mujer, aspirante a cantante. En torno a este triángulo de amor y amistad se apuntan algunas interesantes cuestiones que, sin embargo, no llegan a desarrollarse. Hablamos, por ejemplo, de las diferencias políticas entre los protagonistas, ambos opositores al régimen, pero desde distinto punto de vista: uno, anarquista; el otro, del Frente Popular. También se reflejan aspectos más convencionales, como la escasez material de aquellos años, sobre todo en lo referente a comida.

Dos elementos resultan especialmente llamativos en relación con estos films en torno a La Pantoja. El primero de estos elementos pasa por la recuperación de la estructura del cine musical, con un cantante que actúa de protagonista, como ya ocurriera con Marisol y Joselito en tiempos franquistas, o con *Parchís*⁸⁹⁷ y *Los hombres G*⁸⁹⁸ en los ochenta. Pero es especialmente su naturaleza de española y

⁸⁹³ Margot Molina, “Isabel Pantoja ya no es ésa”, *El País*, 5 de julio de 1990.

⁸⁹⁴ Félix Flores, “Isabel Pantoja inicia en Sanlúcar el rodaje de “El día que nació yo”, *La Vanguardia*, 23 Abril 1991.

⁸⁹⁵ Félix Flores, “Isabel Pantoja inicia en Sanlúcar el rodaje de “El día que nació yo”, *La Vanguardia*, 23 Abril 1991.

⁸⁹⁶ Ramón Freixas, “Yo soy ésa”, *Dirigido por*, nº 189, enero 1991.

⁸⁹⁷ *La Guerra de los niños* (1980), Javier Aguirre dirigió todas: *La segunda Guerra de los niños* (1981), *Las locuras de Parchís*, *Parchís entra en acción* (1983), etc.

⁸⁹⁸ *Sufre Mamón* (1987) y *Suéltate el pelo* (1988), dirigidas por Manuel Summers, director de *Me hace falta un bigote* y padre de David Summers, líder del grupo.

su célebre protagonista, como lo fueron *Las cosas del querer* e incluso *La corte del faraón*, lo que parece servir de revulsivo en taquilla. Que ambas películas vean la luz en los pródromos de las celebraciones de la modernidad española de 1992 no deja de ser llamativo. ¿Ha de verse en estos films un intento *kitsch* o incluso *camp* de llevar a la pantalla un género vetusto? ¿O simplemente se trata de dar respuesta a una importante demanda en la sociedad española por la copla? Tal vez se trate, en definitiva, de la combinación de ambos fenómenos, como se combinaban en la España de los primeros noventa tradición y modernidad y, más allá incluso, la convivencia entre modernidad y postmodernismo.

Por otro lado, el segundo de estos elementos se centra en la visión acrítica del pasado que se ofrece en estos films en el contexto de los 90. Se produce una mirada atrás, lo que demuestra un cierto interés por la historia reciente del país, pero se lleva a cabo con una cierta condescendencia o, al menos, se observa superficialidad en el tratamiento. La propia Pantoja evitaría cualquier tipo de declaración polémica y se esforzaría por demostrar, con su excesivo pudor, que seguía siendo “la viuda de España⁸⁹⁹”.

2. LOS CINCUENTA DE ARANDA Y EL COMIENZO DEL CAMBIO

En este capítulo volvemos a contar con dos películas de Vicente Aranda, *Tiempo de silencio* (1985) y *Amantes* (1991). Ambas están ambientadas en unos difusos años cincuenta y se caracterizan por su atipicidad y dureza, especialmente al compararlas con las recientemente analizadas películas de la Pantoja. Dura es *Tiempo de silencio* por su cruda representación de dos mundos antagónicos en el Madrid de la posguerra: el aséptico del científico, el sórdido de la barriada. Dura es *Amantes* por su trágico desenlace basado en hechos reales, por su explícita carga sexual y por la exploración de los límites de la moral de la época, no sólo de los años cincuenta, sino que también de los ochenta. También incluimos en este apartado *Últimas tardes con Teresa*.

Tiempo de silencio (Vicente Aranda, 1985) está basada en la novela homónima de Luis Martín Santos (1961). Esta obra, que podría enmarcarse en las corrientes de renovación literaria de mediados de siglo, supuso un punto de inflexión

⁸⁹⁹ En torno a la polémica por un posible desnudo de la cantante en *El día que nació yo*, declararía, de manera cortante: “No sé si lo haría, pero me gustaría que no me le propusieran. Hay otros temas más bonitos. Félix Flores, “Isabel Pantoja inicia en Sanlúcar el rodaje de “El día que nació yo”, *La Vanguardia*, 23 Abril 1991.

por su novedosa estructura narrativa, difícilmente trasladable a la pantalla. Aranda optará por un discurso fílmico más convencional. En un momento indeterminado de lo que parecen ser los últimos años cuarenta o primeros cincuenta, el film cuenta la historia de un científico que investiga sobre el cáncer a pesar de la precariedad de la universidad española. Tras la muerte de los ratones en los que practicaba sus experimentos, entrará en contacto con los habitantes de una barriada donde los ratones sí consiguen sobrevivir y reproducirse. Su higiénico laboratorio y su aséptica vida centrada en el trabajo y la ciencia pronto contrastarán con la miseria y la sordidez de aquel barrio y aquella gente. La barriada de chabolas se asemeja a algunos escenarios de *Si te dicen que caí*, sólo que ahora la presencia de la guerra se siente mucho más lejana. También el resto de escenarios nos son conocidos. La taberna, la pensión, el prostíbulo; espacios todos ellos cargados de significado, que nos retratan una época muy determinada de España.

Como dice su título, éste es un film de silencios, donde hay que leer entre líneas: la parodia a la conferencia del erudito que vuelve temporalmente del exilio⁹⁰⁰, el provincianismo de la intelectualidad de posguerra⁹⁰¹; el binomio represión sexual-seducción, como dos caras de la misma moneda; los dobles sentidos de canciones aparentemente insignificantes... Es un tiempo de silencio en el que muchas cosas no se pueden o no se deben decir. A pesar de ello “late la vida, la ambición, la necesidad de amar, el deseo sexual, el ansia de libertad”⁹⁰². Y es que, en palabras de Aranda, la novela es como un iceberg, “que muestra una parte y esconde siete”⁹⁰³.

Ante el juego de claroscuros que presenta el film y que pretende representar la situación en España en aquella época, parece ser que sólo hay dos opciones: la cobardía (la anestesia) o la muerte. “Estamos en el tiempo de anestesia”, dirá el protagonista en la última escena, “en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido” y se nos hablan de la represión silenciosa, de la autocensura, de la cobardía individual y social; de cómo la inacción, el mutismo, son también formas de permitir la pervivencia no sólo de la dictadura como régimen, sino de la injusticia, de la barbarie, de la miseria. Enlazamos con ello con una de esas constantes presentes en otros films: la necesaria complicidad de amplios sectores de la población con el franquismo,

⁹⁰⁰ José Luis Guerner, “Destaca la célebre parodia de las conferencias de Ortega, que tal escándalo cultural armó en la época”, *La Vanguardia*, 20 de marzo de 1986.

⁹⁰¹ J. M. López i Llaví, “Tiempos para la literatura y para el pasado del Estado español”, *Avui*, 21 de marzo de 1986 (traducción personal).

⁹⁰² Ángel Quintana, “Aranda, tiempo de silencio y las adaptaciones”, *Punt Diari*, 4 de abril de 1986 (traducción personal).

⁹⁰³ Julio Fernández, “Vicente Aranda rodará en Madrid el filme Tiempo de silencio”, *El Periódico (de Barcelona)*, 3 de septiembre de 1985.

complicidad que posibilitó su permanencia y longevidad. Pero también enlazamos con los nexos entre cine e historia, entre contenido y contexto. No en vano, el retrato de esa actitud pasiva del protagonista no deja de resultar pertinente en los moderados años 80.

“Es una película que todos los españoles deberíamos ver”, dirá un crítico de la época, “aunque sólo fuera para felicitarnos por haber enterrado aquel silencio podrido”⁹⁰⁴. Es ésta una referencia al presente que produce y que recibe, un presente que celebra sus progresos con respecto a ese pasado lejano, un tanto ajeno ya; un presente desde el que se “reincide en un tiempo histórico concreto (...), doliente, como si nos complaciera revisar con un tanto de nostalgia y otro de morbo los tiempos de privaciones, de bohemias y anonimatos”⁹⁰⁵. La contraposición con el presente en también nos lleva a otro de los puntos de fijación de los que este film participa. Hablamos del retrato de las diferencias sociales, representadas claramente en las viviendas de los diferentes personajes: chabola, pensión, mansión.

Tiempo de silencio ofrece, en definitiva, pocos elementos novedosos. De nuevo adapta una novela para la gran pantalla, de nuevo cuenta con actores reconocidos, una vez más se recrea con maestría y detalle esa atmósfera oscura, de miseria, de la posguerra española. El film aparece como un exponente más de ese cine “digno y eficaz” que cumple uno a uno los requisitos no escritos exigidos por el Ministerio de Cultura para conceder subvenciones y que inevitablemente conducen a la estandarización⁹⁰⁶. La repetición de códigos y estereotipos conllevaba, como ya advirtiera Francisco Merinero, el claro peligro de que la representación de la posguerra ‘se convierta en una simple moda’⁹⁰⁷. Y es que Aranda, aunque recrea magistralmente la angustia y la miseria de aquellos años que vivió de niño⁹⁰⁸, no consigue construir algo distinto, algo que vaya más allá de ese “cine del reconocimiento” que tipificara

⁹⁰⁴ Fernando García Román, “Hay que ver *Tiempo de silencio*. Llevada al cine por Vicente Aranda”, *Tele Radio*, 31 de marzo de 1986-6 de abril de 1986.

⁹⁰⁵ Jordi Folch, “*Tiempo de silencio*”, *Diario Español de Tarragona*, 14 de marzo de 1986.

⁹⁰⁶ Francisco Marinero, *Tiempo de silencio*, *Diario 16*, 8 de marzo de 1988.

⁹⁰⁷ “Ser una típica producción es también el principal inconveniente de TdS. Se tiene la sensación de que todo está montado para responder a las bases inéditas por las que el Ministerio de Cultura debe guiarse para conceder las subvenciones anticipadas”, en Francisco Marinero, *Tiempo de silencio*, *Diario 16*, 8 de marzo de 1988.

⁹⁰⁸ Julio Fernández, “Vicente Aranda rodará en Madrid el filme *Tiempo de silencio*”, *El Periódico de Barcelona*, 3 de septiembre de 1985.

Monterde⁹⁰⁹. Tampoco consigue aportar elementos novedosos a la novela en la que se basa⁹¹⁰.

A pesar de ello, Aranda comentó en una entrevista con motivo del estreno de *Tiempo de silencio* Aranda que lo que él pretendía era incomodar al público y que, aun así, fuera al cine. El director catalán explicaba que quería que la gente, ante su película, se tomase en serio unas cuantas cosas⁹¹¹. Sin embargo, no parece que la repetición acrítica de una atmósfera y un discurso convencional sea la forma de luchar contra la tendencia a la evasión que él mismo denuncia en la entrevista. Su película incomoda por la sordidez, pero es una sordidez que en cierto modo también reconforta porque permite creer que es fruto de una época muy concreta y que hoy ya no existe. Al comparar ese pasado oscuro y mísero con el presente de los ochenta y el 'brillante porvenir' de integración europea y modernidad, el balance no podría ser más positivo. En vez de luchar contra la evasión como Aranda insinuaba, el film la fomentó, porque posibilitaba ensalzar la España del PSOE, un país en el que, sin embargo, podían encontrarse todavía continuidades con los tiempos de la dictadura.

¿Y en *Amantes*? ¿Encontramos también todo esto? ¿Cuál era el objetivo de Vicente Aranda al realizar este film? ***Amantes*** (Vicente Aranda, 1991), película también ambientada en unos difusos años cincuenta, cuenta una historia de amor y deseo a tres bandas. Más directa, e incluso más sencilla, se centra especialmente en los personajes. El film está inspirado en una noticia de sucesos, un asesinato que tuvo lugar en los años cuarenta. Aranda preferirá, no obstante, trasladar la acción a los años cincuenta porque prefiere que el contexto histórico sea menos reconocible, es decir, quiere que éste tenga menos peso. Así lo explica él:

“Casi por accidente me he convertido en una especie de historiador o reconstructor de ambientes de la posguerra española a través de mis películas. Pero considero que ya he tratado bien este periodo en mi díptico *Tiempo de silencio* y *Si te dicen que caí*. Estos años están marcados por la represión, el hambre, la necesidad, la miseria. Por eso elegí los cincuenta, porque son años ya de una cierta prosperidad y

⁹⁰⁹ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 16.

⁹¹⁰ “Obra pulida y bien acabada, un producto más del cine madrileño de los últimos años, de notable profesionalismo. Pero sin embargo, ¡tanta literatural!” en J. M. López i Llaví, “Tiempos para la literatura y para el pasado del Estado español”, *Avui*, 21 de marzo de 1986, traducción personal. En esta línea profundiza la crítica de Ángel Quintana para *Punt Diari* al decir que, aunque “Vicente Aranda ha dado una lección de cine a todos los ilustradores literarios del Estado español (...)”, las adaptaciones literarias de prestigio han sido el gran mal que ha sufrido el cine español actual”, en Ángel Quintana, “Aranda, tiempo de silencio y las adaptaciones”, *Punt Diari* 4 de abril de 1986 (traducción personal).

⁹¹¹ S. F., “Aranda estrena *Tiempo de silencio* y prepara una película sobre El Lute”, *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1986.

así me podía dedicar de pleno a los personajes, más que a reflejar de nuevo el ambiente”⁹¹².

A través de esta declaración de intenciones, Aranda identifica uno de los problemas clave del cine español de la época, que ya ha sido comentado anteriormente: el excesivo peso en algunos films históricos de la ambientación, que llega incluso a eclipsar el verdadero significado de la película. Así, esta obra, que por sus pocas referencias cronológicas y políticas podría resultar menor para nuestro análisis, termina siendo altamente significativa, puesto que destaca, con su diferencia, con su anhelo por no ser una película de la posguerra, los problemas del llamado “cine del reconocimiento” y la moda de los films históricos un tanto vacíos. *Amantes* resulta distinta en este ámbito por su fotografía, ya que aunque la historia se desarrolla en invierno tiene mucha luz, más de la que estamos acostumbrados en películas que retratan estos años. Como señaló Miguel Marías:

“Es una lección de modestia narrativa y economía dramático-narrativa. No se pretende hacer un discurso sobre la España de los años 50. Esta condensación lleva aparejada la supresión de todo lo accesorio y anecdótico, del blando decorativismo y del costumbrismo ambiental que pierde a las películas ilustrativas”⁹¹³.

De igual modo que Vázquez-Montalbán hizo con su *Crónica sentimental de España* un recorrido por el imaginario colectivo de todo un país y una época, podría decirse que Aranda presenta en *Amantes* la crónica sexual de la España de los cuarenta y cincuenta. Vemos el doble rasero aplicable al hombre y a la mujer en cuestiones de sexo, así como esa enfermiza relación entre represión-sedución, deseo-obsesión. La reflexión fílmica en torno al erotismo y al sexo es una de las marcas de producción de Vicente Aranda. Integrada ésta con frecuencia en films históricos con cierta carga ideológica, Aranda representa a esa generación que vivió en el franquismo su juventud y madurez y que, con el cine, parece querer exorcizar dos grandes tabús: la política –encarnada ésta en una guerra y una dictadura de las que poco se podía comentar- y el sexo. *La muchacha de las bragas de oro*, *Si te dicen que caí*, *Tiempo de silencio* y *Amantes* están en esa línea. Si tenemos en cuenta el número de espectadores de *Amantes* (697.378), pero también del resto del films nombrados (normalmente exitosos), podemos afirmar que no sólo a Vicente Aranda le interesaban esas dos constantes en la época.

Y es que la relación de una sociedad con un tema como el del sexo nos dice mucho de ella. Mientras en España se hablaba del tiempo perdido y de las taras que la

⁹¹² Cristina Gil, “Vicente Aranda: Me he convertido en un reconstructor de la posguerra”, *Ya*, 2 de abril de 1991.

⁹¹³ Miguel Marías, “Una lección de modestia”, *Diario 16*, 18 de abril de 1991.

represión había causado, en otros países se daba un paso atrás. En los Estados Unidos, país gobernado entonces por el republicano George H. W. Bush, las escenas más explícitas de sexo de *Amantes* fueron censuradas, algo que no gustó demasiado al equipo del film. Victoria Abril llegaría a declarar que “el día que los Estados Unidos censuren sus balas yo censuraré mi culo”⁹¹⁴.

Es esta actriz el icono elegido por Aranda para hablar de sexo en muchos de sus films. Es como si el personaje de mujer fatal hubiera vampirizado en cierto modo a la actriz, una devora hombres víctima muchas veces de circunstancias ajenas a ella, que utiliza el sexo como instrumento para lograr sus fines e incluso como liberación. En el caso de *Amantes*, ella es el eje del film: seduce al protagonista, lo empuja a engañar a su novia, lo motiva para asesinarla. En palabras del crítico de *El Independiente*, ésta es la historia de un “encoñamiento”. El hecho de poner el acento en esa obsesión del protagonista masculino por el personaje interpretado por Victoria Abril fue para muchos, una oportunidad perdida. Lo que podría haber sido un “testimonio feroz” de una sociedad enfermiza, que “ocultaba con los crímenes de la página de sucesos los grandes crímenes históricos del momento” -como ya ocurrió con la instrumentalización del caso de El Lute-, quedó en algo más “blando”, más anecdótico, más personal⁹¹⁵.

Llegamos ya a la tercera película de este apartado, ***Últimas tardes con Teresa*** (Gonzalo Herralde, 1984). Este film está, de nuevo, basado en la novela homónima de Juan Marsé. El libro fue publicado en 1966 y narraba una situación reciente en el tiempo. Al ser llevada a la pantalla casi veinte años después, una obra que no hablaba del pasado sino del presente se convirtió en un film histórico ambientado en la dictadura franquista y, más en concreto, en aquellos años finales de los cincuenta en los que empezaban a hacerse evidentes cambios en el régimen.

El film se centra en Manolo (*Pijoaparte*), un emigrante español en un barrio pobre de Barcelona, que no se resigna a su vida y aspira a ascender en la escala social. A través de un lío con una criada, conoce a Teresa, una joven universitaria de la alta burguesía catalana que anda metida en política, aunque su militancia sea más teórica que práctica. Surgirá entre ellos una relación sin futuro, cimentada en lo que cada uno proyecta sobre el otro, más que en lo que cada uno realmente es. Es una historia que refleja, de nuevo, las diferencias entre clases sociales, la muy distinta vida de gente que pertenece a un estrato o a otro, punto de fijación recurrente en varias de

⁹¹⁴ R. T. A., “New York Times elogia a “Amantes”: Victoria Abril denunció la doble moral que impera en los Estados Unidos”, *El Periódico*, 27 de marzo de 1992. “Cuando vas a un quiosco a comprar tabaco estás rodeado de revistas pornográficas. / El día que los <EEUU censuren sus balas, yo censuraré mi culo.

⁹¹⁵ Luciano G. Egido, “Una sórdida historia de amor en el Madrid de la posguerra”, *El Independiente*, 16 de abril de 1991.

las películas de este bloque. En *Últimas tardes con Teresa* la cuestión está llevada más allá. ¿No son las aspiraciones del 'Pijoaparte' las de una gran parte de las clases trabajadoras españolas a finales de los 50 y durante los 60, en el marco del desarrollismo? ¿No se buscaba la mejora de condiciones de vida, un mayor nivel económico, una mayor igualdad? Tal vez este tema sea más pertinente que nunca en la fecha en que fue estrenado el film. El Estado del bienestar empieza a consolidarse en España en los años ochenta, década en la que grandes masas de trabajadores comienzan a perder conciencia de clase y a sentirse clases medias⁹¹⁶.

Pero no es éste el único fenómeno sociológico que queda reflejado en el film. También se retrata el conflicto generacional entre unos padres y unos hijos con experiencias vitales muy diferentes, conflicto que tan bien encarnó la generación de escritores del medio siglo⁹¹⁷. En aquellos años cincuenta y primeros sesenta, muchos jóvenes estudiantes e intelectuales no sólo empiezan a desvincularse del peso del pasado familiar, ligado con la victoria, sino que en numerosas ocasiones llevaron a cabo una "declaración de adhesión emocional a los vencidos"⁹¹⁸. Ése es el caso de Teresa, la protagonista, hija de burgueses derechistas seducida por la lucha antifranquista estudiantil y proletaria.

Juan Marsé, nacido en 1933, formó parte de este grupo de intelectuales de la generación del medio siglo, pero no así el director del film, Gonzalo Herralde, nacido en 1949 y por tanto más joven que el escritor. Tampoco Vicente Aranda (1926), que ha adaptado numerosas novelas de Marsé, formó parte de ese grupo. Sin embargo, sí que resulta interesante comparar las adaptaciones fílmicas de obras de Marsé ambientadas en la dictadura. Las diferencias generacionales entre escritor y directores bien podrían explicar las disonancias entre la puesta en escena de Aranda y la de Herralde, o incluso entre la posterior de Fernando Trueba en *El embrujo de Shangai* (2002). El tratamiento cinematográfico de *Últimas tardes con Teresa* no agradó a Marsé: "No hay que pedirle al film lo que no tiene. Es la ilustración en colores de una historia esquilmada que no merecería ser ilustrada en colores"⁹¹⁹.

La carga histórico-política del film se muestra de manera muy indirecta, a pesar de que el dossier de prensa lo sitúe en 1956, "año en que la universidad española

⁹¹⁶ Resulta interesante a este respecto la reflexión sobre el caso chileno en Juan Carlos Castillo, Daniel Miranda, Ignacio Madero, "Todos somos de clase media: Sobre el estatus social subjetivo en Chile" en *Latin America Research Review*, Volumen 48, nº 1, 2013, pp. 155-173.

⁹¹⁷ José-Carlos Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Crítica, Barcelona, 1994 o también en Mainer, "La vida de la cultura" en José-Carlos Mainer y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid.

⁹¹⁸ José-Carlos Mainer, "Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)" en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 139.

⁹¹⁹ T. D., "Últimas tardes con Teresa. La novela de un cinéfilo", *El País*, 11 de abril de 1986.

inicia su despertar político”⁹²⁰. Tan sólo observamos en las noticias una ligera referencia al régimen, cuando en un momento sale Carmen Polo en la televisión; o se nos cuenta brevemente “el follón de los estudiantes” por el que casi expulsan a Teresa de la universidad. Si bien es cierto que el tema de la militancia y la oposición a la dictadura planea sobre el film, éste se decanta mucho más por su voluntad de servir de retrato de las diferencias de clase en la Barcelona camino del desarrollo.

“*Últimas tardes con Teresa*”, dirá el crítico de *Punt Diari*, “es básicamente una película de decorados y ambientación”:

La película responde a la idea de grandiosidad que ha afectado a cierto cine del Estado español, en el que los excesos de presupuesto han acabado convirtiendo en híbridos unos cuantos productos que se planteaban como interesantes. Es una película que queda como testimonio del que ha sido el cine español de los últimos años: mucho presupuesto, mucho culturalismo, pero poco cine⁹²¹.

En este aspecto, la película podría verse como un reflejo indirecto de la sociedad de los años 80

3. LARGOS AÑOS

Iniciamos la fase final del capítulo, aquella dedicada a los films en los que la acción transcurre a lo largo de varias décadas del franquismo. Tres son las películas que la integran: *Espérame en el cielo*, *Tasio* y *La mitad del cielo*.

Espérame en el cielo (Antonio Mercero, 1987) resulta interesante para nuestro análisis en tres ámbitos. En primer lugar, porque el general Franco es uno de los personajes principales de esta comedia dramática. En segundo lugar, porque en el momento de su producción el director manifestó dudas sobre si era el momento de realizar un film como éste y se mostró un tanto inquieto ante la posible respuesta que podría cosechar. En tercer y último lugar, porque *Espérame en el cielo* demuestra claramente cómo es posible hacer una película sobre los años 60 y 70 en España e, incluso, tener a Franco muy presente, y aun así, contar tan poco de aquellas dos décadas; un fenómeno éste que no deja de ser significativo de los años ochenta en los que el film fue realizado.

Pero vayamos por partes. En el primer nivel de análisis encontramos al general Franco y a su doble, verdadero protagonista de la historia. El film cuenta la historia de cómo Paulino, un ciudadano que guarda un asombroso parecido con el Caudillo, será

⁹²⁰ Sinopsis recogida en dossier de **prensa** oficial del film. Filmoteca Española.

⁹²¹ Ángel Quintana, “Decorats”, *Punt Diari*, 12 de abril de 1986 (traducción personal).

secuestrado y educado para sustituir al jefe del Estado en sus actos públicos más peligrosos. En palabras de Román Gubern, co-guionista del film, “como había ocurrido antes con algunos tiranos griegos y con Hitler, Mussolini y Stalin, se había especulado acerca de un posible sosias de Franco, entre otras razones porque la presencia del general en todos los medios de comunicación, controlados por sus fieles esbirros, era tan abundante que producía cierta impresión de ubicuidad divina”⁹²². Los dobles de personas poderosas en el cine no eran, sin embargo, novedosos. Charles Chaplin encarnó a los protagonistas de *El gran dictador* (1940), Ernst Lubitsch trató el tema en *Ser o no ser* (1942) e incluso Akira Kurosawa basaría en ello *Kagemusha. La sombra del guerrero* (1980). Todas ellas eran, para Gubern y el equipo del film, películas modélicas⁹²³.

A través del proceso de aprendizaje por el que Paulino irá adoptando el tono de voz y los gestos del general se lleva a cabo una desmitificación de Franco como personaje público. De repente, éste deja de ser la máxima autoridad del Estado para convertirse en un hombre de hábitos frugales, donde sólo la caza y la pesca, o sus apariciones públicas, rompen la monotonía de un monástico día a día. Para Carlos García Brusco, de *Dirigido por*, “que Franco sea como Paulino, un pequeño-burgués apacible del que sólo se le distingue la voz carrinclona, la sexualidad frustrada y la mirada fría le cotidianiza, le desprovee del aura mítica (...) pero lo reafirma, por paradójico que parezca”⁹²⁴. Como ya ocurriera en *Madregilda*, mostrar sus debilidades lo humaniza, lo hace más cercano. Además, su desvinculación con la práctica política, por otra parte, lo desresponsabiliza del funcionar del régimen.

El retrato tan cercano de Franco conduce también, no obstante, al elemento más osado dentro del tono moderado de la película: la desmitificación –e incluso ridiculización- de gran parte del discurso franquista y de toda su parafernalia. Mientras Paulino observa y repite arengas del NO-DO, su particular mentor, acérrimo falangista, pone énfasis en que capte “su rostro sereno, su gesto impasible, mayestático”⁹²⁵. Su atípico profesor, el camarada Sinsoles, le indica que observe cómo Franco “sabe

⁹²² Román Gubern, “Tres retratos de Franco”, *Archivos de la Filmoteca* nº 42-43, octubre 2002-febrero 2003, vol. II, p. 150. Román Gubern fue también guionista de *Raza, el espíritu de Franco* y *Dragon Rapide*.

⁹²³ Román Gubern, “Tres retratos de Franco”, *Archivos de la Filmoteca*, p. 155.

⁹²⁴ Carlos García Brusco, *Espérame en el cielo, Dirigido por*, nº 156, febrero 1988.

⁹²⁵ Román Gubern explica en su artículo para *Archivos de la Filmoteca*, cómo “el personaje interpretado por Sazatornil estuvo inspirado en el extravagante Ernesto Giménez Caballero (...), con quien guardaba incluso algún parecido físico. Si Giménez Caballero había tenido durante la guerra mundial una idea tan pintoresca como la de casar a Hitler con Pilar Primo de Rivera, se le podía atribuir también, sin demasiado esfuerzo, el proyecto de fabricar un doble de Franco. La acción transcurría en el “mesofranquismo” de los años cincuenta, en la sosegada plenitud de la dictadura, tras las zozobras de los años cuarenta. Román Gubern, “Tres retratos de Franco”, *Archivos de la Filmoteca*, p. 155.

caminar bajo palio, con paso natural y ese rostro imbuido de espiritualidad, de trascendencia, mitad monje mitad soldado”. Las arengas del general, desprovistas de su contexto y repetidas de memoria por Paulino, dejan al descubierto su risible fatuidad. “Aquí tenéis, Señor, en actitud de servicio como ofrenda, a todos los hombres de España con su virilidad y su trascendencia, con sus troncos enhiestos y fuertes, sabedores de que sus jóvenes cuerpos son portadores de valores eternos”, dirá, por ejemplo, en uno de los discursos. El mayor ejemplo de esta pretenciosa vacuidad discursiva lo encontramos en la escena junto al embajador egipcio. Paulino repite sin más frases inconexas, cumpliendo sin embargo con lo que se esperaba de él y granjeándose la amistad del embajador que sobrentiende en su discurso, encantado, una oda a la homosexualidad.



Imagen 18: Cartel anunciador del film en el que se aprecia el tono de humor poco problemático que Mercero quiso dar a esta producción.

En el segundo nivel de análisis, enmarcada dentro de la lectura histórica del film, encontramos la preocupación de Antonio Mercero por llevar a la pantalla una historia sobre el general Franco desde un pretendido enfoque humorístico. Resulta difícil diferenciar si se trata de un recurso publicitario para crear expectación o de una

verdadera inquietud, pero lo cierto es que el director comentará este tema en varias entrevistas. “Nos preguntábamos si la sociedad española estaba preparada para ver a Franco desde una óptica de comedia cinematográfica” señaló el director en 1988⁹²⁶. No era la primera vez que la cultura se acercaba a la figura del dictador a través del humor. A la altura de la década de los ochenta, éste había protagonizado, por ejemplo, numerosos chistes populares y, aunque las implicaciones y presencia de un chiste y una película difieren notablemente, no son pocos los autores que destacan los referentes compartidos:

“en cierto modo, *Espérame en el cielo* prolonga el espíritu carnavalesco del chiste como respuesta popular a la seriedad de la cultura oficial, a su presión y a su violencia. De esta forma, la risa se inscribe en una tradición literaria de realismo grotesco que ha fecundado las letras españolas antes de nutrir al cine nacional y que está lejos de agotarse. En el film, Paulino es una suerte de Sancho Panza de un Franco-Don Quijote”⁹²⁷;

Y de la misma forma que en la segunda parte de *El Quijote*, los aspectos cómicos que se desarrollan en torno a Sancho no dejan de ser amargos porque se producen a su costa, también en el film de Mercero la sonrisa surge de una situación dramática. Nos reímos de Sancho, no con él; incluso nos despierta pena. *Espérame en el cielo* se trata, en definitiva de un drama, el de un hombre que no puede disponer libremente de su vida. Y aunque con el paso del tiempo parezca adaptarse, el personaje de su mujer sigue ahí, recordándonos todo aquello a lo que le obligaron a renunciar. No parece que nos encontremos ante un ejemplo de “risa liberadora”, como expuso Nancy Berthier, sino de una risa amarga, derrotada y derrotista.

Sin embargo, y aunque el espectador se halle imposibilitado para actuar, no lo estaba así el protagonista. Parece que Paulino acaba simplemente por resignarse, ésa es su actuación, su respuesta. Y ahí es, de nuevo en palabras de Berthier, donde se diferencia de sus referentes, *El gran dictador* y *Ser o no ser*. Ambos films

“funcionan dentro de un esquema maniqueísta muy claro que enfrenta a víctimas y verdugos. La figura del doble, en uno y otro caso, es utilizada para invertir temporalmente las categorías del bien y el mal, manipulando el poder desde el interior para subvertirlo en la ficción. El falso Hynkel permite a Chaplin poner en escena un discurso exaltado del ideal democrático. Los falsos nazis de Lubitsch impiden que una lista con nombres de miembros de la resistencia caiga en manos de los auténticos nazis, salvando a aquellos de una muerte segura. De hecho, estos dos films fueron realizados en simultaneidad histórica con los hechos contados. La salida histórica del nazismo estaba todavía por llegar y todo era posible, incluso que los malvados se

⁹²⁶ José Arenas, “Mercero: Tuve serias dudas sobre si era el momento de rodar “Espérame en el cielo”, *ABC*, 27 de enero de 1988.

⁹²⁷ Nancy Berthier, “Ser o no ser Franco. Naturaleza y función de la risa en *Espérame en el cielo*”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, 2, pp. 156-171.

convirtieran en buenos. Nada de esto hay en Mercero, que ofrece una visión retrospectiva de una historia cumplidamente acabada”⁹²⁸.

Al fin y al cabo, Franco murió en su cama. ¿Se está destacando la co-responsabilidad de la sociedad civil en la pervivencia del franquismo durante largos años? ¿Se está denunciando la mayoritaria pasividad de la población ante el régimen, incluso su aceptación? Afirmarlo sería un tanto osado. Si consideramos la trayectoria de Mercero y analizamos el film en su conjunto, no parece que el adjetivo “osado” sea el que mejor case con ambos. Más bien *Espérame en el cielo* puede considerarse como un ejemplo de ese acrítico “cine del reconocimiento” en el que “los guiños al espectador, la búsqueda de su complicidad, resultan a veces muy evidentes”⁹²⁹. Según la revista *Dirigido por*, se trata de “un producto agrisulce, discreto y poco conflictivo”⁹³⁰. Su retrato de la dictadura termina siendo tan moderado que incluso resulta aceptable para los estándares del ultraderechista *El Alcázar*⁹³¹. De hecho, y aquí enlazamos con el tercer nivel de análisis, poco o nada se nos dice del régimen de Franco en sí mismo, a excepción de ese consejo del Franco real al ficticio de “haga como yo, no se meta en política”.

Así, en este tercer ámbito de análisis nos planteamos cómo una película sobre la dictadura franquista, con Franco como personaje, puede contarnos tan poco sobre ese periodo. A pesar de que el propio Mercero declarara que esperaba que el film sirviera “de terapia para reírnos un poco de nuestros fantasmas”⁹³², no parece que se haga mucho análisis de esos fantasmas. Poco o nada se nos cuenta de la dictadura más allá de los tópicos. Asistimos, por ejemplo, a la histórica homilía del párroco local, que lleva al paroxismo su ataque al baile, a la playa, al cine (en especial, a la película *Gilda*); observamos la aquiescencia de las mujeres ante el discurso del párroco “pues cuando él lo dice, por algo será, que el padre Ayala es un orador sagrado”; y visitamos

⁹²⁸ Nancy Berthier, “Ser o no ser Franco. Op.cit., pp. 168 y 169.

⁹²⁹ “Espérame en el cielo”, *ABC*, 29 de enero de 1988. Ejemplo de esos guiños al espectador los encontramos en los tópicos de los discursos de los años triunfales, cuando aún no formaba parte España de las Naciones Unidas; las emisiones de radio; los NO-DO, con la voz de Matías Prat; las canciones de Machín; y las novales de Coyote; la frugalidad del Caudillo, con su cena habitual de sopa, tortilla francesa y vaso de leche; las sesiones de pesca en el Azor. Todo esto, junto a la escenificación de las visitas a las minas, pantanos o al apóstol Santiago constituyen en su conjunto una urdimbre suavemente satírica.

⁹³⁰ Carlos García Brusco, *Espérame en el cielo, Dirigido por*, nº 158, 1988.

⁹³¹ F. M., “Espérame en el cielo”, *El Alcázar*, 17 de febrero de 1988. “El primer tanto a favor de la película de Antonio Mercero es que no tiene una particular inquina a la figura de Franco. De aquí que no haya en ningún momento del film ningún propósito ofensivo, ninguna mala uva y sí un reconocimiento de las muchas virtudes que tuvo el Caudillo. (Por ejemplo, su sobriedad, su capacidad de trabajo, su serenidad...). El segundo es que las críticas van volcadas sobre el entorno. Y del tal suerte lo que a priori parecía un motivo de indignación se queda en una sonrisa más o menos distendida según sea más o menos transigente con algunas licencias evidentes”.

⁹³² Diego Muñoz, “La historia de un supuesto doble de Franco, tema de la nueva película de Antonio Mercero”, *La Vanguardia*, 10 de junio de 1987.

la inauguración de un pantano entre mineros de rostros poco amistosos, niños manipulados por su maestra falangista y la supervisión de la Guardia Civil.

Poco más podemos entrever acerca del régimen de Franco. *Espérame en el cielo* se convierte en una película de amor, en la que Paulino descubre cuánto ama a su mujer, una relación imposible debido a su falta de libertad. La cadena perpetua del protagonista aparece retratada con una liviandad preocupante. Esta ligereza se mantiene en la presentación del propio Franco como un señor viejete y aburrido ante el que dibujar una sonrisa cómplice. Esta superficialidad tal vez sea fruto de la cultura de 'lo light' imperante en los 80, o de la propia visión de Mercero sobre la dictadura franquista, ya esbozada en *La guerra de papá*, donde también pasaba de puntillas por el régimen⁹³³.

La novedad de este film viene dada por la extensión de su acción diegética a lo largo de varias décadas. El paso del tiempo en el film viene dado por dos elementos. Por un lado, vemos a la mujer del protagonista envejecer. Frente a la pantalla del cine, ilusionada ante el NO-DO (único lugar desde el que poder ver e incluso comunicarse con su marido), su pelo encanecido y el evidente envejecimiento de su rostro nos remiten al inevitable transcurrir de los años. Por otro lado, el paso del tiempo también se intuye en la creciente suplantación de Franco por Paulino. El general prefiere dedicarse a sus numerosas aficiones antes que inaugurar obras públicas o presidir consejos de ministros y es el protagonista, el doble, quien vaya poco a poco ocupando su lugar de cara al público. Esta suplantación resulta tal que es Paulino quien paradójicamente termina enterrado en el Valle de los Caídos, punto culminante de la dictadura. Con la visita de la mujer a este mausoleo se pondrá el cierre a su triste historia de amor.

Sin embargo, a nivel político, que yazca allí un doble en lugar de Franco no conlleva en el film ninguna importancia. El régimen, como un engranaje perfectamente engrasado, habría ido adaptándose, superviviendo, mutando incluso, durante años. De nuevo se observa una exculpación de la figura del jefe de Estado quien, al fin y al cabo, sólo fue un hombre. Lo que no queda claro sin embargo es a quién habría que responsabilizar de aquellos "mal llamados años"⁹³⁴.

A lo largo de varias décadas de la dictadura también transcurre **Tasio** (Montxo Armendáriz, 1984), aunque en este caso los referentes cronológicos y políticos sean prácticamente inexistentes. La ópera prima de Montxo Armendáriz describe la

⁹³³ Más información sobre *La guerra de papá* en el Capítulo 3.

⁹³⁴ José-Carlos Mainer hablará del franquismo como "mal llamados años" en José Carlos Mainer, "La vida de la cultura" en Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*. *La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid, p. 87.

existencia de un hombre desde su infancia hasta la vejez en un pueblo de Navarra. Él es carbonero y la delicada reproducción de sus modos de vida sirve como documento etnológico de un ecosistema en extinción. No hay referencias directas a la dictadura aunque gran parte del film se desarrolla dentro de ese marco temporal. Sólo se muestra alguna referencia al estraperlo, así como el reflejo de la emigración a la ciudad como muestra del paso del tiempo. Sin embargo, el pueblo de Tasio, el monte, la rutina, todo parece pertenecer a un universo propio, cerrado, ajeno al mundo exterior. Siguiendo la descripción de *Dirigido por*, en este film “impregnado de una poética peculiar, cálida, sin estridencias”, Armendáriz realiza una crónica atemporal, sugerida, poetizada⁹³⁵. Como decía Rocío García en *El País* con motivo del vigésimo quinto aniversario de la realización de *Tasio*, esta obra ha terminado convirtiéndose “en todo un símbolo de la vida rural en España”⁹³⁶. Símbolo demasiado universal, sin embargo, para que nos sirva de modelo o de referente para hablar de la dictadura franquista en el mundo rural, tal vez porque en muchos lugares las cosas se mantuvieron durante años como venían siendo desde hacía tiempo.

No es fácil encontrar films que sirvan para entender el franquismo en su globalidad, que ofrezcan realmente un mayor entendimiento sobre éste más allá del guiño fácil al espectador. Fue éste un régimen longevo, que supo transformarse para sobrevivir. Todavía hoy continúa el debate sobre su naturaleza fascista, sobre su periodización, sobre sus logros, fracasos y herencias. Plasmar un régimen poliédrico y cambiante en la pantalla, en tan sólo un par de horas, no resulta tarea sencilla, sobre todo si se tiene en cuenta, como se está intentando apuntar en estas páginas, que no es lo mismo una película sobre el franquismo que una que se desarrolla en él. “*La colmena* tal vez sea testimonialmente de posguerra; *El espíritu de la colmena* o *Demonios en el jardín* ocurren en la posguerra”, afirmaba Manuel Gutiérrez Aragón a comienzos de los ochenta, en un intento por justificar su recurrente atención por los años cuarenta. “Las personas de mi generación que quieran contar su niñez tienen que contar la posguerra ¡qué le vamos a hacer!!”⁹³⁷. Y sin embargo, y a pesar de la aparente desvinculación del director con los referentes históricos, será Gutiérrez Aragón quien realice una de las películas más significativas de la representación cinematográfica del franquismo allá en los 80.

La eficacia de ***La mitad del cielo*** (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986) como exponente de las relaciones cine e historia en torno a la dictadura se estructura en varios niveles. Como reza un rótulo al comienzo del film, todo comienza en “un pueblo

⁹³⁵ Enrique Alberich, “Tasio”, *Dirigido por*, nº 119, septiembre 1984.

⁹³⁶ Rocío García, “El carbonero Tasio”, *El País*, 12 de diciembre de 2009.

⁹³⁷ Pachín Marinero Viña, “Demonios en el jardín”, *Casablanca*, nº 23, Nov 82.

de la cordillera cantábrica” en 1959. Desde allí asistimos al ascenso social de una mujer y a su triple viaje: del campo a la ciudad, de la ingenuidad a la madurez, de la pobreza al éxito económico. También descubrimos todo lo que Rosa, la protagonista, ha tenido que ir dejando en el camino para llegar hasta su situación final.

Si nos centramos inicialmente en la lectura cinematográfica de la historia, en la que rastreamos el retrato del franquismo en el film, encontraremos varios planos de análisis. *La mitad del cielo* nos enfrenta a la dicotomía mundo rural-mundo urbano y a la conflictiva relación entre ambos con el imperativo de progreso. Observamos cómo los hombres del pueblo, incluido el padre del protagonista, dejan las faenas del campo para trabajar en la cercana fábrica o cómo la televisión va llegando a los hogares más recónditos. Son contextos muy pobres, en los que no se tiene prácticamente de nada, en los que un cuarto de baño resulta un lujo inalcanzable. La ciudad se convierte en un destino soñado, en un lugar de oportunidades. El film refleja el éxodo rural de Rosa y de su hija y, a partir de ello, establece un fresco de las duras condiciones de vida en las ciudades para los recién llegados. Otros rasgos sociales también recogidos en el film son las diferencias entre clases, las relaciones de poder, la corrupción, la represión sexual.

Dentro del reflejo del pasado reciente en el film, resulta muy interesante su marco temporal, aquejado sin embargo de un cierto desfase entre lo que se nos muestra en la pantalla y el tiempo que realmente parece haber pasado. Tras ese comienzo en 1959 hay un salto temporal de unos 3 ò 4 años hasta que la protagonista se casa. Poco después, embarazada, emigra a Madrid tras la muerte de su marido. A partir de ahí es la edad aproximada de Olvido, su hija, la que nos señale el paso del tiempo. La película termina cuando la niña tiene unos 10-12 años. En la parte madrileña, sin embargo, observamos el significativo relevo en el poder entre la vieja guardia falangista y los tecnócratas del Opus Dei. Este cambio comenzó a producirse a finales de los años cincuenta, cuando se aprueba y se pone en marcha el I Plan de Estabilización económica.

Más allá de su corrección cronológica, en este film nos interesa destacar la representación cinematográfica de lo que fue un punto de inflexión en el franquismo: cambiar para que todo siga igual. Sólo *Últimas tardes con Teresa* (o *Viva la clase media*) junto a *La mitad del cielo*, intentaron reflejar, aunque también de forma un tanto oblicua, la transformación económica, política y social que comenzó a producirse a caballo entre los 50 y los 60⁹³⁸. Manuel Gutiérrez Aragón, sin embargo, intenta atenuar

⁹³⁸ Durante la Transición, las películas de Vizcaíno Casas también lo hacen. Incluso *Canciones para después de una guerra*. Son éstas obras singulares, sin embargo, por lo que puede decirse que no hubo muchos films “normales” que ofrecieran visiones globales de la dictadura.

la carga histórica del relevo y en ningún momento habla de Falange o de Opus Dei. Tan sólo el canto de “Centinela”, vieja canción de los fascistas italianos, y otras breves referencias nos ponen tras la pista.

“En todas partes hay una generación en declive que es superada por otra que la desplaza –explica el director-. Y es evidente que en este caso Falange y Opus representan esas dos generaciones. Al no citarlas por su nombre trato de impedir que la película tenga una dosis política que desvirtúe la historia que realmente quiero contar”⁹³⁹.

Pero, ¿cuál es esa historia? La de Rosa, una mujer que pasa de “oler a vaca” a convertirse en la propietaria de un célebre restaurante donde se relacionan políticos, intelectuales y otros personajes ilustres. La historia de Rosa es la culminación exitosa de tantas y tantas emigraciones fuera y dentro de aquella España de los 50 y 60. Como dirá *Avui* en su crítica al film, “el itinerario de Rosa simboliza el de todas aquellas gentes que a las puertas de la España del desarrollismo abandonaron casa, padres, costumbres y paisajes y renunciaron a la cultura propia para irse a buscar el sustento en la capital”⁹⁴⁰.

Será esa parte de renuncia la que enlace con la segunda gran historia del film, la de la abuela de Rosa. Es ésta una mujer con una sensibilidad especial, que conoce las propiedades de las hierbas medicinales y es capaz de predecir el futuro, incluso de condicionarlo. Este elemento paranormal introducirá el principal conflicto del film, el existente entre tradición y modernidad. Se trata de un conflicto que se hace especialmente fuerte en la figura de Olvido, la hija de Rosa, que hereda las capacidades de su bisabuela para disgusto de su madre. El rechazo de Rosa a esa herencia mágica parece formar parte del peaje en su camino al éxito. La ciudad, la prosperidad, están reñidas con esa sabiduría de sustrato rural, incomprensible e, incluso en ocasiones, temible. Olvido es el pasado y Rosa es el futuro, representantes ambas de dos de las múltiples Españas coexistentes en los años 50 y 60 del siglo XX.

Al final, la dicotomía se resuelve con la marcha de la abuela después de que Rosa le pida que no le cuente a la niña sus adivinanzas, “ni cosas de allá”. La secuencia en la que vemos a Olvido salir del restaurante de Rosa puede considerarse como “escena-esencia” de la pugna pasado-presente vigente en el film. La ropa de los clientes, de clase media-alta, contrasta con la saya negra de la abuela, sus zuecos de madera, su hatillo al hombro. La vemos en la carretera con su bastón y sus zuecos repicando en el asfalto; los coches pasan rápido, ella camina. Se va para morir, se

⁹³⁹ Julio Fernández, “La mitad del cielo, la historia del ascenso social de una mujer”, *El Periódico de Barcelona*, 21 de febrero de 1986.

⁹⁴⁰ Joan Lorente-Costa, “L’Espanya mágica”, *Avui*, 15 de octubre de 1986.

está quitando de en medio. La abuela sigue en contacto, no obstante, con la pequeña Olvido. Cada vez que la niña quiere verla, se calza sus viejos zuecos, invocándola.

En las últimas imágenes, será el espíritu de la abuela el que se marche, ahora ya para no volver. Olvido sale tras ella al jardín del restaurante, totalmente nevado, donde la negrura de la ropa de la abuela contrasta todavía más. El “adiós abuela” con el que ambas se despiden supone una aceptación de la marcha de esa parte de ella. Rosa y Olvido tienen que vivir su vida, tienen que mirar hacia adelante. Para Cristina Moreiras, *La mitad del cielo* propone la borradura de la historia, matar para siempre a sus fantasmas como única forma para España de entrar en la modernidad⁹⁴¹.

Que sea este final el que se imponga en un contexto cronológico como 1986 no resulta especialmente extraño. Ése es el año de la segunda victoria del PSOE por mayoría absoluta. Tras el lema electoral de “Por el cambio” (1982), los socialistas apostaron por mantenerse en una línea similar. También se produjo en esa fecha la integración española en la Comunidad Económica Europea. La imagen de España como una nación moderna, con una democracia consolidada, en pleno proceso de desarrollo económico, empezaba a imponerse. En ese contexto, la representación del pasado de la guerra y el franquismo en distintos ámbitos no dejaba de ser un tanto polémica. A nivel político, el PSOE había ido moderando su discurso y en una significativa maniobra había buscado desvincularse de la herencia socialista de los tiempos de la República. Mientras el PSOE del Felipe González miraba hacia el futuro, algunos críticos denunciaban una Transición a la democracia que se habría basado en el silencio, destacando cómo los fantasmas del pasado seguían ahí⁹⁴².

Por otra parte, a nivel cultural no era extraño que en aquellos años se alzaran voces ante la supuestamente desorbitada presencia de la guerra y del franquismo en la vida cultural española, mientras que otros proclamaban que todavía quedaba mucho que contar. En el ámbito cinematográfico fueron recurrentes las quejas ante los films históricos que trataban esos periodos. No en vano sólo en 1986 se produjeron 12 películas que trataban el franquismo de forma directa o indirecta. Muchas de ellas cosecharon importantes premios y contaron con el favor del público. *La mitad del cielo*, sin ir más lejos, consiguió la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián y casi alcanzó los 700.000 espectadores en sala. Parece que interés por hablar del tema existía, tanto por parte del público como por parte de los realizadores.

⁹⁴¹ Cristina Moreiras Menor, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Ed. Libertarias, Madrid, 2002.

⁹⁴² En esta línea encontramos los trabajos ya reseñados de Gregorio Morán, Teresa Vilarós y Cristina Moreiras, entre otros.

No parece que la afirmación de Moreiras de que “no hay lugar en la sociedad contemporánea para practicar la memoria” resulte acertada en este caso⁹⁴³. La clave parece estar de nuevo en analizar no tanto qué se cuenta o cuánto se cuenta, sino cómo; de qué memoria estamos hablando y cómo queda reflejada en el film. En su colaboración en *Historia del cine español* (1995), Esteve Riambau condensaría esta cuestión diciendo: “hoy por hoy, los interrogantes históricos sobre las causas y repercusiones de la Guerra Civil y el franquismo siguen siendo una de las grandes asignaturas pendientes del cine español”⁹⁴⁴.

Así, habría muchas películas ambientadas en el franquismo, pero pocas sobre el franquismo. Como se preguntaba Carlos Losilla en un artículo sobre la representación de la historia y la historia como representación, ¿se refleja historia o sólo “reconstrucciones, decorados, vestuarios y demás parafernalia? ¿Han propuesto las películas reflexión sobre el pasado? ¿Ha sido consciente el cine histórico de su condición de representación de una representación, de discurso sobre discurso, de historia sobre la Historia?”⁹⁴⁵ Con este trabajo se está intentando dar respuesta a algunas de estas cuestiones, pero el análisis de las películas objeto de estudio no parece ofrecer grandes esperanzas acerca del grado de conocimiento histórico ofrecido por la mayoría de los films. En el caso de *La mitad del cielo*, el propio Gutiérrez Aragón señalaba su falta de interés por retratar específicamente los juegos de poder entre las élites franquistas: él simplemente quería contar la historia de una mujer. En su film, los referentes históricos son simples esbozos y la España franquista se desideologiza. Su filmografía, en la que el franquismo ocupa un lugar privilegiado, no parece demostrar su deseo de olvidar esa época. Lo que nos transmite, sin embargo, es su desafección política hacia la reivindicación o la crítica.

4. CONCLUSIONES

El alto número de films que entre 1982 y 1996 abordan la dictadura franquista desde la indefinición cronológica resulta llamativo. La distancia otorgada por el paso del tiempo parece justificar en cierto sentido la falta de interés o de profundidad en el retrato de las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales que rodean

⁹⁴³ Cristina Moreiras Menor, *Cultura herida*, ibidem.

⁹⁴⁴ Esteve Riambau, “El período socialista (1982-1995), en Román Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005 (1995), p. 427.

⁹⁴⁵ Carlos Losilla, “Tan lejos, tan cerca: la representación de la Historia y la Historia como representación en el cine español de los 80 y los 90”, *Cuadernos de la Academia*, nº 6, Septiembre de 1999, p. 118.

los hechos recogidos en estas películas. Consolidada con éxito una cierta estética y acabado cinematográfico, la dictadura y, en especial la posguerra, se convierten en clichés, en lugares comunes de los que servirse para transmitir pequeños relatos. La Historia con mayúsculas queda fuera de las minúsculas historias de los personajes, como queda excluido también el análisis riguroso y crítico de aquellos años.

En líneas generales destaca también el escaso número de películas sobre el tardofranquismo en el período 1982-1996. Esta cifra resulta más llamativa al compararla con las diecinueve películas realizadas durante la Transición. Entre 1975 y 1982 se hicieron tres veces más películas sobre el tardofranquismo que en los catorce años comprendidos en la etapa socialista. De esas diecinueve, son trece las que cuentan con una datación clara en los años sesenta y setenta. Para intentar entender esta menor presencia del tardofranquismo en el cine de los ochenta y mitad de los noventa planteamos dos posibles explicaciones. En primer lugar, el final de la dictadura se hallaba más alejado en el tiempo en los ochenta que en los setenta. Esta lejanía conlleva un inevitable distanciamiento y no será extraño que este distanciamiento lleve aparejado una mayor simplificación o desinterés. Los films analizados parecen centrarse en los momentos más icónicos del franquismo y la posguerra se muestra como una época más fácilmente representable. El enorme éxito de películas como *La colmena* habría favorecido la producción de obras en esta línea.

Pero también, en segundo lugar, analizar las últimas décadas de la dictadura podía resultar más problemático. Por un lado, porque la Transición se apoyó en la reforma más que en la ruptura y, por lo tanto, con la representación de aquellos años podían quedar en evidencia continuidades incómodas. No parecía haber llegado aún el momento para que se discutiera críticamente el proceso democratizador español. Además, una de las constantes de la época socialista fue su discurso por el cambio y la modernización. Las películas de la posguerra, con su retrato del racionamiento y de la miseria resultan especialmente útiles para respaldar e incluso legitimar ese Estado de bienestar promovido por los socialistas. Las obras ambientadas en las décadas de los 60 y 70, con su panorama desarrollista y la creciente influencia de la esfera internacional resultaban en ocasiones demasiado cercanas o similares al presente que se quería ensalzar –con lo que esa efectividad se perdía. Hemos de tener en cuenta, sin embargo, que como en todos los procesos culturales, las causas y consecuencias son complejas. Con estas dos explicaciones no se pretende afirmar que los directores sólo buscaran temas con los que legitimar el presente o que los espectadores, conscientemente, sólo llenaran las salas con películas de la posguerra.

Sólo la observación y reflexión sobre los años ochenta y primeros noventa pueden darnos las claves con respecto a este tema. Así se ha intentado en estas

páginas. El inicio del fin del bloque comunista, la más que patente crisis de la izquierda europea, el desencanto político de gran parte de la población, la marginación de opciones políticas e incluso culturales realmente rompedoras o la exaltación de la sociedad de consumo son elementos que ayudan a comprender mejor el porqué de estos retratos sobre el franquismo. Al final, con la selección de temas, con su enfoque y con su puesta en escena, los films son fiel reflejo del estatus de la memoria de la dictadura en aquellos años y, con ello, dejan al descubierto importantes rasgos de la sociedad. La España gobernada por Felipe González se parece mucho a la protagonista de *La mitad del cielo* en su búsqueda del éxito social. Como Rosa, baila con todos pero no se moja. Así, el film –y la propia sociedad de los ochenta y primeros noventa- puede hablar del franquismo sin responder a los interrogantes históricos sobre sus causas y repercusiones. Los ochenta son años de desgaste del compromiso, de crisis de la conciencia política, y el cine no puede sino hacer eco de ello, devolviendo, con su ambigua representación de la dictadura, más niebla a aquellos oscuros años.

Por último, si intentamos estructurar todos estos rasgos en las categorías de análisis seguidas para los capítulos anteriores podríamos identificar, al menos, tres constantes filmicas y cuatro puntos de fijación. Como constantes encontramos, en primer lugar, la estructura de *Bildungsroman* que, al enlazar con la crónica sentimental, relativiza el relato, lo modera, individualizándolo como si no se quisiera abrir la puerta a posibles conclusiones más globales. Como segunda constante hemos de hablar, de nuevo, de la introducción de nuevos géneros, en especial, del aumento de enfoques apoyados en la comedia. No parece, sin embargo, que el recurso a la risa esté vinculado con la ironía o la crítica, sino que surge desde el distanciamiento y la superficialidad. El distanciamiento y la superficialidad nos conducen a la tercera constante filmica: la moderación ideológica, el aparente apoliticismo de los retratos sobre la dictadura. Existen numerosos films en los que la ambientación en el franquismo actúa como mero telón de fondo. La indefinición cronológica en la que se ubican las obras analizadas en este capítulo no parece contradecirlo, como tampoco esa atmósfera un tanto estandarizada identificable en algunos films de la posguerra. A pesar de que entre los films objeto de estudio en este Capítulo 8 se presentan cuadros duros, como los recogidos en *Los santos inocentes* o *Tiempo de silencio*, no parece que los directores pretendieran realizar una crítica abierta a la dictadura; más bien se denuncia la miseria material y moral de una época sin entrar en causas, consecuencias o demasiados juicios de valor. Esa vuelta acrítica al pasado ayudaría a legitimar un presente modernizador, en pleno proceso de integración europea. El retrato de aquellos años de una manera un tanto vacua y estetizada serviría, como

apuntábamos, para marcar las diferencias con la sociedad de los ochenta, una sociedad en la que sin embargo seguían existiendo continuidades destacables con el régimen anterior.

Como puntos de fijación identificamos algunos elementos ya señalados en el Capítulo 7 así como otros novedosos. Destaca la ausencia de otros, como la represión destacada en el capítulo anterior. Sí que aparece, no obstante, la referencia a aquellos sectores de la población que con su colaboración directa o indirecta colaboraron en la supervivencia y reproducción de la dictadura. Este primer punto de fijación puede relacionarse especialmente con la connivencia de la Iglesia con el régimen. El sector eclesiástico sale muy mal parado en la mayoría de los films en los que tiene presencia. Curas lascivos o directamente pecadores, delatores, usureros... la lista resulta escalofriante. No deja de ser irónico que el cine actúe de recordatorio del papel de la Iglesia durante el franquismo mientras el mandato del PSOE esa misma institución confirmaba y ampliaba sus privilegios⁹⁴⁶. También aparece la referencia habitual a las diferencias sociales durante el franquismo, así como a las duras condiciones de vida de algunos sectores de la población. Este segundo punto de fijación vendría a recordarnos los intentos de la sociedad de los ochenta por autoconvencerse de su modernidad, de su progreso.

Como tercer punto de fijación encontramos, de nuevo, la confianza por parte de ciertos personajes en una intervención internacional que pondría fin a la dictadura franquista. *La corte del faraón* o *El día que nací yo* dan ejemplo de ello. Esa confianza se verá frustrada por los acontecimientos, o por la falta de éstos. Pero la alusión a esta ilusión no deja de ser significativa, sobre todo en un contexto en el que España miraba insistentemente, de nuevo, más allá de sus fronteras.

Como cuarto punto de fijación señalamos la presencia en algunos films de una cierta percepción de cambio, de fin de una época. Esta sensación tiene más que ver con las vivencias y percepciones de los directores de los films allá por los años ochenta que con sus personajes. *Últimas tardes con Teresa*, *Tasio*, *La mitad del cielo*, *Los santos inocentes*... todas estas películas presentan, en cierto modo, una visión de la evolución de la dictadura, pero una visión mediatizada de manera muy evidente por el contexto en el que fueron producidas. Camus eligió para *Los santos inocentes* una estructura de flashbacks para darle una salida a la historia, sacando a los hijos del cortijo; *Tasio* muestra la desaparición de una forma de vida; *La mitad del cielo* refleja una continua reinvención vital... De manera involuntaria, estos films nos ponen sobre la pista de cambios que irán materializándose a finales de los noventa, como si

⁹⁴⁶ Véase, por ejemplo, Ángel Luis López Villaverde, *El poder de la Iglesia en la España contemporánea. La llave de las almas y de las aulas*, Catarata, Madrid, 2013.

actuaran de despedida de una época. De esos cambios y de esa sensación de fin de época hablaremos en la tercera parte de esta investigación, la correspondiente al primer gobierno del Partido Popular (1996-2000).

PARTE III
EL FRANQUISMO EN EL CINE DURANTE EL PRIMER
GOBIERNO AZNAR
(1996-2000)

INTRODUCCIÓN

CINE Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER PP

La tercera y última parte de esta tesis doctoral corresponde a los primeros cuatro años de mandato del Partido Popular. Surgido de la refundación de Alianza Popular en 1989, el PP llegaría al gobierno tras las elecciones de marzo de 1996. El apoyo de CiU, PNV y Coalición Canaria compensaron la mayoría relativa conseguida por los populares, posibilitando el relevo en el poder tras cuatro legislaturas del PSOE. Se inauguraba así una nueva fase política que, liderada por José María Aznar, duró hasta 2004, cuando los socialistas volvieron al poder. En estas páginas, sin embargo, no se llegará tan lejos.

Hemos elegido como punto final el año 2000 por dos motivos. En primer lugar, se ha querido resaltar el valor simbólico de esa fecha, a caballo entre dos milenios. Como exponía José-Carlos Mainer, los procesos culturales no se acomodan a periodos cronológicos “redondos”, por más que nos empeñemos en teorizar sobre décadas concretas⁹⁴⁷. La fijación de los límites de esta tesis entre 1975 y el año 2000 responde así a una división artificial que tendría un componente claramente subjetivo pero de gran significación. Su comienzo y su final corresponden a dos momentos clave para el imaginario colectivo español: la muerte de Franco por un lado y la entrada en el tercer milenio por otro. En segundo lugar, hemos querido evitar el complejo tema de la Memoria Histórica, que se desarrolla en España especialmente a comienzos del siglo XXI. Aunque algunas de las asociaciones que promovieron el debate en torno a esta cuestión surgieron a mediados de los noventa, no será hasta septiembre del año 2000 cuando se produzca el “estallido mediático”. Como explica Sergio Gálvez Biesca en su artículo sobre la recuperación de la memoria histórica en España, “será el impacto mediático y simbólico de la excavación realizada en septiembre de 2000 en El Bierzo (León) por un conjunto de personas que

⁹⁴⁷ José Carlos Mainer, “La vida de la cultura” en José-Carlos Mainer, y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid.

posteriormente constituirían la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica [ARMH] el que termine por despertar unas reivindicaciones nunca del todo olvidadas”⁹⁴⁸. Este proceso de empoderamiento social de las víctimas de la dictadura y de sus familiares resulta lo suficientemente complejo como para ser objeto de un estudio propio y, por lo tanto, queda fuera de nuestro estudio.

Esta tercera parte está integrada por un solo capítulo. Se han incluido en él todas las películas que entre marzo de 1996 y diciembre de 2000 representaron cinematográficamente la dictadura franquista. Los motivos para esta clasificación única son variados pero, como en ocasiones anteriores, tienen que ver tanto con la búsqueda de puntos comunes en los films objeto de estudio, como con su temática, su enfoque o incluso su género. La propia brevedad del periodo a analizar así como el número de films producidos (25) también han sido tenidos en cuenta en la decisión.

PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
1. <i>Tu nombre envenena mis sueños</i> , Pilar Miró, 1996	23-09-1996	136.598
2. <i>Asunto interno</i> , Carlos Balagué, 1996	20-12-1996	54.081
3. <i>El amor perjudica seriamente la salud</i> , Manuel Gómez Pereira, 1997	7-01-1997	1.057.491
4. <i>Lejos de África</i> , Cecilia Bartolomé, 1996.	24-01-1997	25.464
5. <i>La camisa de la serpiente</i> , A Canet 1996	21-02-1997	23.451
6. <i>Secretos del corazón</i> , Montxo Armendáriz, 1997	14-03-1997	1.200.086
7. <i>Tranvía a la Malvarrosa</i> (José Luis García Sánchez, 1996)	19 de 3 de 1997	186.779
8. <i>La herida luminosa</i> , Garci, 1997	21 de 3 de 1997	75.134
9. <i>El crimen del cine Oriente</i> , Pedro Costa, 1996	18 de 4 de 1997	31.704
10. <i>Tabarka</i> , Domingo Rodes, 1997	30 de 5 de 1997	31.931
11. <i>EL tiempo de la felicidad</i> , M. Iborra, 1997	4 de 7 de 1997	206.674
12. <i>Carne trémula</i> , Almodóvar, 1997	9 de 10 de 1997	1.433.308
13. <i>Gracias por la propina</i> , Francesc Bellmunt, 1997	7 de 11 de 1997	70.113
14. <i>Las ratas</i> , Antonio Jiménez-Rico, 1997	14 de 11 de 1997	59.682
15. <i>Carreteras secundarias</i> , Emilio Martínez Lázaro, 1997	21 de 11 de 1997	246.961
16. <i>Los años bárbaros</i> , Fernando Colomo, 1998	10 de 10 de 1998	492.506
17. <i>Muertos de risa</i> , Álex de la Iglesia, 1999	11 de 3 de 1999	1.669.951
18. <i>Finisterre. Donde termina el mundo</i> , Xavier Villaverde, 1998	8/01/1999	73.321
19. <i>Operación Gónada</i> , Daniel F. Amselem, 2000	17 de 3 de 2000	97.490
20. <i>Yoyes</i> , Helena Taberna, 1999	28 de 3 de 2000	202.363
21. <i>El mar</i> , Agustí Villaronga, 2000	11 de 4 de 2000	57.428
22. <i>El portero</i> , Gonzalo Suárez, 2000	7 de 09 de 2000	150.770
23. <i>Tierra de cañones</i> , Antoni Ribas, 1999	15 de 9 de 2000	9.342
24. <i>You're the one, Una historia de entonces</i> , José Luis Garci, 2000	13 de 10 de 2000	787.705
25. <i>Besos para todos</i> , Jaime Chavarri, 2000	24 de 11 de 2000	337.608

Tabla X: Listado de películas correspondientes al período 1996-2000.

⁹⁴⁸ Sergio Gálvez Biesca, “El proceso de la recuperación de la memoria histórica en España”, *International Journal of Iberian Studies*, Volume 19 Number 1, 2006. Para ampliar la génesis de este movimiento por la recuperación de la memoria histórica durante los años de gobierno del PP, Carsten Humlebaek, “Usos políticos del pasado reciente durante los años de gobierno del PP”, *Historia del Presente*, nº 4, (2004) pp. 157–167.

1. BREVES APUNTES PARA UN PAÍS AL BORDE DEL MILENIO

En 1996 alcanzaba el poder un partido que, para muchos sectores de la sociedad española, era heredero del franquismo. Su triunfo en las urnas fue considerado por las interpretaciones más conservadoras como “un avance significativo en el proceso de normalización democrática”⁹⁴⁹. Fuertemente influenciado por la ideología neoliberal impulsada por Ronald Reagan y Margaret Thatcher, el PP se define en sus estatutos como “de centro reformista”⁹⁵⁰, “liberal, conservador y democristiano”⁹⁵¹. Aspirando a capitalizar el voto moderado y conservador, este partido habría pretendido “saltar por encima de las dos dictaduras del siglo XX y buscar sus raíces en una tradición liberal conservadora de la que se presumían herederos”⁹⁵². Es en esta línea donde debe comprenderse el especial cuidado del PP en no hacer referencia alguna a la dictadura franquista⁹⁵³. Sin embargo, muchos manifestarían su desacuerdo con esa auto-caracterización como partido de centro, especialmente tras su negativa en 1999 a condenar en el Congreso la sublevación del general Franco del 18 de julio de 1936⁹⁵⁴. Los primeros años de gobierno popular han sido descritos por sectores críticos como “etapa de pulsión autoritaria”⁹⁵⁵, que se enmarcaría en un “momento de mundialización capitalista y de avance consecuente del neoliberalismo político y económico”⁹⁵⁶. En esta línea, la consecución de la mayoría absoluta en marzo del 2000 no habría hecho más que acentuar esos rasgos.⁹⁵⁷

⁹⁴⁹ Charles Powell, *España en democracia (1975-2000)*, Plaza Janés, Barcelona, 2001, pág. 569.

⁹⁵⁰ Charles Powell, *España en democracia*, op. cit., p. 572-573.

⁹⁵¹ Sebastian Balfour, “The reinvention of Spanish conservatism. The Popular Party since 1989”, en Sebastian Balfour, (ed.) *The Politics of Contemporary Spain*, Routledge, London and New York, 2005, p. 149.

⁹⁵² Santos Juliá, “Acuerdo sobre el pasado”, *El País*, 24 Noviembre de 2002.

⁹⁵³ Sebastian Balfour, “The reinvention of Spanish conservatism. The Popular Party since 1989”, *ibidem*, p. 151.

⁹⁵⁴ Con motivo del sesenta aniversario del final de la Guerra Civil, la Comisión de Asuntos Exteriores aprobó, con la abstención del PP, una proposición no de ley en la que se condenaba el levantamiento militar contra la II República y se instaba al Gobierno a “que adoptase una serie de medidas para recuperar la memoria histórica de aquellos sucesos y ayudar económicamente a los exiliados”. Más información: Europapress, “El Congreso condena, con la abstención del PP, el levantamiento militar de Franco”, *El Mundo*, 14 de septiembre de 1999.

⁹⁵⁵ Jesús Ceberio, Entrevista a Felipe González: “Estamos, sin duda, en una etapa de pulsión autoritaria” *El País*, 29 de junio de 1997.

⁹⁵⁶ Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999, p. 196.

⁹⁵⁷ El título de la entrevista de la periodista de *El País*, Isabel C. Martínez a Juan F. Martínez-Aldama (PSOE) es más que significativo: “Ocho años de PP han dejado mucho autoritarismo y sectarismo” *El País*, 15 de mayo de 2003. En un sentido más práctico y activo de denuncia se situarían iniciativas como

Más allá de nuestras fronteras, podemos afirmar que el fenómeno más trascendental de estos años fue la consolidación de la denominada “globalización”, propiciada en gran parte por la revolución tecnológica y la consecuente expansión de Internet. Globalización y revolución digital influirían de lleno en la política, la economía, la sociedad y, cómo no, en el arte y en la cultura. En términos de la industria cultural, los últimos años del milenio reactivaron a gran escala la tradicional preocupación por la piratería y los derechos de autor, cuestión clásica en la literatura, la música y, por supuesto, el cine. No en vano el primer distribuidor libre de archivos vía Internet, *Napster*, surgiría en EEUU en 1999.

2. BREVES APUNTES PARA UN CINE AL BORDE DEL MILENIO

En términos cinematográficos, y ciñéndonos al ámbito español, ha de destacarse que la llegada del PP al poder coincidiría con un buen momento para la industria del celuloide. La cuota de mercado del cine producido en España aumentó de forma lenta pero progresiva desde comienzos de los noventa, llegando a situarse en 1999 en torno al 14%⁹⁵⁸. A pesar de la apuesta inicial del Partido Popular por paralizar las ayudas públicas, coherente con su “desmedido afán liberalizador”, los buenos resultados de algunas de las políticas culturales socialistas aconsejaron su continuidad⁹⁵⁹. Así, los decretos promulgados en el verano de 1997 incidieron en las ayudas a la producción de cortometrajes, las subvenciones a nuevos guionistas y las ayudas a aquellos largometrajes que incorporasen nuevos realizadores⁹⁶⁰.

El apoyo decidido a las óperas primas y a los nuevos realizadores en los años noventa dio pronto sus frutos. Sólo entre enero de 1990 y diciembre de 1998 debutaron 158 directores noveles, dando lugar a lo que algunos denominaron “nueva

Hay motivo (2004), obra audiovisual colectiva que compila diversos cortometrajes de denuncia frente a la situación del país en aquel momento.

⁹⁵⁸ Para ampliar la información sobre estas cifras y sus causas, pueden consultarse los artículos de introducción de la revista anual *Cine para leer* (números de 1999 y 2000), ambos escritos por Eduardo Rodríguez.

⁹⁵⁹ Para Eduardo Rodríguez y Concha Gómez la clave está en el cambio legislativo que se produce en 1994. “Tras cinco años de vigencia del decreto promulgado por el ministro Jorge Semprún en 1989, en el que desapareció el apoyo explícito a los nuevos realizadores, los siguientes decretos de 1994, con Jordi Solé Tura en el Ministerio de Cultura, estipulan claramente las subvenciones anticipadas para los proyectos de los directores noveles”, Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, “El cine de la democracia (1978-1995) en *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia* 1 (octubre), Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, p. 236.

⁹⁶⁰ Decretos puestos en marcha con Esperanza Aguirre como Ministra de Cultura.

generación” del cine español⁹⁶¹. La creación de dos escuelas de cine, la ESCAC en Barcelona (1994) y la ECAM en Madrid (1995) también parece haber tenido mucho que ver en esta tendencia. Como expone Carlos F. Heredero en su artículo sobre ese fenómeno para *Dirigido por*, estos directores no formaban un movimiento unitario, no eran un colectivo: no nos encontramos ante el relevo del Nuevo Cine Español de los sesenta. Sí se trata, sin embargo, de la primera vez que accede a la industria cinematográfica un gran contingente de autores que, como señalaba Heredero “no solamente no han conocido la Guerra Civil, sino que ni siquiera han vivido de forma moral o socialmente consciente la experiencia de la dictadura”⁹⁶². No resulta extraño, por lo tanto, que el presente ocupe un lugar trascendental en sus obras.

Sin embargo, y como destacará también desde las páginas de *Dirigido por* Carlos Losilla, el pasado aparece en el cine de esta parte de los noventa mucho más que en toda la década anterior⁹⁶³. El análisis cuantitativo proporcional entre la producción de films durante la época socialista (1982-1996) y el primer gobierno del PP (1996-2000) no hace sino confirmar esta tendencia. Sin embargo, esta mayor presencia en los noventa se halla sujeta a las características de las sociedades postmodernas y, por lo tanto, parece asumir “la imposibilidad del acceso al pasado como referente” o “la dificultad de distinguir entre historia y ficción”⁹⁶⁴. En un contexto de mercantilización de la cultura, más que un análisis riguroso o una reflexión profunda encontramos en esos film históricos una “industria de la recuperación”, pudiendo hablar incluso de “packaging comercial del pasado”⁹⁶⁵. Tras más de una década de gobierno socialista en el que se vendió la imagen de una España joven y moderna que no necesitaba de su pasado, los noventa aportarán un creciente interés por los acontecimientos del siglo XX, interés compartido más allá de nuestras fronteras. Ya en 1989 Pierre Nora señalaba que “hablamos tanto de la memoria porque es muy poco lo que queda de ella”⁹⁶⁶. Seis años más tarde, Andreas Huyssen

⁹⁶¹ Paradigmático resulta el artículo de Carlos F. Heredero “Cine español. Nueva generación”, en *Dirigido por*, nº 278, abril 1999.

⁹⁶² Carlos F. Heredero “Cine español. Nueva generación”, *Dirigido por*, nº 278, abril 1999.

⁹⁶³ Carlos Losilla, “El fantasma de Peter Pan: de la experimentación al conformismo”, *Dirigido por*, 1998, 264-267.

⁹⁶⁴ Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, 1999, Madrid, p. 158.

⁹⁶⁵ Jo Labanyi y Helen Graham, “Conclusion: Modernity and Cultural Pluralism”, en Jo Labanyi y Helen Graham (ed.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 402.

⁹⁶⁶ Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26, 1989, p. 7.

incidiría en esta línea señalando cómo “el aumento de la amnesia en nuestra cultura se corresponde con una incesante fascinación por la memoria y el pasado”⁹⁶⁷.

La clave de este paradójico fenómeno se encuentra no tanto en la mera recuperación o descubrimiento del pasado, sino en analizar cómo se lleva a cabo ese proceso y cómo esas narrativas se repiten debido a su interés en el presente y en el futuro⁹⁶⁸. Ésas han sido las líneas directrices en esta investigación hasta ahora y éstas pretenden ser las líneas que guíen el análisis de los films objeto de estudio en el último capítulo. Veamos entonces cómo se produce la representación cinematográfica del franquismo durante la primera legislatura del Partido Popular en el poder.

3. EL FRANQUISMO EN EL CINE DURANTE EL PRIMER GOBIERNO POPULAR

En los casi cinco años que abarca esta tercera parte de la investigación, veinticinco películas llevaron a la gran pantalla historias relacionadas en mayor o menor medida con la dictadura franquista. Si realizamos un análisis comparativo entre las obras producidas en cada uno de los períodos cronológicos analizados –periodos coincidentes con distintas fases políticas–, observamos que durante la Transición fueron realizados setenta y seis films en siete años: una media de 10’28 films por año (0’86 al mes). Con los socialistas se aprecia un llamativo descenso de las obras que tratan el tema. En los casi catorce años que estuvo el PSOE en el poder (156 meses), 59 fueron los films producidos en torno al franquismo; 4’14 películas por año (0’37 al mes). Finalmente, en el primer gobierno popular se aprecia un cierto aumento del interés cinematográfico por el tema, con 25 películas en casi 5 años (57 meses), lo que hace una media de 5 películas al año (0’44 al mes). Frente a la marcada reducción de films sobre el franquismo durante el periodo socialista, en la primera legislatura del Partido Popular se aprecia un leve aumento de éstos, aumento que se enmarca en una tendencia internacional a la recuperación del pasado.

⁹⁶⁷ Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995, p. 254.

⁹⁶⁸ José F. Colmeiro “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista” (2011): 452ºF *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, num. 4, 2011, 17-34, http://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04_452f_mono_colmeiro_trad_es.pdf Consultado por última vez el 12 de junio de 2013, p. 22. Véase también José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005 y Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, en Jonhatan Rutherford (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, 1990, 222-237 p. 224.

PERÍODO	Películas por año (media)	Películas por mes (media)
1975-1982	10'28	0'86
1982-1996	4'14	0'37
1996-2000	5	0'44

Tabla XI: Media de películas por año y mes en cada uno de los periodos cronológicos analizados

Pero si la existencia de un determinado número de películas sobre el franquismo nos ofrece información acerca del interés de la industria cinematográfica hacia este tema, son las cifras de asistencia en sala las que nos aportarán datos sobre el interés del público. Hemos de recordar, sin embargo, que el control de taquilla no puede calificarse de riguroso. Todas las cifras habrán de ser tomadas con precaución.

PERIODO	Películas con más de 100.000 espectadores	Películas con más de 400.000 espectadores	Películas con más de 1.000.000 espectadores
1975-1982	49/75	28/75	11/75
	65%	37%	15%
1982-1996	26/59	13/59	3/59
	44%	22%	5%
1996-2000	13/25	6/25	4/25
	52%	24%	16%

Tabla XII: Media de espectadores por película dependiendo del período cronológico analizado

La Tabla XII permite observar cómo los films producidos y estrenados durante el período comprendido entre 1975 y 1982 son los que más disfrutaron del favor del público. Sólo en número de películas con más de 1.000.000 de espectadores, el periodo comprendido durante la primera legislatura del PP consigue ligeramente superar los datos de 1975-1982. El periodo equivalente al gobierno del PSOE muestra que la pérdida de interés en el tema del franquismo no es exclusivo de la industria cinematográfica. Se estrenan menos películas y éstas tienen, en general, menor público. Entre 1996 y 2000 se observa en todas las categorías un repuntar del número de espectadores, llegando a alcanzar destacables cifras de asistencia. Como anunciábamos, cuatro películas de nuestro corpus fílmico superarán el millón de espectadores.

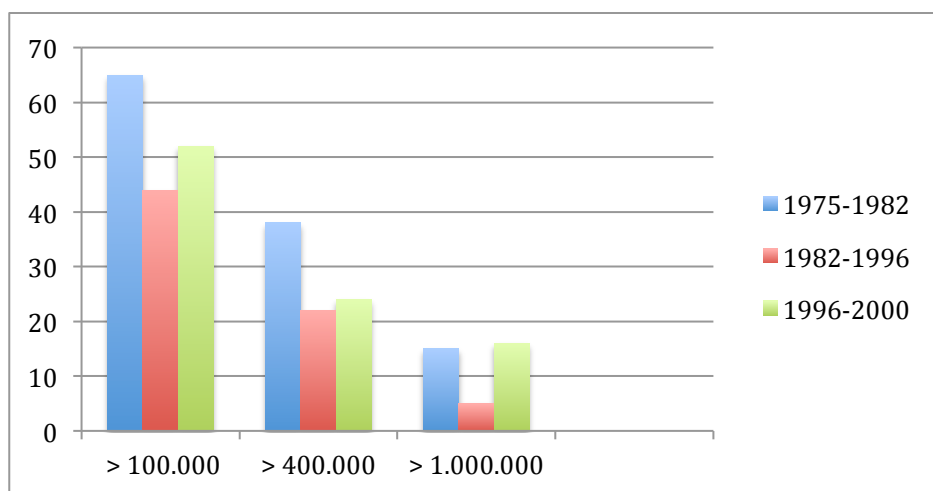


Tabla XIII: Gráfica de medias de espectadores por película dependiendo del período cronológico

Podemos decir que el hecho de que bajo el primer gobierno Aznar más películas españolas superasen el millón de espectadores (proporcionalmente) tiene doble importancia. En la Transición, período en el que muchas películas también tuvieron gran éxito de público, ir al cine era una actividad de ocio básica para la sociedad española. En los ochenta y noventa, sin embargo, el cine empezó a competir con una oferta creciente de canales de televisión, sin olvidar el desafío que ya había supuesto el vídeo y que luego ampliaría el DVD. Las cifras totales de asistencia a sala eran globalmente mucho menores entre 1996 y 2000 que entre 1975 y 1982. Además, la oferta cinematográfica durante los noventa se encontraba en gran parte copada por las *majors* norteamericanas. Aunque la cuota de mercado para el cine español experimentara un aumento en estos años, como indicábamos al inicio del epígrafe, la industria se encontraba mucho más dominada por el cine estadounidense a finales de siglo que en los últimos setenta y primeros ochenta⁹⁶⁹. Es desde esta adversa perspectiva desde la que debe medirse el creciente interés por el cine producido en España y, específicamente, por las obras que representan el franquismo.

Centrémonos en las películas producidas entre 1996 y 2000. En un análisis cuantitativo por años observamos cómo la llegada a las pantallas de films sobre la dictadura franquista fue altamente desigual. Mientras que en 1997 llegan a estrenarse trece películas, siendo éste el año de mayor número, en 1998 sólo encontramos una. No resulta sencillo exponer las razones que pueden haber llevado a este desequilibrio. Como se ha comentado anteriormente, cultura y política llevan ritmos distintos y, si bien es cierto que se influyen mutuamente, no se rigen por las mismas reglas ni

⁹⁶⁹ De hecho, esta cuota de mercado resulta engañosa puesto que aparece desvirtuada por el enorme éxito de producciones como *Tesis* o *Torrente, el brazo tonto de la ley*.

periodizaciones. Así, muchas de las películas estrenadas en 1997 son proyectos comenzados durante el periodo socialista y su inclusión en este bloque es meramente coyuntural. Por otra parte, y para intentar explicar las escasas películas sobre el franquismo estrenadas en 1998 y 1999, podemos volver sobre ese apoyo institucional a los directores noveles y la querencia de éstos por temáticas contemporáneas. Como veremos en el desarrollo del Capítulo 9, pocos serán los directores jóvenes que decidan representar la dictadura franquista en sus primeras películas. La aplastante victoria en los Goyas de 1996 del joven y novel Alejandro Amenábar con *Tesis* (1995) sirve para ejemplificar las grandes líneas de producción de, al menos, los dos o tres años siguientes.

3.1. TIPOLOGÍAS DE LOS FILMS

Si pasamos a clasificar las películas siguiendo los criterios cualitativos de los Bloques I y II, encontraremos que, como ya pasaba en el Bloque II, los documentales han desaparecido, así como las películas experimentales y/o simbólicas. Tampoco se observan lo que denominábamos “películas globales”, es decir, aquellas en las que la acción recorre prácticamente toda la dictadura. Entre 1996 y 2000, aquellos films que abarquen más de un año presentarán una reducida horquilla cronológica (de una década como mucho) y carecerán de esa voluntad de mostrar la evolución de la sociedad que sí estaba presente en algunas obras de la Transición y del periodo socialista.

Tampoco encontramos lo que se definió como “films de memoria”, es decir, obras en la que se ofrece una reflexión sobre los mecanismos de la memoria o en las que se pretende poner de manifiesto el enorme peso del pasado en el presente. Y aunque algunos de los films objeto de estudio estén estructurados en forma de flashbacks o cuenten con una voz en off como hilo conductor, la memoria sólo aparece en ellos como mero recurso narrativo. El recuerdo no cuestiona ni el presente ni el pasado; es tan sólo una excusa para vertebrar el relato. La clasificación cronológica de los films en este capítulo se limita así, por un lado, a aquellas películas ambientadas en los años cuarenta y cincuenta y, por otro, a las que se desarrollan en los sesenta y setenta.

Si bien es cierto que sigue existiendo un cierto grado de indeterminación en la datación de algunas de las películas, éste no puede compararse con la ambigüedad cronológica en la que incurrían muchos de los films analizados. En muchas de las películas realizadas entre 1982 y 1996 el franquismo era un ente abstracto, atemporal, sin apenas referentes políticos. Esta realidad será menos evidente a partir de 1996, ya sea porque se nos hace saber la fecha en que sucede la acción específicamente, o

porque la película se desarrolla en el tardofranquismo y resulta fácil diferenciarlo de esa ambigua y extensa posguerra que puebla muchos de los films de la era socialista.

Siguiendo con la comparación con el cine producido bajo el gobierno del PSOE, destaca la proporcionada presencia de films ambientados en la posguerra (12) y en el tardofranquismo (13). En el periodo socialista, sin embargo, la atención dispensada a los últimos años de la dictadura fue mucho menor. Las razones para esta falta de aparente interés son, como apuntábamos, múltiples. Para algunos expertos, en los años 80 la memoria del pasado reciente era una cuestión a evitar. Tanto franquistas como socialistas habían llevado a cabo una evolución ideológica de cuyo punto de partida muchos preferían no hablar. “En el proceso de construcción de la España democrática, donde tanta chaqueta se cambió por “el bien de la nación”, la memoria histórica no tenía más remedio que convertirse en el enemigo público número uno”, dirá Mari Paz Balibrea⁹⁷⁰. El desinterés por el tardofranquismo tendría así más sentido porque sus lazos con el presente permitirían rastrear esos cambios de chaqueta, esas deslealtades, que se preferían olvidar.

3.2. CAPÍTULO 9

En el contexto de esta investigación, el Capítulo 9 resulta, en varios sentidos, atípico. En primer lugar es, como ya apuntábamos, el único integrante del Bloque III. En segundo lugar, su estructura interna no sigue la división cronológica entre films de posguerra y de tardofranquismo, habitual en varios de los capítulos anteriores. Al contrario, la clasificación temática se impone a la cronológica, convirtiendo algunas de las constantes fílmicas identificadas en epígrafes del capítulo.

Estos epígrafes son tres. Primero, el “franquismo pop”, en el que la dictadura aparece mediatizada por la comedia y se aprecia la convivencia de elementos muy dispares y, en apariencia, irreconciliables; segundo, el cine convencional, en el que se continúan tendencias cinematográficas preexistentes, muy en consonancia con la continuidad cultural, económica y política entre el primer PP y el último PSOE; y tercero, el que hemos denominado “cine a contracorriente”, que recoge los pocos ejemplos que se atrevieron a salirse de las tendencias dominantes.

3.3. LA CUESTIÓN IDEOLÓGICA

¿Podemos encontrar una razón ideológica para ese creciente interés por el pasado y la memoria en el cine del primer gobierno popular? Carlos Losilla cree que

⁹⁷⁰ Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999, p. 112.

sí, y señala como posible causa de este interés el auge de la postmodernidad y el sentimiento de desesperanza, de fin de la creencia en la utopía. “De pronto, añoramos un pasado en el que todo estaba aún por hacer; de ahí la gran cantidad de films ambientados en los años sesenta y setenta”⁹⁷¹. El interés por aquella época parece actuar como la constatación de un fracaso identificable en la democracia española, el de “los sueños de emancipación de los setenta”⁹⁷². Así tras el desencanto de los setenta y la negligencia con respecto al pasado durante los ochenta y primeros noventa, a finales de siglo parece llegar la idealización de la historia reciente. Pero si de alguna forma pueden rastrearse bien estos rasgos es analizando, una a una, las películas incluidas en este tercer y último bloque de estudio, comparándolas con las de bloques anteriores.

⁹⁷¹ Carlos Losilla, “El fantasma de Peter Pan: de la experimentación al conformismo”, *Dirigido por*, nº 264, enero 1998, 264-267.

⁹⁷² Como expone Guillem Martínez en la entrevista que Amador Fernández-Savater le hizo para *Público* el 26 de septiembre de 2009 bajo el título “La Cultura de la Transición es una cultura tutelada y que tutela”.

CAPÍTULO 9

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DEL FRANQUISMO A FINALES DEL SIGLO XX

Inspirada en la fuga de dos presos políticos de Cuelgamuros a finales de los años cuarenta, Fernando Colomo estrenó *Los años bárbaros* en 1998. La película era una comedia amable narrada en tono de aventuras que pretendía llegar a todos los públicos, en especial a ese sector joven que en los últimos años llenaba mayoritariamente las salas de cine. Casi 500.000 espectadores, cifra nada desdeñable cuando se habla de cine español, confirmaron su éxito. Pero, ¿en qué se basó éste? Poco puede asegurarse con certeza sobre las razones específicas que llevan a una persona a ver una película y no otra. Sin embargo, el éxito de algunos films, su visibilidad, sí permiten apuntar algunas hipótesis sobre la sociedad que los produce y los recibe. Así, el doble sentido del título de *Los años bárbaros* resulta significativo. El franquismo habría sido una época dura y violenta en la que, sin embargo, hubo espacio para la épica, para el idealismo e, incluso, para la diversión. La historia ya no tenía por qué ser dramática ni, mucho menos, aburrida.

Los años bárbaros sirve además como ejemplo paradigmático de “franquismo pop”⁹⁷³, una de las tres líneas de análisis en las que hemos dividido el corpus fílmico de este capítulo. En los últimos años del siglo XX se observa cómo un gran número de películas sobre el régimen franquista adoptan un tono ligero, de comedia incluso, teniendo como protagonistas, bien a jóvenes, bien a personajes disparatados. Se busca la complicidad con un público que no es o no se siente adulto y que acude al cine simplemente en busca de entretenimiento. Las otras dos líneas de análisis en las que hemos dividido este capítulo se basan, por un lado, en aquellos films que podríamos denominar “convencionales” -bien por su estilo, su temática o su enfoque-, herederos de tendencias ya existentes anteriormente y, por otro lado, en aquellas

⁹⁷³ “Franquismo pop” es un término acuñado por Guillem Martínez para referirse, cronológicamente, a la fase terminal de la dictadura franquista. La definición será desarrollada más adelante, pero en resumen “es una cultura en la que conviven la negación de la realidad y la vivencia real de la cultura pop internacional”, Guillem Martínez, (coord.) *Almanaque. Franquismo pop*, Reservoir Books, Mondadori, Barcelona, 2001, pp. 7-8.

obras “a contracorriente”, producidas al margen de las modas dominantes, obras en las que la personalidad del autor y su forma de entender el cine resultan clave.

PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
26. <i>Tu nombre envenena mis sueños</i> , Pilar Miró, 1996	23-09-1996	136.598
27. <i>Asunto interno</i> , Carlos Balagué, 1996	20-12-1996	54.081
28. <i>El amor perjudica seriamente la salud</i> , Manuel Gómez Pereira, 1997	7-01-1997	1.057.491
29. <i>Lejos de África</i> , Cecilia Bartolomé, 1996.	24-01-1997	25.464
30. <i>La camisa de la serpiente</i> , A Canet 1996	21-02-1997	23.451
31. <i>Secretos del corazón</i> , Montxo Armendáriz, 1997	14-03-1997	1.200.086
32. <i>Tranvía a la Malvarrosa</i> (José Luis García Sánchez, 1996)	19 de 3 de 1997	186.779
33. <i>La herida luminosa</i> , Garci, 1997	21 de 3 de 1997	75.134
34. <i>El crimen del cine Oriente</i> , Pedro Costa, 1996	18 de 4 de 1997	31.704
35. <i>Tabarka</i> , Domingo Rodes, 1997	30 de 5 de 1997	31.931
36. <i>EL tiempo de la felicidad</i> , M. Iborra, 1997	4 de 7 de 1997	206.674
37. <i>Carne trémula</i> , Almodóvar, 1997	9 de 10 de 1997	1.433.308
38. <i>Gracias por la propina</i> , Francesc Bellmunt, 1997	7 de 11 de 1997	70.113
39. <i>Las ratas</i> , Antonio Jiménez-Rico, 1997	14 de 11 de 1997	59.682
40. <i>Carreteras secundarias</i> , Emilio Martínez Lázaro, 1997	21 de 11 de 1997	246.961
41. <i>Los años bárbaros</i> , Fernando Colomo, 1998	10 de 10 de 1998	492.506
42. <i>Muertos de risa</i> , Álex de la Iglesia, 1999	11 de 3 de 1999	1.669.951
43. <i>Finisterre. Donde termina el mundo</i> , Xavier Villaverde, 1998	8/01/1999	73.321
44. <i>Operación Gónada</i> , Daniel F. Amselem, 2000	17 de 3 de 2000	97.490
45. <i>Yoyes</i> , Helena Taberna, 1999	28 de 3 de 2000	202.363
46. <i>El mar</i> , Agustí Villaronga, 2000	11 de 4 de 2000	57.428
47. <i>El portero</i> , Gonzalo Suárez, 2000	7 de 09 de 2000	150.770
48. <i>Tierra de cañones</i> , Antoni Ribas, 1999	15 de 9 de 2000	9.342
49. <i>You're the one, Una historia de entonces</i> , José Luis Garci, 2000	13 de 10 de 2000	787.705
50. <i>Besos para todos</i> , Jaime Chavarrí, 2000	24 de 11 de 2000	337.608

Tabla XIV: Listado de películas incluidas en el Capítulo 9.

1. FRANQUISMO POP

En el prólogo de *Almanaque. Franquismo pop*, Guillem Martínez identifica cronológicamente “franquismo pop” con “franquismo terminal” y apunta lo siguiente como posible definición:

Es esa cosa divertida y difícil de explicar a un sueco consistente en a) un país en el que convivían el Sonido Philadelphia, las canciones chachis de la Vueltaciclistaespaña y Vicky el Vikingo con, *glups*, la pena de muerte, las declaraciones de inquebrantable adhesión y una teoría de la derecha y la izquierda que, tanto la derecha como la izquierda, han decidido amnesiar⁹⁷⁴.

⁹⁷⁴ Guillem Martínez, (coord.) *Almanaque. Franquismo pop*, Reservoir Books, Mondadori, Barcelona, 2001, pp. 7-8.

Para la denominación del primer bloque de películas de este capítulo se ha decidido adoptar ese término, ampliándolo. Si el concepto de Martínez define los últimos tiempos de la dictadura franquista, nuestra utilización se centrará en las películas que durante los últimos noventa volvieron la vista a todo el periodo del franquismo pero en las que se comparte esa visión de la dictadura. Destaca, sin embargo, que la mayor parte de los films analizados en las páginas siguientes bajo la denominación “franquismo pop” se desarrollan en ese franquismo tardío. Sólo encontramos tres excepciones, ambientadas en los años cuarenta: *El portero*, *Operación Gónada* y *Los años bárbaros*.

Lo que todos los films de este apartado sí comparten plenamente con la definición de Martínez es la paradójica coexistencia de elementos pop y represivos, cómicos y dramáticos. Así, todas las obras incluyen, por una parte, un punto “divertido”. Encontramos comedias de enredo (*El amor perjudica seriamente la salud*, Manuel Gómez Pereira, *Besos para todos*, Jaime Chávarri), de aventuras (*Los años bárbaros*, Fernando Colomo, *Operación Gónada*), dramáticas (*Carreteras secundarias*, *La camisa de la serpiente*, *El tiempo de la felicidad*, *El portero*) e incluso una comedia negra, macabra, casi cáustica (*Muertos de risa*). Pero, por otra parte, todas reflejan también esa atípico binomio implícito en el título de *Los años bárbaros*, esa coexistencia de aspectos diametralmente opuestos entre sí a la que hacía referencia Martínez. Como exponía Fernando Colomo en relación con la denominación de su película:

Se nos ocurrió *Los años bárbaros* cuando vimos en qué términos expresaba Sánchez-Albornoz sus recuerdos. Era una historia terrible, dura y fuerte, aunque para él también había sido lo mejor de su vida. Fueron 'años bárbaros' porque marcaron sus vidas, y porque al tiempo se lo pasaron bárbaro. Y bárbaros, desde luego, porque fueron los del franquismo más duro...⁹⁷⁵.

Represión y diversión, miedo y guateques; luz, color, música alegre e, incluso, cierta esperanza, elementos todos que contrastan con la fotografía crepuscular y el tono dramático de muchas de las películas ambientadas en la dictadura hasta entonces. Las películas de este “franquismo pop” parecen una suerte de respuesta a ese cine academicista de los 80, a su preciosista ambientación y su repetitiva *gravitas* de posguerra. Estos films actúan además como llamada de atención ante una realidad cambiante, ante un público cambiante.

En este grupo se ha incluido también *Carne trémula*, de Pedro Almodóvar, a pesar de que se trate de una película dramática. Las razones de esta decisión se apoyan tanto en la atipicidad de la propia película en relación al franquismo (sólo el inicio del film se sitúa en los primeros años setenta), como en la trayectoria del director.

⁹⁷⁵ Diego Galán, “Los años bárbaros, de Fernando Colomo”, *El País*, 1 de abril de 2004.

Almodóvar cuenta con un singular imaginario, influido tanto por el pop y lo kitsch como por los melodramas, y *Carne trémula* no es una excepción.

Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997) se abre con un rótulo sobre fondo negro en el que, en mayúsculas, se lee: “Se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional” y, más pequeño, pero también en mayúsculas: “La defensa de la paz, el progreso de la sociedad española y los derechos de los españoles obligan al gobierno a suspender los artículos del fuero de los españoles que afectan a la libertad de expresión, libertad de residencia, libertad de reunión y asociación, así como el artículo 18 según el cual ningún español podrá ser detenido, sino en los casos y en la forma que prescriben las leyes”. Sin cambiar de pantalla, se resaltan en rojo progresivamente “libertad de expresión”, “libertad de residencia”, “libertad de reunión y asociación”, “ser detenido”. A continuación, en rojo, con letras más grandes, leemos: “Madrid, enero de 1970”.

Este comienzo resulta totalmente atípico dentro de la filmografía de Pedro Almodóvar hasta entonces. Ninguna de sus obras anteriores se habían desarrollado en el pasado. Esta atipicidad contrasta con las célebres declaraciones del director en las que explicaba que él hacía cine como si Franco no hubiera existido⁹⁷⁶. En esta línea, Almodóvar volvería a sorprender en 2004 con el estreno de *La mala educación*, un film a caballo entre los años 50 y los 80 en el que trata los abusos a menores sucedidos en un internado católico. Seis años más tarde, en 2010, Almodóvar participaría como actor y productor en *Cultura contra la impunidad*, mostrando públicamente su condena a la dictadura franquista⁹⁷⁷.

La relación de amor-odio de Almodóvar con el pasado reciente español sirve en cierto modo para ilustrar la trayectoria de otros directores de su generación. Nacido en 1949, vivió su infancia, adolescencia y juventud durante el franquismo. Desde su primera película en 1980, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, hasta *Carne trémula* (1997) el franquismo quedó fuera del alcance de su cámara. Almodóvar tardaría casi dos décadas en abordar el lacerante tema de la dictadura franquista.

Este proceso puede rastrearse también en otros directores que, nacidos entre 1945 y 1955, comenzaron a hacer cine en la Transición cuando contaban con edades comprendidas entre los 25 y los 35 años. Fernando Colomo (1946), José Luis Cuerda

⁹⁷⁶ Frédéric Strauss, *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, Aguilar, Madrid, 1995.

⁹⁷⁷ En este proyecto, quince cineastas, actores, escritores y músicos asumían la identidad de víctimas de la dictadura franquista para denunciar la desidia de las autoridades al respecto y reclamar que se hiciera justicia. El documental fue dirigido por Azucena Rodríguez, directora de *Entre rojas*, en 2010. “La cultura contra la impunidad del franquismo”, *Público*, 14 de junio de 2010.

<http://www.publico.es/espana/320393/la-cultura-contra-la-impunidad-del-franquismo> Consultado por última vez el 1 de marzo de 2014.

(1947), Manuel Gómez Pereira (1953), Emilio Martínez Lázaro (1945)⁹⁷⁸, Manuel Iborra (1952) o Montxo Armendáriz (1949)⁹⁷⁹ son algunos de ellos. Estos directores iniciaron su filmografía con películas centradas en el presente, sacando su cámara a la calle, intentando mostrar aquellas problemáticas que, como jóvenes, conocían bien⁹⁸⁰. Pero todos ellos terminaron, tarde o temprano, volviendo la vista hacia el franquismo. Otros cineastas cuyas circunstancias personales y profesionales se enmarcan en similares parámetros cronológicos, como Bigas Luna (1946), nunca llegarían a abordar la dictadura; otros, los menos, escarbaron en las entrañas de la dictadura desde el inicio de su carrera⁹⁸¹.

Entre estas tipologías el caso de Fernando Trueba serviría de puente: sus primeras películas formaron parte de lo que se denominó comedia madrileña, un género fuertemente enraizado en el presente⁹⁸². Sin embargo, como el mismo director ha expuesto en numerosas ocasiones, el proyecto de *El año de las luces*, ambientado en los años cuarenta, llevaba en su cabeza casi una década. Es decir, que de haber tenido la oportunidad, ése habría sido su primer proyecto cinematográfico, y no el quinto como terminó siendo.

Esta disparidad de acercamientos al pasado entre creadores nacidos en torno a la misma época demuestra las dificultades implícitas en la teorización generacional. Sin embargo, no deja de resultar reseñable esa similitud en el recorrido de muchos de los realizadores que cuentan hoy con reconocimiento profesional. Su significancia se hace aún mayor cuando comprobamos que, de los directores que firman las películas englobadas en este grupo de “franquismo pop”, seis de los diez nacieron entre 1945 y 1955 y no habían hecho películas históricas anteriormente, mientras que sólo dos pertenecían a otra generación anterior, Gonzalo Suárez y Jaime Chávarri, y dos eran más jóvenes, Álex de la Iglesia y Daniel F. Amselem. Esto nos enfrenta a una de las constantes de este capítulo: de las nuevas generaciones de cineastas españoles

⁹⁷⁸ *Las palabras de Max* (1977) no es lo suficientemente significativa como película que hable del franquismo como para señalar a Martínez Lázaro como director que trabajó sobre la dictadura desde sus inicios.

⁹⁷⁹ Hemos incluido a Montxo Armendáriz en este listado porque, a pesar de que su primera película, *Tasio*, se desarrolle parcialmente durante el franquismo, no parece que la intención del director fuera hablar de esa época sino retratar la vida de los carboneros navarros de manera casi etnológica.

⁹⁸⁰ Entrevista personal a Fernando Colomo, 7 abril 2010. Pregunta: “¿nunca te planteaste por aquel entonces abordar la dictadura franquista franquismo?”

FC: No, no, no, yo tenía bastante influencia del cine de la *nouvelle vague*, que era como sacar la cámara a la calle. Es como rodar el tipo de cosas que solamente nosotros podíamos hacer porque conocíamos de cerca.

⁹⁸¹ Gonzalo Herralde (1949), Imanol Uribe (1950), Ventura Pons (1945) o Antonio Hernández (1953) son ejemplo de ello.

⁹⁸² *Ópera prima* (1980); *Mientras el cuerpo aguante* (1982); *Sal gorda* (1983) o *Sé infiel y no mires con quién* (1985).

surgidos en los noventa, pocos optaron a priori por hablar de la dictadura franquista, periodo que les quedaba ya lejos. Fueron aquellos directores que se encontraban en el ecuador de sus trayectorias los que encontraron en la representación del pasado reciente español una fuente de inspiración temática.

Volviendo a *Carne trémula* ha de destacarse que ese principio de la película ambientado en 1970 actúa simplemente como un prólogo de la película, mientras que el resto del film está ambientado en diversos momentos de comienzos de los noventa. Así, y aunque Manuel Fraga, como Ministro de Información y Turismo, nos hable con voz marcial desde la radio de “la defensa de España, de la patria y de los derechos de los españoles...”, y descubramos un Madrid de calles vacías debido al estado de excepción, el pasado actúa como mera introducción. Al final del film, un epílogo reproduce los acontecimientos del inicio de la película, pero casi treinta años después. De la misma forma que Víctor, el protagonista, nacía en un autobús urbano en plenas navidades, su hijo llega al mundo dentro de un coche en las mismas fechas. Las imágenes de uno y otro momento, sin embargo, no podrían ser más distintas. Frente a las calles desiertas de los setenta, el bullicio del consumo navideño de los noventa. “Cuando yo nací”, le cuenta el protagonista a su futuro hijo, “no había atascos, pero es que no había nada de nada. La gente estaba cagada, pero hace mucho tiempo que en España la gente ha perdido el miedo”. Sólo por esta razón, declararía Almodóvar en varias entrevistas, “el hijo de Víctor nace en un país mucho mejor que en el que nació su padre”⁹⁸³.

Así, con esa obvia diferenciación entre los dos periodos, se nos conduce a uno de los objetivos del film: la legitimación y refuerzo de la democracia española en los noventa. Las razones que explican este recordatorio pueden enlazarse con la filiación progresista del director y la llegada del Partido Popular al gobierno. Con su epílogo, Almodóvar ensalza los logros de la Transición a la democracia ante lo que identificaba como la amenaza de “determinadas fuerzas políticas que pretenden arrastrarnos al pasado”⁹⁸⁴. El nexos entre PP y franquismo quedaba, en las palabras del director, claramente manifiesto. La representación cinematográfica del tardofranquismo actuaba como llamada de atención: la democracia en la que vivimos no puede darse por supuesta, ha de valorarse, protegerse, respetarse. Las secuencias ambientadas en los setenta son, tan sólo, una excusa para hablar del presente y de las amenazas que lo acechan. Prólogo y epílogo encuadran el relato principal que poco tiene que ver con ellos, recordándonos el difícil encaje del ayer y del hoy, de la historia y del cine.

⁹⁸³ “Carne trémula”, *Gente*, 6 de junio de 1997.

⁹⁸⁴ Manuel Montero, “Almodóvar muestra su lado más trágico”, *El Periódico de Cataluña*, 3 de septiembre de 1997.

Si pasamos al análisis de aquellas obras más fácilmente clasificables como exponentes del “franquismo pop”, encontraremos films ambientados en la posguerra y otros que reflejan las dos últimas décadas de la dictadura. También encontramos dos películas en las que, como ocurría en *Carne trémula*, la acción comienza a finales del franquismo y se adentra en la Transición y la democracia. Empecemos por las tres películas en las que la acción transcurre íntegramente en las primeras décadas de la dictadura franquista: *Los años bárbaros*, *El portero* y *Operación Gónada*.

Como ya se exponía al inicio del capítulo, ***Los años bárbaros*** (Fernando Colomo, 1998) se inspira en la fuga de dos presos del campo de concentración de Cuelgamuros donde trabajaban construyendo el Valle de los Caídos. En palabras del director se trata de “una aproximación libre y heterodoxa a unos hechos reales”⁹⁸⁵. Corría el año 1947 cuando dos jóvenes de izquierdas, Nicolás Sánchez Albornoz y Manuel Lamana, miembros de la clandestina Federación Universitaria Española (FUE), pintaron en el muro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid la proclama “¡Viva la Universidad Libre!”. Por ello fueron condenados a ocho años de cárcel, que habrían de cumplir haciendo trabajos forzados en Cuelgamuros. Con esta sentencia ejemplarizante quedaron patentes dos elementos: uno, la sinrazón del régimen, su desproporcionada respuesta a cualquier tipo de oposición, la represión como norma; y dos, su miedo a la cultura y al conocimiento, su creencia en el peligro potencial de la Universidad y, sobre todo, de algunos estudiantes.

Mientras los jóvenes cumplían condena construyendo el Valle de los Caídos, Paco Benet, hermano del célebre escritor Juan Benet y residente en París, organizó su fuga “de película”. Le ayudaron en la aventura la novia de Paco, la norteamericana Barbara Probst Salomon, y la hermana del escritor Norman Mailer, también llamada Barbara. Con el coche de Norman viajaron a España y trajeron de vuelta a los presos con la excusa de que los huidos eran jóvenes de buena familia que acompañaban a dos turistas extranjeras en su viaje por el país.

Debido a problemas con Barbara Probst Salomon, y siempre con el apoyo de Nicolás y Manuel (hasta el fallecimiento de éste en diciembre de 1996), Fernando Colomo noveló aquellos míticos acontecimientos, dándoles forma de persecución y cambiando los nombres de los protagonistas⁹⁸⁶. Así, surgen ex-novo en el film el personaje de Juan Echanove, responsable del SEU y jefe de Falange en la Universidad, o el de José María Pou, que interpreta a un periodista homosexual.

⁹⁸⁵ Diego Galán, “Los años bárbaros, de Fernando Colomo”, *El País*, 1 de abril de 2004.

⁹⁸⁶ Entrevista personal. 7 de abril de 2010.

La torpeza de Echanove y el amaneramiento de Pou contribuyen a dotar de humor a esta tragicomedia ligera que adopta el formato de película de aventuras. Colomo parece querer demostrar que también hubo días de sol en aquella España de posguerra. La luminosa fotografía, el ritmo, el enfoque, todo nos aleja de los típicos retratos academicistas de los ochenta, simplistas muestras de cine de *qualité*⁹⁸⁷. Y aunque *Los años bárbaros* tampoco es un film dotado de gran profundidad argumental, ha de decirse que no lo pretende⁹⁸⁸. La película intenta conectar con ese público joven que normalmente no se siente atraído por los films históricos. Para ello, se adaptó el lenguaje, tanto verbal como visual. En palabras del propio Colomo:

la idea era no soltarles un tostón, con la estética de lo que nosotros habíamos visto con películas de la Guerra Civil, sino contar, en un tono de comedia, y muy desenfadado y sobre todo muy vitalista, la aventura de dos chavales jóvenes. ... A mí me parecía interesante que estuviera dirigida a gente joven, que entendieran qué fue la dictadura de Franco, más que la guerra en sí, lo que fue la posguerra, lo difícil que era ahí tener un espíritu independiente⁹⁸⁹.

Conocemos de este modo Cuelgamuros y las duras condiciones de trabajo a las que eran sometidos los presos. Los heridos por las explosiones eran normales, así como los enfermos por el frío o por la silicosis. Cientos murieron⁹⁹⁰. Un día, uno de los protagonistas coloca entre dos piedras un papel en el que se lee: “Aquí dejaron su sangre presos políticos de Franco. ¡Viva la libertad! ¡Viva la República! 1948”. Como refuerzo de ese texto, vemos los barracones llenos de literas de madera donde dormían los presos. También somos testigos de hechos cotidianos de represión cómo cuando a uno de los protagonistas le quitan el cuaderno en el que escribía poesía y se lo rompen en pedazos, o como cuando los castigan sin motivo a limpiar los establos.

Ya durante la huida, descubrimos un poco más sobre la España de la posguerra. Los protagonistas explicarán a las chicas cómo un catedrático iba a clase con la pistola al cinto, después de “haberse fusilado a unos mineros”; o cómo ciertos profesores fueron purgados y tuvieron que irse. También resulta altamente interesante el enorme contraste entre la americana, con su vestido de flores, su pelo corto, su liberalidad, y las mujeres españolas con las que se cruzan por el camino, vestidas de negro de la cabeza a los pies. Se intuye la censura (a través de un comentario sobre

⁹⁸⁷ Carlos Losilla, “El fantasma de Peter Pan: de la experimentación al conformismo”, *Dirigido por*, 1998, 264-267.

⁹⁸⁸ Entrevista personal a Fernando Colomo, 7 de abril de 2010.

⁹⁸⁹ Entrevista personal a Fernando Colomo, 7 abril de 2010.

⁹⁹⁰ Algunos libros al respecto: Isaías Lafuente, *Esclavos por la patria*, Temas de hoy, 2002; Carme Molinero, Margarida Sala y Jaume Sobrequés i Callicó, *Una inmensa prisión : los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, Crítica, Barcelona, 2003; Javier Rodrigo, *Cautivos : campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*, Crítica, Barcelona, 2005.

la peligrosidad de hablar de *Gilda*) así como la represión por motivos sexuales (a partir del periodista homosexual). Sin embargo, como destacaba la crítica de *Dirigido por*, el film acaba dejando “muy breve espacio para la reflexión política o ideológica (...). Los protagonistas son “aprendices de revolucionarios, más cercanos a la gamberrada bienintencionada que a la acción política de cierta seriedad”⁹⁹¹. Y así, y aunque el tono y el enfoque son coherentes con el público objetivo del film, éste no deja de provocar una cierta sensación de ocasión perdida. *Los años bárbaros* podría haber explorado más la cuestión de los campos de trabajos forzados, o la lucha antifranquista urbana. Más allá de las películas sobre maquis, pocas obras reflejan la resistencia antifranquista en el interior, especialmente en las primeras décadas de la dictadura.

Maquis aparecerán en la primera y única incursión de Gonzalo Suárez en la historia franquista. Poco tienen que ver, sin embargo, los maquis de *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000) con los que poblaban *Los días del pasado*, de Mario Camus (1977) o *El corazón del bosque*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1979), o incluso con los protagonistas de *Luna de lobos*, de Julio Sánchez Valdés (1987) o de *Huidos*, Sancho Gracia (1982). Esta diferencia se aprecia en varios ámbitos. Por un lado, *El portero* no muestra prácticamente nada de la vida cotidiana de los del monte, algo comprensible si se tiene en cuenta que no son ellos los protagonistas del film. Por otro lado, el tono del relato dista mucho de ser tan dramático como el imperante en el resto de films nombrados. La lucha entre maquis y Guardia Civil parece dirimirse más fácilmente en el campo de fútbol que en el monte.

Pero, como apuntábamos, no son ellos los protagonistas del film, sino Ramiro Forteza, antiguo portero del Real Madrid que recorre la geografía española parando penaltis por dinero. Desde el inicio, un rótulo y una voz en off imbrican ambas historias: “España 1948. Mientras los maquis prosiguen desde las montañas su lucha contra Franco, un hombre llega en su camioneta a un pueblo asturiano. La historia se interrumpe, comienza la leyenda”. Y es ese toque legendario, como de fábula, el que el director parece querer imprimirle al relato desde las primeras escenas, acompañadas por una alegre música de orquesta. En el film encontramos un sinfín de personajes y situaciones atípicas: un médico progresista ataviado con un cómico bombín que no se separa de su petaca, conjuros mágicos de amor, un cura irreverente, un niño mulato que toma baños de luna para aclararse la piel y, por supuesto, el fútbol, una de las claves del imaginario colectivo durante la posguerra. Incluso el relato de la violación múltiple de la co-protagonista por tropas moras durante la guerra o la aparición de un cadáver de guerrillero en el río huyen del dramatismo

⁹⁹¹ J. A. Jiménez de las Heras, “Los años bárbaros: Regreso a la posguerra”, *Dirigido por*, nº 271, septiembre de 1998.

presente en otras películas sobre la misma época. Ésta es, ante todo, una película para todos los públicos. La luminosa fotografía, el sol, el cielo azul o el verde de la naturaleza dan un toque pop al film que se complementa con elementos cómicos.

Más que una comedia dramática (puesto que dramáticos son algunos de los hechos narrados), *El portero* podría definirse como comedia de enredo con final feliz. Gonzalo Suárez, sin embargo, prefiere referirse al film como “western con fútbol” donde en lugar de tiros se tiran penaltis⁹⁹². Preguntado sobre su objetivo principal al recrear los años cuarenta dirá que, a pesar de tener ese punto metafórico de las películas de posguerra, él no buscaba recrear esa época que vivió y por cuyo “look” no se sentía atraído⁹⁹³.

Y es ahí donde *El portero* ofrece el mayor interés pero también el mayor fallo para esta investigación. Por una parte, el film de Gonzalo Suárez se acerca al pasado desde una perspectiva fresca, diferente. Busca la comedia e intenta que funcione comercialmente. Sin embargo, como expone Francisco Moreno desde las páginas de *Cine para leer*, mezcla demasiados elementos, muy distintos entre sí. “Quiere ser *El portero* una historia personal y coral a la vez, quiere transitar alternativamente por la comedia y por el drama, trazar una historia con visos de realidad, pero acudiendo a la farsa de vez en cuando, y quiere que el esperpento y lo épico vayan de la mano”⁹⁹⁴. Y en esa mezcla tan dispar, el conocimiento de la posguerra que el espectador acaba resultando demasiado superficial.

Superficial resulta también nuestra siguiente película, especialmente si rastreamos en ella rasgos de la sociedad y la política durante la dictadura franquista. En ***Operación Gónada*** (Daniel F. Anselem, 2000) vuelve a aparecer Franco como personaje de ficción pero, como ya ocurriera en *Espérame en el cielo*, poco se nos cuenta sobre el régimen que instauró. Ambientada durante la Segunda Guerra Mundial, el film toma como eje el encuentro entre Franco y Hitler en Hendaya el 23 de octubre de 1940. Con rasgos de suspense pero siempre en clave de humor (un tanto zafio), la película gira en torno a la invención de unos suspensorios térmicos, un prototipo eléctrico que permite tener el cuerpo caliente con la activación de las glándulas sexuales. El invento entusiasma a Franco, que decide regalárselo a Hitler, en un intento por abrir una vía comercial con Alemania. Mantener a los soldados calientes en el frente es una importante necesidad, sobre todo si se planea comenzar combates en zonas de bajas temperaturas.

⁹⁹² Elsa Fernández-Santos, “Gonzalo Suárez inicia el rodaje de “El portero”, un western con el fútbol y la posguerra de fondo”, *El País*, 14 de Septiembre de 1999.

⁹⁹³ Dossier de prensa, entrevista con Gonzalo Suárez.

⁹⁹⁴ Francisco Moreno, “El portero”, 2000, *Cine para leer*, 2000, vol. II.

A partir de esta premisa se introducen las intrigas de la oposición británica, que con una serie de espías quieren manipular el regalo, convirtiéndolo en una trampa mortal para el Führer. Serrano Suñer, Franco, un oficial nazi de tendencias homosexuales, una espía británica al más puro estilo Matahari o el ortopedista inventor de los suspensorios se entremezclan en el viaje a Hendaya, siempre bajo un aura de comedia con burdas referencias sexuales. Poco puede ofrecer este film para la lectura cinematográfica de la historia, más allá del retrato de un infantil y caprichoso Franco, que resulta al mismo tiempo cruel. Su repercusión en la época resultó prácticamente nula tal vez porque, como indicaba la crítica de *Cine para leer*, es una “nefasta ópera prima” que “provoca vergüenza ajena”⁹⁹⁵.

Por su intento, aunque frustrado, de mostrarse como una comedia gamberra, *Operación Gónada* bien puede dar paso a **Muertos de risa** (Álex de la Iglesia, 1999). Este film es el primero de entre las obras incluidas en “franquismo pop” que se desarrolla en el tardofranquismo y que, por lo tanto, se acerca más a la definición original del término. Definida por Jordi Costa como “comedia de terror psicológico”⁹⁹⁶, el film cuenta la trayectoria de dos cómicos desde sus modestos comienzos en una sala de fiestas rural, uno como imitador de Nino Bravo y el otro como camarero. “Todo empezó en una discoteca de pueblo, allá por 1972” relatará su representante desde el plató de televisión en el que Nino y Bruno, los protagonistas, se disparan el uno al otro, la Nochevieja de 1993. Y es esa evocación la que nos retrotrae a sus accidentados comienzos, con legionarios y cabra incluidos.

Su inclusión en el grupo de franquismo pop, a pesar de una fotografía de tonos crudos, como “lavada con lejía extra-pura”⁹⁹⁷, obedece principalmente a tres motivos. En primer lugar, parte de la gracia del film radica en lo disparatada que resulta esa estética no tan lejana en el tiempo, rallando lo kitsch: pantalones de campana, grandes solapas, combinaciones de colores imposibles o tupés y patillas. En segundo lugar, resulta clave la importancia tanto de la música como de otros elementos de la cultura popular de la época: el concurso *Un, dos, tres; Directísimo*, con José María Íñigo o la inconfundible pregunta “¿Cómo están ustedes?” de los Payasos de la Tele⁹⁹⁸. Y en tercer y último lugar, el film muestra esas contradicciones implícitas en la definición de Guillem Martínez: en septiembre de 1975, cuando Uri Geller asombraba a los españoles doblando cucharas en TVE, Franco horrorizaba al mundo firmando

⁹⁹⁵ I. B., “Operación Gónada”, *Cine para leer*, vol. I, 2000.

⁹⁹⁶ Jordi Costa, “Payasos infernales”, *El País*, 5 de marzo de 1999.

⁹⁹⁷ Sergi Sánchez, “Humor amargo”, *El Cultural de El Mundo*, 14 de marzo de 1999.

⁹⁹⁸ Desde las páginas de *Metrópoli*, Cecilia Ballesteros dirá que: “En *Muertos de risa* el realizador vasco ha exorcizado sus fantasmas, unos espíritus sacados de las abismales profundidades de la televisión de aquella década”, Cecilia Ballesteros, “Humor negro con caspa televisiva”, *Metrópoli*, 12 de marzo de 1999.

cinco sentencias de muerte. “En aquella época había cosas muy jodidas y también hemos querido contarlas. El concepto de comedia incluye también una especie de drama interior que hace que todo tenga fuerza. Recuerdo aquellos días y me digo: qué divertido, pero menuda putada”, diría Álex de la Iglesia en una entrevista⁹⁹⁹.

Esa paradoja, esa imposible convivencia implícita en el término de franquismo pop es la que se intenta cristalizar con elementos como la fotografía del film. De nuevo, como ya apuntábamos en otros capítulos, elementos técnicos y/o artísticos ayudan a transmitir una determinada lectura del pasado en lo que Antoine de Bacque denominó “formas cinematográficas de la historia”¹⁰⁰⁰. Preguntado el director sobre las causas de que su película fuera un tanto gris cuando la tendencia general en la representación de los años 70 por aquella época fuera mucho más colorista, éste responderá: “los setenta en España fueron muy grises. De hecho, estaban llenos de grises (policías), (...) estaban dominados por la siniestra situación política del país: eran años de hablar en voz baja, de cierto miedo asumido y cotidiano. El director de fotografía y yo queríamos que fuera una película de colores tristes. Eso contribuye a crear la idea de que, a pesar de ser una comedia, en la película está ocurriendo algo que, en el fondo, no mola”¹⁰⁰¹.

Pero el film no se limita a retratar lo crudo de aquellos años, sino que abarca hasta los primeros noventa y la supuesta conquista española de la modernidad. El recorrido histórico, sin embargo, no resulta especialmente optimista. Como resumirá Javier Hernández Ruiz desde las páginas de *Dirigido por*,

visto así el largometraje se convierte en una crónica despiadada, negra y lúcida del último cuarto de siglo de historia española. Nino y Bruno son, en cierto modo, una proyección del inconsciente popular carpetovetónico; mientras Franco agonizaba, el “espectaculotariado” pedía bofetadas, durante la Transición las seguía demandando y en la España rampante y europea de los noventa ya no se conforma con la inofensiva torta, sino que requiere balas y sangre para “morirse de risa”. Ha cambiado la moda, los uniformes de la policía, el diseño de los coches... hemos dejado atrás el pelo de la dehesa, pero para formar más que nunca parte de un circo mediático”¹⁰⁰².

También Sergi Sánchez, desde *El Cultural* de *El Mundo*, parece compartir esta opinión. Sánchez ve en *Muertos de risa* “una aguda metáfora de la evolución –política, moral e ideológica- de la sociedad española, un doloroso, caricaturesco y esperpéntico viaje al fondo de la idiosincrasia hispánica, viaje protagonizado por dos españoles que

⁹⁹⁹ Cecilia Ballester, “Humor negro con caspa televisiva”, *Metrópoli*, 12 de marzo de 1999.

¹⁰⁰⁰ Antoine de Baecque, *L’histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008

¹⁰⁰¹ Jordi Costa, “Payasos infernales”, *El País*, 5 de marzo de 1999.

¹⁰⁰² Javier Hernández Ruiz, “Muertos de risa. Vanitas vanitatis”, *Dirigido por*, nº 178, Marzo 1999.

no logran sobrevivir ni a la Transición ni a la euforia olímpica”¹⁰⁰³. Incluso el periódico *La Razón* reforzará esta reflexión al calificar la película como “retrato de una España en pleno desarrollo reventando en una despeluchada explosión de modernidad”¹⁰⁰⁴. Estas visiones de la obra la caracterizan como la encarnación fílmica más apropiada del franquismo pop tal y como lo definía Guillem Martínez.

Por su atipicidad en el retrato de los años 70 y 80, *Muertos de risa* bien sirve de introducción (y contraste) con las siguientes cuatro películas objeto de estudio. Todas ellas pueden calificarse de “films de descubrimiento” al más puro estilo *Bildungsroman* puesto que, en ellas, los jóvenes protagonistas pasan de la adolescencia a la madurez, descubriendo el amor y, sobre todo, el sexo. Lo hacen sin embargo de una manera menos dramática que la apreciable en los films de temática similar de la Transición o del período socialista, de ahí su pertenencia al grupo del franquismo pop. Todas muestran una experiencia de evolución y cambio personal en una época de cambios sociales y políticos. En las cuatro, además, la música actúa tanto de hilo conductor en el relato como de enganche con el espectador. Por último, en las cuatro se encuentran también elementos exógenos que, de alguna manera, potencian el cambio de los protagonistas: los hippies, los turistas extranjeros, alguna prostituta e, incluso, los propios Beatles.

En *El tiempo de la felicidad* (Manuel Iborra 1997) serán los hippies los que inspiren a las hijas protagonistas en su nudismo, los que les muestren modos de vida más liberales. Y es que ésta es la historia de una atípica familia que se traslada a Ibiza mientras el padre, actor, trabaja en el rodaje de una película. El film se desarrolla en los primeros 70, si bien la voz en off de una de las protagonistas nos cuenta que lo que vemos son sus recuerdos felices; es decir, que el film funciona como flashback. Se repite así el mismo esquema memorístico que en la anterior película de Iborra, *Orquesta Club Virginia*. En ambas, uno de los protagonistas recuerda un periodo de su juventud que le marcó especialmente, siempre desde un presente fuera de plano. La música adquiere en ambos films un papel clave, iniciático, identitario e, incluso, contestatario.

En *El tiempo de la felicidad* será la situación de la madre la que nos aporte más información sobre el contexto histórico en el que se desarrolla el film. Veronica Forqué, actriz que encarna a ese personaje en el film recordaría en una entrevista cómo ella, que en los años sesenta tenía la edad de sus hijos cinematográficos, conoció a

¹⁰⁰³ Sergi Sánchez, “Humor amargo”, *El Cultural* de *El Mundo*, 14 de marzo de 1999.

¹⁰⁰⁴ Jorge Berlanga, “El humor que provoca la nostalgia”, *La Razón*, 14 de marzo de 1999.

amigas de su madre que estaban “dominadas por la presencia de sus maridos”¹⁰⁰⁵. Su personaje, dirá “está convencida de que no la han dejado vivir como hubiera querido, algo muy común en las mujeres de esa época”¹⁰⁰⁶.

El retrato sin embargo carece de mayor profundidad y esta historia familiar no ofrece demasiados elementos de análisis para la lectura histórica de la sociedad franquista a través del film. En esa línea iría la crítica de *Dirigido por*, que señalaría cómo “una capa permanente de blanda y sentimentaloides nostalgia hippy impregna todo el film” y cómo “el retrato de la época se traza con elementos decorativos y externos”¹⁰⁰⁷. En este caso, la etiqueta de “franquismo pop” viene dada por los referentes coloristas y musicales más que por las contradicciones implícitas en el film.

Tampoco parece estar dotada de una gran capacidad analítica *Besos para todos* (Jaime Chávarri, 2000), si bien su retrato de la época es más exhaustivo. Chávarri nos traslada al Cádiz de 1965 para presentarnos a tres estudiantes de Medicina. Todo en el film es luminoso, colorido, incluso yé-yé, desde la ropa hasta la fotografía, sin olvidar la música. Y es que de nuevo la música ocupa un lugar muy importante en el film. Al fin y al cabo, la música fue uno de los principales elementos que permitieron abrirse al mundo a numerosos jóvenes españoles en los sesenta y setenta. Pero si en *El tiempo de la felicidad* eran Janis Joplin, Bob Dylan y Leonard Cohen los que ponían la banda sonora a la juventud de los protagonistas, ahora lo harán Adriano Celentano (versionando *Stand by me*, de Ben E. King) o Luis Aguilé.

Como ocurría en el film de Iborra, en *Besos para todos* la historia se estructura como Bildungsroman, aunque en el caso del film de Chávarri, el ámbito político también actúa como confirmador de madurez. La presencia de elementos políticos en el film está pues un poco más definida aunque ésta sea un tanto desigual. Por un lado, vemos una asamblea en la universidad en apoyo a los catedráticos Tierno Galván, Aranguren y García Calvo, expulsados de la Universidad española a perpetuidad por su vinculación con los movimientos de protesta estudiantil surgidos en 1965. La asamblea de estudiantes es desalojada violentamente por los grises, que no respetan la autonomía de la institución universitaria ni la autoridad del profesor al mando.

Sin embargo, la protesta que decide llevarse a cabo en Cádiz no parece servir para mucho. A la hora de la verdad, no es secundada ni por la mayoría de los estudiantes ni por el profesor precursor. Los tres promotores, tras su visita al gobernador civil, serán también expulsados y no podrán continuar con sus estudios.

¹⁰⁰⁵ Teresa Cendros, “Verónica Forqué: El trabajo de actor tiene que ver con lo subconsciente”, *El País*, 2 de julio de 1997.

¹⁰⁰⁶ Teresa Cendros, “Verónica Forqué: El trabajo de actor tiene que ver con lo subconsciente”, *El País*, 2 de julio de 1997.

¹⁰⁰⁷ “El tiempo de la felicidad”, *Dirigido por*, nº 259, julio 1997.

No obstante, el film transmite la idea de que la crítica política, la reflexión y el conocimiento sobre lo que ocurre en la sociedad sí sirven para algo. Las prostitutas que co-protagonizan *Besos para todos* se emanciparán de su proxeneta al final de la película. Tanto ellas como los estudiantes (que las ayudarán a tomar conciencia de su explotación) se verán enriquecidos por su atípica relación; una relación de la que se destila la importancia de la rebeldía y la libertad. Finalmente, como elemento descriptivo de la dictadura, seremos testigos de la represión tanto física como burocrática, de la arbitrariedad, de la impunidad y la corrupción del poder, aunque nunca se haga demasiado hincapié en ellas y las posibles escenas más explícitas al respecto queden fuera de campo.

Si bien *Besos para todos* no es un film de denuncia ni de crítica abierta al franquismo, sí que consigue comunicar con eficacia aspectos sociales, políticos y culturales de aquellos años. Esa comunicación se vehicula a partir de un tono alegre, fácil, con supremacía de la comedia a pesar de lo dramático de algunas situaciones. Estamos de nuevo ante la paradoja implícita en el franquismo pop. Jaime Chávarri lo describiría así: “En *Besos para todos* quería enfrentar dos cosas totalmente distintas: los 20 años, edad en la que todo se vive con total alegría y de forma positiva, frente al tono gris franquista de los sesenta”¹⁰⁰⁸.

Se trata, en definitiva, de una película optimista, que habla de tomar decisiones, de ser responsable y de intentar ser feliz, aun en un contexto difícil. Aunque el director tome como referencia 1965, pues lo considera “un momento crucial de cambios” en el que había necesidad y ganas “de alboroto”¹⁰⁰⁹, *Besos para todos* es más un film atemporal, una muestra amable de historia de descubrimiento y madurez.

En esta línea también encontramos *La camisa de la serpiente* (Antonio P. Canet, 1996). Esta película, ambientada en un pueblo de la costa valenciana en 1968, muestra las peripecias de un grupo de jóvenes en pleno despertar sexual. La forma de vida de una artista extranjera y sus liberales amigos contrastará con el conservadurismo, el ultracatolicismo y la disciplina preconizadas por padres, por el cura y por gran parte de los profesores. A nivel social, seremos testigos de las diferencias de clase, de los rencores todavía existentes tras la Guerra Civil y de las diferencias en la consideración de hombres y mujeres, sujetos a diferentes reglas morales. El tema nacionalista hará también aparición, cuando algunas de las protagonistas sean reprendidas por sus padres por interpretar en catalán canciones de Lluís Llach. La música servirá, de nuevo, como elemento de cristalización de esta

¹⁰⁰⁸ “Emma Suárez hace de prostituta en la nueva comedia de Jaime Chávarri,” *El País*, 1 de diciembre de 2000.

¹⁰⁰⁹ Carlos Reviriego, “Entrevista a Jaime Chávarri,” *El Cultural de El Mundo*, 13 de septiembre de 2000.

dicotomía entre la España tradicional y los deseos de cambio. El nuevo profesor de música, joven, hablará de cómo cada época tiene su música, que revela cómo somos y cómo queremos ser, animando a los alumnos a buscar su propio camino.

Poco más tiene que ofrecer esta película a nuestro análisis, más allá de la incidencia en el cambio generacional y la madurez. Este cambio de camisa que da título al film, similar al de la serpiente¹⁰¹⁰, significa el paso de la adolescencia a la juventud y contribuye a definir uno de los puntos de fijación clave de este capítulo: la incidencia en los relatos de formación o Bildungsroman. Se trata, sin embargo, de un relato más bien optimista, de final abierto lleno de esperanza. Esta tendencia, así como la importancia musical y la fotografía luminosa, propia de una película ambientada en el Mediterráneo, hacen que hayamos calificado el film como franquismo pop a pesar de la enorme presencia en éste de elementos convencionales, propios de periodos anteriores.

Por su parte, ***El amor perjudica seriamente la salud*** (Manuel Gómez Pereira, 1997) no se circunscribe únicamente a la juventud de los protagonistas, sino que sigue sus peripecias a lo largo de un par de décadas. Es ésta la historia de una pareja y de cómo el destino (y la ambición de ella) los separan y los unen a lo largo de sus vidas. Un encuentro fortuito de los protagonistas en el presente conducirá a varios flashbacks en los que se nos transporta al pasado, siendo testigos de los momentos que han ido conformando su relación. Como ya ocurriera en *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), apariciones de los protagonistas se insertan en imágenes reales de archivo de aquellos años, en un intento por vincular la narración con importantes acontecimientos históricos. El primero de ellos sería la visita de los Beatles a España en 1965; el segundo, el nacimiento de Felipe de Borbón, hijo de los por entonces príncipes de Asturias, en 1968; y así continúan, alternando galas de recogidas de fondos junto a Carmen Polo con imágenes televisivas y actos oficiales. La representación de estos acontecimientos se muestra, sin embargo, de manera muy superficial. No se profundiza en su contexto e implicaciones, no se analiza el peso de éstos. Esa superficialidad enlaza con las características culturales de la postmodernidad en la que se mueven el film y la sociedad que lo produce y recibe. Muy relacionada con esa superficialidad encontramos el enorme peso de la imagen televisiva, hecho ya destacable en *Muertos de risa*.

La fotografía de *El amor perjudica seriamente la salud* sigue siendo luminosa, colorista. Su tono de comedia dramática se ajusta bien al enfoque y al tratamiento

¹⁰¹⁰ Para algunos críticos el título del film sería lo mejor de un drama “muy flojito, poco emocionante y con una ambientación no del todo conseguida” en Fernando Morales, “La camisa de la serpiente”, *El País*, 11 junio de 1998.

ligero y sin mayores pretensiones. Poca es la información que podemos obtener sobre la sociedad franquista de la época, más allá de los retratos de Franco en las casas, las críticas a la liberación de la mujer y la advertencia sobre los peligros de la educación y la cultura para ellas. Se aprecia cierta similitud con películas nostálgicas en la línea de *Asignatura pendiente*, de Garci, cierto reconocimiento de lo perdido, de lo que no pudo ser. Sin embargo, en *El amor perjudica seriamente la salud* el tono es menos lastimero, el desencanto es menor. No sólo difiere el director y la generación a la que éste pertenece. Las casi dos décadas que separan ambos films, con todos los cambios que se han producido durante ellas en España, son determinantes para entender el diferente tratamiento de esa nostalgia.

Cierta nostalgia invade también el último de los films de este grupo, ***Carreteras secundarias*** (Emilio Martínez Lázaro, 1997). Tal vez sea ésta la película más difícilmente calificable como franquismo pop, debido a los toques dramáticos de su trama y a su enfoque y estructura más convencionales. El coche modelo tiburón, las calcamonías, la música, la fugaz presencia de la represión policial en una manifestación y la constatación de las diferencias sociales conforman sin embargo un mosaico de elementos contradictorios que nos hablan, de nuevo, del pastiche en que involuntariamente se convirtió la dictadura en sus últimos años. Se trata de una atípica *road movie* en la que un padre y su hijo adolescente se buscan la vida con ingenio y alguna que otra ilegalidad.

Nos encontramos en los primeros setenta, en torno a 1974, cuando a Franco lo ingresan en el hospital con una flebitis. El cambio real en el sistema político parece todavía lejano, y así lo demuestra una de las escenas del film. En ella, el hijo pregunta qué pasara cuando muera Franco. “Mira eso”, contesta el padre, señalando un control policial; “eso es lo que puede pasar”. Pensar en España sin Franco resultaba un tanto extraño, parece querer decirnos el director, sobre todo cuando a gran parte de la población le interesaba más la televisión en color que la salud del jefe del Estado. Lo más novedoso de la película es su representación de una de las bases militares estadounidenses, la de Zaragoza. No en vano, el autor del libro en el que se basa la película, Ignacio Martínez de Pisón, es aragonés. La base aparece como un estado dentro de un estado, con sus propias tiendas, cines, colegios e incluso iglesias. “Aquí todo es como en América, hasta las señales, hasta la Coca-Cola”, dirá un amigo de los protagonistas. Y será allí, con una exótica chica negra, donde el hijo descubra el amor y el sexo. No en vano, la base aparece como un espacio al margen de la represora sociedad franquista, como un reducto de libertad.

Las referencias a los acontecimientos políticos se limitan, por una parte, a la referencia del padre a sus compañeros de prisión “estudiantes, sindicalistas, gente

limpia y educada” y, por otra, a una de las escenas más impactantes del film, la manifestación. El hijo se verá inmerso en una marcha de protesta por las calles de Zaragoza y en la brutal represión de ésta por parte de la policía. Saturado por los límites económicos, culturales y sociales en los que se desarrolla su vida y, tras recibir un porrazo, el joven dará rienda suelta a su rabia rompiendo cristales de coches e, incluso, encarándose a un *gris*. Será una forma de exorcizar demasiadas represiones, muchas de ellas invisibles; un acto de liberación altamente significativo. *Carreteras secundarias* está “narrada en un tono entre melancólico, conmovedor y, en determinadas ocasiones, amargo”¹⁰¹¹. El final, sin embargo, será feliz, algo que tampoco llama la atención en las películas de este subgrupo de franquismo pop, mayoritariamente abiertas a un desenlace optimista.

2. RETRATOS CONVENCIONALES DEL FRANQUISMO

El segundo de los grupos de análisis dentro de este capítulo está conformado por las representaciones cinematográficas más convencionales de la dictadura franquista. Al definir las como “convencionales” no se pretende juzgar su calidad cinematográfica. Más allá de valores artísticos, su convencionalidad viene dada por la continuidad con respecto a tendencias imperantes con anterioridad. Las diez películas incluidas en este apartado de cine histórico “convencional” adoptan el formato de drama, en contrapunto con las comedias ligeras que formaban mayoritariamente los films clasificados como franquismo pop. Al ver estos films no es extraño que al espectador le asalte una sensación de familiaridad. Hay algo en ellos que se hace conocido, como si ya nos lo hubieran contado. Las obras que hemos clasificado como “convencionales” dialogan muy bien con otras de periodos anteriores, como si éstas les cedieran el testigo. Poco espacio existe en ellas para la innovación, la crítica, la sorpresa.

El ejemplo más claro de esta continuidad con el cine de la etapa socialista lo encontramos en *Tu nombre envenena mis sueños*, *Las ratas*, *El crimen del cine Oriente* y *La herida luminosa*. Las cuatro siguen directamente la estela de los films del Capítulo 8. Son obras ambientadas en un periodo de tiempo indefinido, en unos ambiguos años cincuenta. En ellas, los referentes cronológicos están ausentes, como también los políticos. Las tres dejan entrever una cierta sociedad, pero evitan contextualizarla. Que existan conexiones tan claras con temas y tendencias de

¹⁰¹¹ Fernando Morales, “Carreteras secundarias”, *El País*, 2 de diciembre de 1999.

periodos anteriores no deja de ser significativo. Por un lado, vuelve a recordarnos las dificultades implícitas en toda periodización y más en historia cultural. Por otro lado, parece mostrar que poco distan entre sí la España de la última legislatura del PSOE y la de la primera del PP.

Junto a este subgrupo de películas herederas de los films recogidos en el Capítulo 8, encontramos otros dos subgrupos. Por un lado estarían aquellas películas que reflejan experiencias o personajes antifranquistas. Hablamos de *Tierra de cañones*, *Tabarka* y *Yoyes* e incluso incluimos *Asunto interno*. Por otro lado encontraríamos aquellas películas enmarcadas como *Bildungsroman*, o relato de formación en su línea dramática más clásica. Estos films están protagonizados por niños/adolescentes que maduran ante la cámara. *Lejos de África*, *Gracias por la propina* y *Tranvía a la Malvarrosa* son buenos ejemplos de ello. Por último, *Secretos del corazón* actuará como puente entre estos films convencionales de madurez y aquellos integrantes del tercer y último gran bloque de clasificación dentro del capítulo: el de los denominados “films a contracorriente”.

Comenzaremos el análisis con aquellos films “herederos” de un franquismo indefinido, desdibujado en torno a la década de los cincuenta. Hablamos de *Tu nombre envenena mis sueños*, de *El crimen del cine Oriente*, de *Las ratas* y de *La herida luminosa*. ***Tu nombre envenena mis sueños*** (Pilar Miró) fue estrenada a finales de 1996 por lo que se trata de un proyecto iniciado en la época socialista. Su continuidad con las corrientes imperantes en esos años resulta natural. Su estructura interna, sin embargo, resulta más problemática a la hora de ubicarla en este subgrupo. La acción transcurre en torno al ecuador de la dictadura, pero son continuos los flashbacks a la Guerra Civil y a la inmediata posguerra.

En este film, basado en la novela homónima de Joaquín Leguina, –como ya anticipábamos en el Capítulo 1- Miró vuelve a apostar por el suspense, género poco desarrollado en estos años, especialmente entre los films históricos¹⁰¹². La vuelta de una mujer a España en esos oscuros años 50 para el entierro de su padre reabre un pasado que se había querido olvidar y que transcurre a dos niveles: en 1942 y en la Guerra Civil. A través de una continua estructura de flashbacks, y a partir de los recuerdos del protagonista, Ángel (Carmelo Gómez), nos adentramos en una historia de amor, venganza y muerte, de renuncia y exilio¹⁰¹³. La elección de un hombre serio,

¹⁰¹² Joaquín Leguina fue presidente de la Comunidad de Madrid entre 1983 y 1995 con el PSOE. Anteriormente había sido concejal en el Ayuntamiento de Madrid, así como diputado en las Cortes, siempre con los socialistas.

¹⁰¹³ Los recuerdos directos son los vividos por el protagonista y los recuerdos indirectos, los vividos por Julia (Emma Suárez), recuerdos que le va contando a lo largo de la película. También hay insertos de

profesional, para el papel protagonista no es novedosa, Miró ya optó por ella en *Beltenebros*. Ambos tienen una misión. Si en la primera se trataba de cometer un asesinato, en ésta se busca dilucidarlo. Destacados falangistas, de los que fueran quintacolumnistas durante la guerra, han sido asesinados. La investigación será el hilo conductor en este thriller teñido de historia de amor en la que los personajes van perdiendo la esperanza, las ilusiones, e incluso, como dirá el personaje protagonista femenino, el futuro.

A pesar del pesimismo, destaca una fotografía mucho más luminosa de lo que es habitual en películas sobre la posguerra. La oscuridad, la sordidez de la época se han decidido transmitir de una forma mucho menos evidente, como un estado de ánimo. Así, contrasta el idealismo de Jaime, comunista, con la arrogancia, la violencia y el fanatismo de los quintacolumnistas. O se destaca la amargura de la protagonista, cuando dice: “nos lo quitaron todo. Primero la juventud, luego los sueños, luego nos quitaron hasta el futuro”.

La película fue criticada en el momento de su estreno como ocasión perdida, especialmente en relación con la inversión económica y sus resultados. Antonio Castro, desde *Dirigido por*, mostrará de nuevo su malestar al respecto, denunciando la desproporcionada subvención recibida por un film cuya directora tenía nexos tan directos con el partido en el poder, como también los tenía Joaquín Leguina, el autor de la novela en la que el film se basa¹⁰¹⁴.

En cuanto a la lectura cinematográfica de la historia y los motivos detrás de la realización de esta obra, para Pilar Miró “no hay tanto una necesidad personal de recordar la Guerra Civil española, sino la posibilidad de indagar en una época que no vivió, pero de la que sí conoció profundamente sus consecuencias. (...) Aunque en el planteamiento inicial al abordar el proyecto no figuraba una clara lucha contra la amnesia de aquellos trágicos y decisivos años, Pilar Miró no oculta que “hay cosas que hemos vivido determinadas generaciones que no se deben olvidar”¹⁰¹⁵. Sin embargo, y aunque la directora llegará a declarar que “espero que sirva para aprender del pasado, en el que el odio nos llevó a una Guerra Civil”¹⁰¹⁶, se aprecia, como ya

acontecimientos que ninguno de los dos vivieron y que la directora incluye para dar globalidad a la historia.

¹⁰¹⁴ La película recibió una subvención de 200 millones. Pilar Miró fue Directora General de Cinematografía con el PSOE (1983-1985) y Directora General de RTVE, de 1986 hasta 1988, fase que terminó con su dimisión por la polémica en torno a la malversación de fondos públicos, juicio en el que fue absuelta. En Antonio Castro, “Tu nombre envenena mis sueños. El título lo mejor, con diferencia”, *Dirigido por*, nº 250, 1996.

¹⁰¹⁵ Rocío García, “Pilar Miró: Lo que depende de los sentimientos no varía”, *El País*, 22 de septiembre de 1996.

¹⁰¹⁶ Fernando Morales, “Tu nombre envenena mis sueños”, *El País*, 12 de enero de 1998.

ocurría en *Beltenebros*, un interés mucho mayor por desarrollar este thriller dramático que por analizar acontecimientos históricos.

Otra de las características de los films de este subgrupo es que ninguno de ellos surge como proyecto autónomo sino que todos tienen un referente en el que basarse, bien la novela de Joaquín Leguina para el caso de *Tu nombre envenena mis sueños*, la de Delibes (*Las ratas*), la obra teatral de Segarra (*La herida luminosa*) o, como en el caso de la siguiente película, sucesos acontecidos en el mundo real. Así pues, ***El crimen del cine Oriente*** (Pedro Costa, 1996) está basada en hechos reales acaecidos en 1950. No fue ésta la primera vez que Costa se inclinó por la representación de sucesos verídicos, al contrario. Periodista de formación, su carrera se apoya en historias con base auténtica. Ejemplos de ellos son su opera prima, *El caso Almería* (1983) o *Redondela* (1986). También fue productor de la serie televisiva *La huella de un crimen*, en la que se recreaban casos de la “crónica negra española”, llegando a dirigir personalmente algunos de los capítulos.

El crimen del cine Oriente narra la historia de un hombre y una mujer sin suerte y de cómo su relación acabará trágicamente cuando ella lo asesine. La protagonista irá descuartizando el cadáver poco a poco para deshacerse más fácilmente de él. El olor del cuerpo al descomponerse alertará a los espectadores del cine donde ambos trabajaban y vivían y supondrá la intervención de la policía y la detención de la homicida. La historia no cuenta demasiado sobre la sociedad franquista más allá de la atmósfera depresiva y deprimente en la que se mueven los protagonistas. El estigma social que acompaña a las madres solteras o el cine y el fútbol como instrumentos de evasión son algunos de los rasgos de la sociedad franquista de posguerra que quedan reflejados en el film. Se encuentra también un personaje republicano, el viejo proyccionista del cine que habla de “liberté, égalité y fraternité” y que se queja del daño que “las españoladas” conllevan para el desarrollo del país.

Nada se nos dice en el film sobre el año en que transcurre la acción. La datación del éste puede hacerse de manera indirecta a través del año del estreno de las películas proyectadas en el cine Oriente o de partidos de fútbol célebres que se comentan. Estas referencias, sin embargo, no arrojan una fecha concreta, al contrario: el film incurre en ciertos anacronismos. Por una parte, se habla del partido del mundial en el que España derrota a Inglaterra en 1950, como si acabara de pasar. Por otro, las películas proyectadas difieren de esa fecha, ya que fueron estrenadas bien en 1951 (*Alba de América*, Juan de Orduña), bien en 1955 (*Peces rojos*, Nieves Conde). Nos encontramos por tanto, en esos difusos años cincuenta en los que no importa tanto la fecha en que transcurren los hechos como la representación de una cierta atmósfera.

Una de las imágenes finales del film recoge muy bien las sensaciones que *El crimen del cine Oriente* parece querer transmitir: en el patio de la prisión donde se halla recluida por el asesinato de su pareja, vemos a la protagonista acurrucada sobre sí misma en un rincón. La nieve cae sobre ella, que mira al infinito como ida. La bandera nacional con el águila y los letreros de “Arriba España” presiden la escena. La “grandeza” de todo un país queda así indirectamente retratada.

También se muestra certeramente la “grandeza” de España en el tercero de los films de este bloque: ***Las ratas*** (Antonio Giménez-Rico, 1997), basado en la novela homónima de Miguel Delibes. La obra está ambientada a mediados de los cincuenta y narra la historia de una padre y un hijo, de profesión rateros, que se resisten a ser desalojados de la cueva en la que viven. Este argumento actúa como excusa para recrear, de manera casi etnográfica, la atmósfera de los años 50 en el mundo rural. La fotografía crepuscular contrasta con los grandes espacios abiertos del campo castellano, imágenes que nos traen a la memoria los paisajes de *Teo el pelirrojo*, incluso ecos de *El sur*.

A pesar de los grandilocuentes discursos del gobernador (que habla de “una Castilla convertida en jardín”), de las diferencias sociales, de las referencias a la grandeza de España o del retrato de la fuerza de la superstición de base católica, en *Las ratas* no se observa crítica política alguna. Se trata de retratar un tiempo y un lugar, dejando constancia de la dureza del contexto pero sin pretender comprender las causas de ésta. Ahí radica su convencionalidad, a pesar de que algunos críticos vieran en el film “una propuesta al margen de las modas”¹⁰¹⁷. Y es que, aunque su retrato cuasi-neorrealista de la posguerra española contraste con esos films vitalistas que enmarcábamos en el franquismo pop, ni el tema, ni el tratamiento, ni el enfoque del film se nos hacen desconocidos. En *Las ratas* no hay espacio para la sorpresa.

Por último dentro de los films convencionales encontramos ***La herida luminosa*** (José Luis Garci, 1997). Como en las dos obras anteriores la datación del film resulta un tanto laxa. Nos encontramos en unos indefinidos años cincuenta, en los que observamos la relación entre una pareja adinerada de mediana edad, al borde de la separación, y su única hija, metida a monja de clausura a pesar de la oposición del padre. La hija planea irse a Guinea de misionera, pero sufre problemas de salud y necesita la supervisión de un médico: su padre. Nos adentramos entonces en las pequeñas miserias diarias de esta familia desestructurada: la infidelidad del padre con una compañera mucho más joven, la incompreensión de la hija ante las discusiones de sus padres y la dureza de su madre, los nimios entretenimientos de las criadas que

¹⁰¹⁷ Javier Hernández Ruiz, “Las ratas. Rossellini en el agro castellano”, *Dirigido por*, nº 263, Diciembre de 1997.

son felices escuchando la novela en radio e imaginando que les toca la lotería... Asistimos también a breves apuntes sobre la situación de protesta política en la universidad, donde se celebran encierros y asambleas y los grises siembran el temor sólo con ser nombrados.

Inspirada en la obra teatral de Josep María de Sagarra, *La herida luminosa* parece transmitir la necesidad intelectual de Garci de “profundizar en las raíces del melodrama”¹⁰¹⁸. Ese interés se encuentra a contracorriente de “la riada de películas de la modernez”¹⁰¹⁹, exponentes muchas de ellas del franquismo pop. De factura fría y gris, parece querer transmitir cómo una atmósfera opresiva y represiva puede llevar a personas normales a plantearse actos abominables. Que esa atmósfera se diera durante la dictadura franquista parece, sin embargo, meramente circunstancial.

Si seguimos con el análisis de esos films de enfoque, factura o tratamiento convencional, llegaremos a las películas que reflejan algún tipo de lucha antifranquista. Hablamos de *Tierra de cañones*, de *Tabarka* y de *Yoyes*. Películas muy diferentes entre sí, son sin embargo herederas de tendencias previamente desarrolladas y, como tales, serán estudiadas. También puede incluirse en este bloque *Asunto interno* por las actitudes antifranquistas de algunos de sus personajes pero, sobre todo, por la crítica que incorpora la película a la pena de muerte durante la dictadura.

Tierra de cañones (Antoni Ribas, 1999) podría haber sido realizada a finales de los 70 por su fotografía, su argumento, su planteamiento. El film trae a la memoria ecos de *El ladrido* (Pedro Lazaga, 1977) o *Huidos* (Sancho Gracia, 1982). Un rótulo enlaza con los protagonistas de estos films diciendo: “Esta película rinde homenaje a los maquis, movimiento de resistencia antifascista, como tantos otros movimientos históricos o actuales. A todos los maquis: a los de las montañas, anónimos, que se agrupaban en pequeños ejércitos, y a los urbanos, solitarios, como Facarías o los hermanos Sabater”. Sin embargo, y como ocurría con algunos de los personajes de los films nombrados, los que se muestran en la película de Ribas –sobre todo el protagonista- parecen perdidos en su militancia y, o han olvidado los motivos que los llevaron a la lucha, o no los saben transmitir.

El film comienza en Tarragona en 1938. En medio de la Guerra Civil asistimos a la historia de amor juvenil entre una chica y un miliciano anarquista herido. Con el fin de la guerra, la pareja se pierde de vista. Él intentará pasar a Francia; ella, embarazada, se quedará con sus padres, unos comerciantes arribistas que no dudan en lucrarse a partir de las necesidades de otros. En 1944, vemos a la familia en una

¹⁰¹⁸ Carmen Rigalt, “José Luis Garci”, *La Revista de El Mundo*, 1 de diciembre de 1996.

¹⁰¹⁹ Ángel Fernández Santos, “Un buen dúo dramático”, *El País*, 30 de marzo de 1997.

lujosa casa mientras la voz en off de la chica nos explica que su padre supo cómo enriquecerse “gracias a la carne, las nuevas amistades, el estraperlo y la especulación”. Durante las vacaciones, la chica conocerá a un señorito de familia liberal que decidió quedarse cuidando de sus tierras cuando sus familiares se exiliaron tras la guerra. El co-protagonista compagina su vida pública, al lado de los vencedores, con su actividad política clandestina, como miembro del maquis. Surge entre ambos una convencional historia de amor que culmina en matrimonio y en reconocimiento de la hija ilegítima de ella, hasta entonces recluida en un internado católico. Los problemas no tardarán, sin embargo, en surgir. Él le oculta su militancia y ella no le perdona su aparente indiferencia política y sus continuas ausencias. Los fracasos de ambos a nivel político y personal terminarán alejándolos: ella se reencontrará con su amor de juventud, encargado ahora de atentar contra Franco; él morirá en un operativo que termina saliendo mal.

La estereotípica conciencia política de los personajes y las escenas eróticas más propias del destape que de los años noventa hacen de *Tierra de cañones* un film no sólo convencional, sino un tanto anacrónico. Poco aporta este film al conocimiento de la dictadura a excepción de la representación de las diferencias sociales, elemento que destacábamos como punto de fijación durante la época socialista. En efecto, en las representaciones del franquismo realizadas a cabo durante el gobierno socialista fue recurrente el retrato de situaciones de desigualdad e injusticia social. La observación más detenida de estos retratos dejan entrever que más que denunciar las duras condiciones vividas entonces, lo que se buscaba era destacar las bondades del sistema político y social, es decir, legitimar y reforzar el status quo y alabar los logros de la democracia española.

El segundo de los films analizados dentro de este subgrupo es ***Tabarka*** (Domingo Rodes, 1997). Está basada en la novela homónima del escritor taberní Miguel Signes Molines, autor que compartió cárcel con Miguel Hernández y que llegaría a ser candidato del PSOE en los primeros años de democracia. El film, ambientado en 1962, cuenta la historia de un refugiado político que, tras la delación de un compañero, debe refugiarse en la alicantina isla de Nueva Tabarca. Allí sin embargo, la situación no es idílica. Nada más llegar, asiste a la detención de un opositor. Como espectadores, vemos cómo la Guardia Civil arrastra al detenido por las calles del pueblo, o cómo le pegan para intentar sonsacarle información. A nivel social, Nueva Tabarca es una isla corrupta, dedicada al contrabando y controlada por un cacique local con derecho de pernada sobre las mujeres del pueblo. “Yo soy el único gallo de este gallinero y me pertenece con todo lo que hay dentro”, llegará a decirle al protagonista.

La película está impregnada de cierta amargura e incluso de cierto escepticismo ante la lucha. La actitud de los personajes podría ser extensible al propio director del film o a la propia sociedad post-muro de Berlín. “La gente es el problema, el único problema (...) Las grandes ideas que decían ir a salvar a la gente sólo han servido para derramar sangre”, le dirá un personaje al protagonista. “Cuando hubo que pelear lo hicimos, y además perdimos”, apuntará también, como si en la España de los sesenta en que se desarrolla el film, o en la de los noventa en la que se produce, no quedaran ya motivos para la lucha. Al final, en la práctica, poco parece diferenciar el inmovilismo inherente en ese pesimismo y el proclamado desde el púlpito por el ultraconservador párroco local, que advierte sobre el peligro de los forasteros, de lo que viene de fuera. Ante esto, “lo mejor de Tabarka”, dirá la crítica, “es el retrato del lugar y sus costumbres, la sensación de perpetuo aislamiento”¹⁰²⁰. Un retrato que en ocasiones acerca el film al género documental.

Cercano al documental en cuanto a la veracidad de los acontecimientos recogidos, **Yoyes** (Helena Taberna, 1999) cuenta la historia de la etarra Dolores González Catarain, más conocida por el nombre que da título al film. En 1980, la que fuera miembro del Comité Ejecutivo de ETA abandonó la banda tras fuertes desavenencias sobre el futuro y legitimidad de la lucha armada. Exiliada en México, llegó incluso a trabajar como traductora en las Naciones Unidas. Su vuelta a España provocó reacciones encontradas. Tildada de traidora por los terroristas, fue asesinada por éstos en 1986 cuando paseaba en su pueblo, Ordizia, junto a su marido y su hijo de tres años.

El film comienza en 1973, año en que Yoyes pasa a Francia y se pone a disposición de ETA. Vemos su entrenamiento en la lucha armada, su integración en el Comité Ejecutivo, la no siempre fácil convivencia en los pisos francos; somos testigos de algunas acciones, de ejemplos de represión por parte de las fuerzas del Estado, de discusiones entre los integrantes de la banda. Asistimos a las celebraciones por la muerte de Franco en un bar francés, al inicio de su relación con el padre de su hijo, a discusiones sobre la liberación de la mujer y su sexualidad.

Con esta película, Taberna mostró la parte más humana de la exetarra haciendo hincapié en los problemas a los que tuvo que enfrentarse como mujer en una organización conjugada en masculino. Este enfoque será al mismo tiempo, lo más celebrado, pero también lo más criticado del film¹⁰²¹. Para algunos, Yoyes se centra demasiado en lo personal, olvidando pronto lo político. “A mí, la Yoyes que habla con su amiga francesa, pasea por París, ama a un hombre, sonrío cuando está cerca de

¹⁰²⁰ Quim Casas, “Tabarka. En una isla intranquila, al sur”, *Dirigido por*, nº 258, 1997.

¹⁰²¹ Borja Hermoso, “Yoyes”, *El Mundo*, 17 diciembre de 1999.

su hija, no me interesa grandemente. Yo espero todavía que alguien me hable de aquella tipa bragada que llegó a la cima de una organización armada y seguro machista. La pistola de Yoyes desaparece rápido de la pantalla”, se llegará a decir desde *La Vanguardia*¹⁰²².

Y aunque poco sepamos de las víctimas de ETA en aquellos años, sí que se hace referencia a los motivos por los que la banda siguió matando¹⁰²³. Como diría la propia Yoyes en 1979 como portavoz de la banda en una entrevista con la BBC recogida en el film, “los objetivos de ETA no han cambiado porque nada ha cambiado para Euskadi después de la muerte de Franco. Es la misma policía franquista la que sigue torturando en las comisarias, el gobierno español sigue reprimiendo al pueblo”. La denuncia de la continuidad de la dictadura en la transición a la democracia es un elemento novedoso, que no ha sido especialmente reflejado en los films sobre el franquismo.

No obstante, el puesto de Yoyes en la denominación de films “convencionales” viene dado por su continuación con las historias basadas en hechos reales, tan abundantes durante la época socialista, historias ambientadas todas ellas en el tardofranquismo¹⁰²⁴. Tampoco el tratamiento, la estructura en forma de flashbacks o los aspectos más artísticos del film pueden calificarse de novedosos. Se integra, por lo tanto, en tendencias anteriores, destacando la continuidad cultural de estos primeros años del PP.

Por último, la inclusión de ***Asunto interno*** (Carles Balagué, 1995) en este bloque viene dada por el anti-franquismo de algunos de sus personajes, así como por la crítica al orden de cosas de la dictadura. Desde el inicio de esta historia basada en hechos reales se nos sitúa en la provincia de Tarragona, en 1971. Allí conocemos al protagonista, un recluta que roza la oligofrenia y que es constantemente vejado por sus superiores y compañeros. Procedente de una familia mísera y analfabeta, acostumbrado al maltrato, sus respuestas a la presión se basan en la violencia. Sorprendido espiando a una joven del pueblo, la asesinará, y también a la madre de ésta que acudió en su ayuda. El juicio, militar, concluirá con la condena a dos penas de muerte, a pesar del esfuerzo de una joven abogada por evitarlo. Todo el proceso se realiza con la mayor discreción ya que los altos cargos no quieren que el tema trascienda y provoque una polémica como las que rodearon la ejecución de Julián

¹⁰²² Begoña Teso, “Yoyes perdió su pistola”, *El Diario Vasco* 17 marzo de 2000.

¹⁰²³ Como se ve en el film, cuando en 1979, Yoyes y otros compañeros hacen un comunicado para la BBC.

¹⁰²⁴ *Manuel y Clemente*, *Redondela*, *Asunto interno*, *El Lute* y *El Lute II* están basadas en hechos reales; por su parte, *Entre rojas*, también incluida en el Capítulo 7 y ambientada en los primeros setenta, se inspira directamente en la experiencia personal de su directora.

Grimau o el proceso de Burgos. La película, sin embargo, no está tanto enfocada desde el punto de vista del condenado, como del teniente a cuyo cargo se encontraba éste. Desterrado a esa base en Tarragona por unos comentarios críticos al estamento militar, el teniente se debate entre la obediencia debida y su propia conciencia, entre sus convicciones y la moral imperante.

Asunto interno conlleva una dura crítica al dogmatismo del ejército, como queda patente en ese discurso que el capitán pronuncia ante los reclutas animándolos antes de la ejecución en enero de 1972. Las loas a la grandeza de las fuerzas armadas españolas de este alto cargo contrastan con el duro final en el que el condenado grita, aterrorizado, “¡Yo no me quiero morir! ¡yo no quiero que me maten!”. Pero la crítica no se limita a los prohombres del ejército que toman decisiones anacrónicas y que no admiten la más mínima discusión, sino que se hace extensible a todos aquellos que con su sumisión ayudan a perpetuar realidades injustas. “Nunca he entendido a la gente que antepone la obediencia a la libertad”, le dirá la abogada al teniente más progresista. Encontramos así una nueva referencia al tema de la connivencia de amplios sectores de la sociedad con el régimen, punto de fijación presente en muchas de las obras producidas bajo el PSOE. Este elemento se observa también en la novia del teniente, que con su conservadurismo, autocensura y conformismo ante la autoridad (paternal en este caso) es buen ejemplo de esos apoyos sociales al franquismo que permitieron, con su aquiescencia muda e implícita, la perpetuación de la dictadura¹⁰²⁵.

El film conlleva también una denuncia a la pena de muerte, abolida durante la II República y reinstaurada por el régimen de Franco en 1938, que no desaparecería hasta julio de 1978. No podemos olvidar que la lista de ejecutados por el franquismo se cuenta por decenas de miles en la inmediata posguerra y por cientos a partir de 1946, o que las últimas ejecuciones del franquismo tuvieron lugar el 27 de septiembre de 1975, tan sólo dos meses antes de la muerte del dictador¹⁰²⁶. Los padres del ejecutado Pedro Martínez Expósito (en cuya historia se basa el film) llegaron a aparecer en el imprescindible documental de Basilio Martín Patino sobre el tema,

¹⁰²⁵ Algunas referencias sobre los apoyos sociales a la dictadura: Ana Cabana, “De imposible consenso. Actitudes de consentimiento hacia el franquismo en el mundo rural (1940-1960)”, y Peter Anderson y Ángel del Arco Blanco, “Construyendo la dictadura y castigando a sus enemigos. Represión y apoyos sociales del franquismo (1936-1951)”, ambos artículos en *Historia social*, nº 71, 2011. También Antonio Cazorla Sánchez, *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939-1975*, Wiley –Blackwell, Chichester, 2010.

¹⁰²⁶ Santos Juliá, *Víctimas de la guerra civil española*, Temas de hoy, Madrid, 1999. Véase también Julio Prada Rodríguez, *La España masacrada: la represión franquista de guerra y posguerra*, Alianza, Madrid, 2010.

Queridísimos verdugos. La entrevista de Patino tiene lugar la noche anterior al fatal desenlace, cuando esperaban un indulto que nunca llegó.



Imagen 19: Cartel promocional del film en el que se lee, en forma de telegrama: “España 1972... Ejecutado soldado que efectuaba servicio militar... Suceso debe ser tratado como un... Asunto interno”

Además, el secretismo con el que todo el proceso se llevó a cabo, con la ocultación a los medios de lo que se gestionó como un “asunto interno” viene a poner en evidencia el anacronismo de la pena capital en una sociedad en pleno desarrollo económico y social, sobre todo en un momento en que se buscaba lavar la cara del régimen. Algunos días después del fusilamiento, el 12 de febrero de 1972, Arias Navarro, como presidente del gobierno, anunciaba un programa político ligeramente aperturista que esperanzó a amplios sectores pero que prácticamente no llegó a concretarse. Tres años después de esa exposición de intenciones de Arias en el Congreso, conocida como “espíritu de febrero”, un Franco ya enfermo firmaba las últimas condenas de muerte. El mismo día de los últimos fusilamientos de la dictadura, el Ministro de Asuntos Exteriores, Pedro Cortina, intervenía en las Naciones Unidas en un claro ejemplo de cinismo. Mientras las manifestaciones contra los fusilamientos se reproducían dentro y fuera de España, Cortina habló del proceso de reforma que había de conducir España hacia la democracia: una de las últimas paradojas de un régimen obsoleto.

Con esta paradoja y las críticas inherentes en ella, comenzamos el último subgrupo de este bloque de películas convencionales, un subgrupo mucho menos problemático a nivel político. En él hemos incluido los films que, dentro de su continuidad con tendencias anteriores, muestran el paso de la infancia a la juventud o de la juventud a la madurez de los protagonistas desde una perspectiva dramática. Se trata de la reincidencia en el clásico esquema del *Bildungsroman* o novela de formación o aprendizaje. Las obras recogidas en este subgrupo son *Finisterre. Donde termina el mundo*, *Lejos de África*, *Gracias por la propina*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Secretos del corazón*.

Comenzamos con *Finisterre. Donde termina el mundo* (Xavier Villaverde, 1998) por ser la más atípica de entre los films recogidos en este apartado. La atipicidad viene dada por la edad del personaje en proceso de maduración, un joven en lugar del típico niño-adolescente. *Finisterre* comienza en 1968, cuando los padres del protagonista se van a vivir a Galicia, intentando poner en práctica su utopía hippie. Ante la imposibilidad de alcanzar la felicidad soñada, el padre huye, dejando atrás a su mujer y sus dos hijos. El pequeño, ya en la juventud (y por lo tanto fuera de nuestro ámbito cronológico de estudio), decidirá emprender la búsqueda de esa ausente figura paterna.

En este film, “la idealización, el rencor y la sensación de orfandad conviven en perfecta desarmonía”¹⁰²⁷. Pero, si algo rezuma esta obra, es pesimismo y desencanto. “Mi película —explica Villaverde— trata del fracaso que todo el mundo tiene cuando es muy joven: las revoluciones mueren después de cumplir los 20 años; incluso cuando aparentemente no parece que han muerto”¹⁰²⁸. Es ésta actitud del director, muy en sintonía con la desmovilización de grandes sectores de la población y con la crisis de la izquierda a nivel internacional, lo que más interesante resulta para nuestro estudio. Los nexos entre el contexto social y el contenido de la obra resultan evidentes. Su creencia en la predeterminación del fracaso conlleva una desconfianza ante la posibilidad real de cambio; un fatalismo español postmoderno ya denunciado por autores como Mari Paz Balibrea o Carlos Losilla¹⁰²⁹.

Por su parte, *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996) es la única película de todo este trabajo que refleja la vida en las antiguas colonias españolas del Golfo de Guinea. Estructurada como sucesión de recuerdos introducidos por la voz en off de la

¹⁰²⁷ Cecilia García, “Finisterre”, *El Cultural*, 24 de enero de 1999.

¹⁰²⁸ Diego Muñoz, “Finisterre”, *La Vanguardia*, 8 de marzo de 1998.

¹⁰²⁹ Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999; Carlos Losilla, “El fantasma de Peter Pan: de la experimentación al conformismo”, *Dirigido por*, 1998, 264-267.

protagonista, se desarrolla entre 1950, 1956 y 1961. *Lejos de África* narra la infancia y juventud de una jovencísima española emigrada junto a su familia a la colonia. Su amistad con una chica negra, hija de un líder local, servirá para vehicular este relato sobre el shock cultural, la evolución política en la zona y la evolución personal de la protagonista a lo largo de su adolescencia y juventud.

Basada en la propia experiencia de la directora y su familia, se trata de una “entrañable evocación” a partir de la cual observamos algunos rasgos de la sociedad colonial bajo el franquismo¹⁰³⁰. Resulta extraño, por ejemplo, encontrar los retratos de Franco y de José Antonio en las paredes de un aula “tropical”, acompañados por los vivos de los alumnos a los “gloriosos caídos”, o asistir a su adaptación de las procesiones de Semana Santa, o escuchar los gritos a favor de Franco entre jóvenes negros. Somos testigos también de cómo la represión sexual y la moral católica invaden también ese reducto tan alejado de la metrópoli, y de cómo se vivió (y eliminó) la segregación racial. Se nos habla además de censura, y de cómo los agitados acontecimientos políticos de comienzos de los sesenta en el Congo o en Nigeria se intentaban silenciar en Guinea ecuatorial, sin demasiado éxito. “Fuera españoles y sus lacayos blanqueados. ¡Viva la independencia!”, escucharemos en la parte de la película ambientada en 1961.

En ocasiones, el retrato de la vida en la antigua colonia alcanza tal grado descriptivo que el film adquiere rasgos etnográficos, como en la escena de la Semana Santa. En este ámbito, *Lejos de África* trae a la memoria *Tabarka* o *Las ratas*, films ambos en los que sus directores se recrean en los modos de vida, el paisaje y el paisanaje de los escenarios de sus films. Esta opción, en la que la ficción se acerca al género documental puede tener varias explicaciones. Transmitir un mayor conocimiento de un momento y un lugar puede ser una de ellas. Al optar por este tipo de representación, el director declara su búsqueda de la objetividad, como si simplemente quisiera retratar, sin emitir juicios de valor. Pero no hay relatos inocentes y ese intento por no mojarse, esa voluntaria búsqueda de distancia con la realidad puede ser muy significativa de la sociedad de finales de los noventa desde la que se produce. Esa distancia puede ligarse a la supuesta despolitización dentro del mundo postmoderno. Sin embargo, el descenso de la popularidad de ciertos partidos políticos y la desvinculación de grandes grupos de población con respecto a ellos, o la pérdida de esperanza en otros sistemas políticos y económicos tras la caída de la URSS no conllevan de manera directa una despolitización. En la desmovilización social también

¹⁰³⁰ Augusto M. Torres, “Entrañable evocación”, *El País*, 31 de enero de 1997.

subyace una ideología, como en la economía neoliberal que se impone en aquellos años.

Resulta interesante por ello la búsqueda en muchos films de estos años relatos intimistas que representen un punto de vista personal y, por lo tanto, subjetivo, tratando de evitar posibles acusaciones de adoctrinamiento, y evitando también significarse políticamente. Se observan, al mismo tiempo, descripciones cuasi etnográficas, que tampoco se mojan. El caso de *Lejos de África*, de Cecilia Bartolomé, es tal vez el caso más representativo, en el que confluyen ambas tendencias. La directora presenta una historia novedosa: la presencia española en las colonias del golfo de Guinea durante la dictadura de Franco. Elige para ello un relato de base autobiográfica, que se apoya en sus recuerdos. El punto de vista es el de esa niña española que no acaba de entender muy bien el encaje de dos culturas tan diferentes. Este punto de vista es altamente respetable, pero no deja de parecer una oportunidad perdida. Resulta triste que la directora de *Después de*, un documental que sorprendió por tomar el pulso de la calle durante los convulsos años de la Transición, mostrando realidades variadas y complejas, no decidiera investigar más en aquella sociedad de la que fue parte durante su infancia y se quedara en un análisis superficial, arañando apenas la realidad.

Así pues, el film queda reducido a una “bonita historia de amistad y despertar a la vida” enmarcada en un atípico escenario sobre el que intenta imponerse la parafernalia franquista¹⁰³¹. Puesta en escena, enfoque e, incluso, la propia narración son más bien convencionales. Poco sorprende Cecilia Bartolomé en la recreación de sus recuerdos infantiles, pudiendo relacionarse *Lejos de África*, como apuntábamos anteriormente, con otros tantos films de iniciación como *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1985), *El hermano bastardo de Dios* (Benito Rabal, 1986), *El palomo cojo* (Jaime de Armiñán, 1995) o *Teo, el pelirrojo* (Paco Lucio, 1986).

En esta línea se encuentra también, aunque con menor dramatismo, ***Gracias por la propina***, de Francesc Bellmunt. Basada en la novela de Ferrán Torrent, no es por lo tanto una película autobiográfica, por más que el director reconociera que, al leer la obra de Torrent, recordó muchas cosas vividas personalmente. El film cuenta la historia de dos niños que, al quedar huérfanos, se van a vivir con sus tíos, personajes ambos bastante liberales dentro de la conservadora sociedad franquista. Como la voz en off del protagonista nos cuenta desde el presente, el lugar donde transcurre la acción, el ficticio Benicormí, era un pueblo que “llevaba mil años aburriéndose. Ha sido un pueblo muy valenciano, allí nunca pasa nada, aparentemente. Recibió la República

¹⁰³¹ Fernando Morales, “Lejos de África”, *El País*, 11 mayo de 1999.

con la misma indiferencia con que soportó la dictadura y con no menor idealismo bucólico con el que vive la democracia”.

En ese contexto asistimos al despertar a la vida adulta de dos niños, así como su recorrido por una infancia y adolescencia convencional: la educación en las escuelas franquistas, sustentada con demasiada frecuencia en arbitrarios castigos físicos; la represión sexual preconizada por el catolicismo; los primeros cigarrillos; su iniciación sexual tanto con la masturbación como con las primeras visitas a un prostíbulo; los primeros trabajos y las primeras rebeldías.

También se muestra en el film de Bellmunt el drama de la homosexualidad dentro de un régimen que la consideraba delito, las tardes de cine como evasión de una población sin muchos horizontes o las dramáticas repercusiones que conlleva enfrentarse a los poderes fácticos del régimen. Así, el abuelo de los chicos no podrá ser enterrado en el cementerio municipal puesto que su hijo se negó a que el cura le diera la extremaunción y porque el difunto se había relacionado con “mala gente”. A pesar de no aportar demasiados elementos novedosos, Bellmunt juzgó necesaria esta visión del final de la dictadura, “cuando las cosas empezaban a cambiar”¹⁰³². Así, preguntado por las razones que le empujaron a realizar el film, comentaría que “la Transición parece decir olvidemos, olvidemos, pero hay que revisar aquellos días y pensar en aquellos momentos de cambio, en el desconcierto”¹⁰³³.

Poco hay, sin embargo, de reivindicación o de crítica abierta. Como expondría crudamente Ramón Freixas desde *Dirigido por*, esta obra “sigue el modelo oficialista, caligráfico de adaptación literaria, políticamente correcto, socialmente acomodaticio, instaurado por la Ley Miró”. *Gracias por la propina* sería para Freixas un “producto de aroma añejo, viejo de concepto, de tono trasnochado y de resolución plana y anodina”, dominado por los lugares comunes, por “un paisaje demasiado trillado”¹⁰³⁴. Justo por todo esto, el crítico establece una conexión entre la obra de Bellmunt y la siguiente película en nuestro análisis, ***Tranvía a la Malvarrosa***. La obra de José Luis García Sánchez (1996) va cumpliendo, uno a uno, desde la primera secuencia todos los tópicos del relato de formación ambientado en la dictadura franquista. Para empezar, no es novedoso el origen de la propuesta, puesto que está basada en la novela homónima de Manuel Vincent, que recoge algunos aspectos autobiográficos del escritor valenciano. En ella, vemos al joven protagonista, mientras su voz en off nos cuenta desde el presente cómo era él entonces. “A los 17 años creía que Cristo era un

¹⁰³² *Gracias por la propina* se desarrolla en los sesenta y primeros setenta.

¹⁰³³ Programa Versión española. Presentación de la película, discusión entre Francesc Bellmunt y Cayetana Guillén Cuervo, 21 diciembre de 1999, TVE.

¹⁰³⁴ Ramón Freixas, “Gracias por la propina: La corrección desvaída”, *Dirigido por*, nº 162, noviembre 1997.

héroe revolucionario, hacía mucho deporte para no caer en el pecado, leía a Ortega y Gasset y escribía versos, pero mi verdadera obsesión eran las caderas de Silvana Mangano bailando el bayú en la película *Anna*. Después de pasar unos años en un mohoso internado de curas volví al pueblo más inocente que un lirio del valle con el título del bachiller”.

A partir de ahí se siguen sucediendo los lugares comunes: la imposición de la voluntad del padre sobre el futuro del hijo -obligándolo en este caso a estudiar Derecho en la universidad en lugar de Filosofía y Letras; la represión sexual y el desconocimiento que ésta llevaba consigo; la visita al prostíbulo local; el primer amor; la influencia de un adulto más liberal; las primeras lecturas políticamente críticas. También se muestran, de manera un tanto lateral, pequeñas represiones cotidianas, como la noche en el calabozo que el protagonista ha de pasar por escándalo público al ser sorprendido besando a su novia en la playa. Recoge el film otros hechos llenos de significado en la España franquista, como la escucha clandestina de Radio Pirenaica por parte del protagonista y los preparativos de la ciudad de Valencia ante una visita de Franco, con la ciudad engalanada y llena de pancartas que rezan: “Valencia siempre a las órdenes del Generalísimo”.

De entre esas escasas referencias al contexto histórico, el protagonista se interesará por la historia del Semo, un joven deficiente mental que fue ejecutado a garrote vil por el asesinato de tres personas. Este hecho, así como la broma gastada al alcalde de un pequeño municipio nos permiten datar el relato en torno a 1956 y 1958. Ahí acaba el interés del director por definir la cronología de esta obra descrita por el propio autor como “novela de sensaciones, de clímax, de olores, de situaciones” y, por lo tanto, “sin argumento”¹⁰³⁵. El director redundará en este enfoque afirmando que “no es una película franquista ni antifranquista. Naturalmente, Franco está en la película, como está el sol y están los árboles y las calles, porque estaba en todas partes. Esta no es una historia de la Valencia franquista, sino de la Valencia con tranvías”¹⁰³⁶. Pero tal vez la mejor definición del espíritu de la obra y de la motivación del director al llevarla a la gran pantalla sean las palabras de éste en *La Vanguardia*: “no es nostálgica, sino melancólica: ¡con lo guapos y lo jóvenes que éramos, y qué sociedad nos tocó vivir!”¹⁰³⁷.

¹⁰³⁵ Según palabras de Manuel Vincent recogidas en un artículo de *El País* con motivo del estreno de *Tranvía a la Malvarrosa*, Rocío García, “Un viaje en tranvía hacia la luz de la Malvarrosa”, *El País* 26 de noviembre de 1995.

¹⁰³⁶ Declaraciones de José Luis García Sánchez en el mismo artículo de *El País*: Rocío García, “Un viaje en tranvía hacia la luz de la Malvarrosa”, *El País*, 26 de noviembre de 1995.

¹⁰³⁷ Josep Escarré, “Tranvía a la Malvarrosa. Sexo y posguerra según Manuel Vicent”, *La Vanguardia*, 2 de abril de 1997.

Por último, y de la misma forma que *Gracias por la propina* fue comparada con *Tranvía a la Malvarrosa* como ejemplos de ese cine de despertar sexual e intelectual lleno de lugares comunes, habrá quien ensalce la obra de García Sánchez comparándola con la última de las películas analizadas en este grupo: *Secretos del corazón*. Alejandro Pachón, que firma una crítica a ambas películas para *Hoy*, ve en ambas una voluntad similar de “reflejar la historia de la España reciente a través de sendas crónicas sentimentales”¹⁰³⁸. Sólo analizando la obra de Montxo Armendáriz podremos evaluar la validez de esta afirmación.

Secretos del corazón (Montxo Armendáriz, 1997) incide, de nuevo, en el estilo del *Bildungsroman*. El film trata el proceso por el cual un niño va descubriendo ciertos secretos familiares que le atañen directamente, mientras aprende a superar miedos y comienza a madurar. El miedo es justamente uno de los elementos que unen la obra de Armendáriz con otras de las películas de esta sección. También es uno de los aspectos más destacados en las críticas sobre *Secretos del corazón*. Egin habla de la “actitud timorata [de los personajes] alimentada por el miedo y los tabúes morales relacionados con lo prohibido”¹⁰³⁹, mientras que *La Vanguardia* relacionará este sentimiento con la pertenencia generacional al afirmar desde uno de sus artículos de opinión que “el primer descubrimiento de un niño de mi generación fue el miedo... Pero no sólo un miedo debido a las circunstancias políticas, al omnipresente franquismo, sino algo más profundo y más cotidiano: miedo a la vida”¹⁰⁴⁰.

La eficaz transmisión de este sentimiento es uno de los argumentos que nos concitan a situar *Secretos del corazón* como puente entre las ya analizadas películas más convencionales y el cine a contracorriente de modas y tendencias¹⁰⁴¹. “Esta película transita en ese espacio tan difícil de asumir, de asimilar, que es la distancia que va entre la imaginación por una parte truculenta, por otra parte inocente, de la mirada de un niño: cómo se imaginan que son las cosas, esos significados extraños que a veces cogen las palabras, o los silencios, la distancia que hay entre todo eso y la simple realidad que, a veces, es un hecho llano y simple o, a veces, es un acto doloroso, un hecho terrible”, dirá una de las actrices en el making-of del film.

Así es. Lo que diferencia a *Secretos del corazón* del resto de relatos de iniciación analizados es su profundidad, su capacidad de penetrar más allá de los lugares comunes. “Es tal la inocencia que respira su película y tan conmovedora la

¹⁰³⁸ Alejandro Pachón, “Secretos del corazón y Tranvía a la Malvarrosa (El cine y nuestra historia)”, *Hoy*, 29 de mayo de 1997.

¹⁰³⁹ Mikel Insausti, “En voz baja (5 estrellas)”, *Egin*, 2 de abril de 1997.

¹⁰⁴⁰ Opinión, *La Vanguardia*, 26 de abril de 1997.

¹⁰⁴¹ Como “a contracorriente de lo que hoy se entiende como comercial, de lo que le gusta a la mayoría del público” define Begoña Piña *Secretos del corazón* en *Diario 16*; Begoña Piña, “Eso del libre mercado en el cine no existe”, *Diario 16*, 27 de febrero de 1997.

manera en que un hecho cotidiano y trivial pasa a ser algo extraordinario a los ojos del pequeño y curioso protagonista que no necesita de grandes recursos ni alardes tecnológicos para producir en la audiencia exactamente lo que desea. La sensibilidad es la base de todo el relato, esa historia mínima de grandes alcances que deja conmovida a la platea”, dirá la revista de cine *Cartelmanía*¹⁰⁴².

Llevando esta línea de análisis más allá, algunos críticos situarán el film de Armendáriz en el ámbito de una inmaterial “reserva histórica de sensaciones”, categoría que también poblarían, *La colmena*, *Plácido*, *Tiempo de silencio* y “ciertas canciones de Machín y Sepúlveda”¹⁰⁴³. Se enlaza así con el potencial del cine como “lieux de mémoire”¹⁰⁴⁴, así como con su capacidad para recrear atmósferas y transmitir contextos. Arlette Farge hablaba de la capacidad historiadora del cine, mientras que otros autores lo definen como una forma de *popular historiography*¹⁰⁴⁵. De este modo, algunas películas son capaces de sumergirnos, de manera incomparable, en un tiempo y lugar. *Secretos del corazón* posibilita ese viaje de manera excepcional, pasando a formar parte, junto a películas como *El sur* o *Los santos inocentes*, de esa lista de obras fílmicas que se quedan en el espectador durante un tiempo, incluso para siempre. “Está hecha con retales de sensaciones, (...) tan bien construida desde dentro, tan cremosa, que uno se impregna de ella como si se la untaran, con un gusto a niveas, a mentoles, a medias verdades y a vapores de recuerdos”¹⁰⁴⁶, se dirá desde las páginas de *ABC*. Ángel Fernández-Santos escribiría para *El País* que “es un bellissimo relato intimista, de esos que (a media voz, fundiendo dolor con humor, alegría con congoja) llenan por dentro al espectador, que se ve obligado a aliviar por los lagrimales algo del agua que le inunda. Puro cine, una maravilla de sutileza, complejidad y elegancia”¹⁰⁴⁷.

Éxito de público y crítica, ganadora del Ángel Azul en la Berlinale y nominada a los Óscar como mejor película de habla no inglesa, su trayectoria fue espectacular. Desde que Erice dirigiera *El espíritu de la colmena* allá por 1973, nadie había conseguido ahondar tanto en “las vivencias íntimas de quienes nacieron y vivieron en la dictadura”¹⁰⁴⁸. Por esa fuerza, por ese potencial, esta “historia iniciática, ritual y

¹⁰⁴² Omar Khan, “Las voces de los muertos, *Cartelmanía* (*Cinemanía*) Noviembre 1998.

¹⁰⁴³ Opinión, *La Vanguardia*, 26 de abril de 1997.

¹⁰⁴⁴ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, I*, Gallimard, Paris, 1997.

¹⁰⁴⁵ Sylvia Paletschek, “Introduction: Why Analyse Popular Historiographies?” en Sylvia Paletschek (ed.) *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*, Bergahn Books, Oxford, 2011.

¹⁰⁴⁶ E. Rodríguez Marchante, “Secretos del corazón: una lección de buceo”, *ABC*, 21 de marzo de 1997.

¹⁰⁴⁷ Ángel Fernández-Santos, “Montxo Armendáriz trae con Secretos del corazón el mejor cine visto hasta ahora”, *El País*, 18 de febrero de 1997.

¹⁰⁴⁸ Mikel Insausti, “En voz baja (5 estrellas)”, *Egin*, 2 de abril de 1997.

rural” fue considerada en su momento de estreno como “infinitamente más inteligente, sutil y arriesgada” que todas esas vanguardistas historias urbanas que llenaban las pantallas¹⁰⁴⁹. De nuevo, un motivo para situar este relato de formación como puente entre dos corrientes, la de los films convencionales y la de los diferentes.

Sin embargo, varios elementos nos llevaron a ubicar *Secretos del corazón* a caballo entre apartados y no entre los films a contracorriente. En primer lugar, son demasiados los elementos comunes con el resto de historias de iniciación. En segundo lugar, las reminiscencias de la obra de Erice son tales que no podemos calificar este producto de innovador, ni siquiera creemos que el director pretendiera algo así. Por último, y dado que estas páginas se centran en analizar la representación cinematográfica de la dictadura, ha de hacerse patente cómo el film huye de las contextualizaciones sociales y políticas, incluso de la crítica a las causas de ese miedo siempre presente en el joven protagonista. De entre prácticamente inexistentes comentarios negativos hacia el film rescatamos la opinión de Jordi Costa, en *Avui*. Costa no entiende por qué el director no aprovecha para rendir cuentas con ese pasado al que ha conseguido trasladarnos, no comprende su falta de rencor ante ese “universo irrespirable”¹⁰⁵⁰. La defensa del director navarro vendría, de nuevo, desde las páginas de *Cartelmania*. “Armendáriz no editorializa. Mucho menos larga discursos moralizantes. Él se asoma a un mundo, lo registra en clave de ficción y comparte la vivencia con sus espectadores. Los juicios y los puntos finales son tarea de la audiencia”¹⁰⁵¹. Se trata ésta de una explicación razonable pero tal vez insuficiente para este estudio sobre cómo el franquismo fue representado en las pantallas y por qué.

3. CINE A CONTRACORRIENTE

Entramos en la recta final del Capítulo 9 de la mano de dos directores atípicos: Agustí Villaronga, director de *El mar*, y José Luis Garci, de *You're the one, una historia de entonces*, ambas estrenadas en el año 2000. Villaronga ha sido calificado como uno de los más sugerentes cineastas españoles¹⁰⁵², pero también de siniestro¹⁰⁵³, bicho raro¹⁰⁵⁴ o director maldito¹⁰⁵⁵. Garci, por su parte, despierta

¹⁰⁴⁹ Carlos Boyero, “Terrible, intensa, maravillosa infancia”, *El Mundo*, 20 de marzo de 1997.

¹⁰⁵⁰ Jordi Costa, “Olor de alpargata vieja”, *Avui*, 27 de marzo de 1997 (*traducción personal*).

¹⁰⁵¹ Omar Khan, “Las voces de los muertos, especial gratuito con Cinemanía”, *Cartelmania*, Noviembre 1998.

¹⁰⁵² Norberto Alcocer, “El mar”, *Cine para leer*, 2000 v. I

¹⁰⁵³ N. Jiménez, Entrevista a Pilar Pedraza, “Es muy injusto encasillar a Villaronga en la transgresión, el mal y lo siniestro”, *Última hora*, 16 de abril de 2011.

opiniones enfrentadas: maestro para unos ¹⁰⁵⁶, anticuario para otros ¹⁰⁵⁷. Sus trayectorias y filmografías no podrían ser más dispares. A pesar del reconocimiento internacional, Villaronga fue denostado durante años por la industria cinematográfica española. La historia cambió para este director mallorquín cuando *Pa negre* se alzó en los Goya de 2011 con 9 de los 14 premios a los que estaba nominada. Garci alcanzó el reconocimiento de público y crítica con su ópera prima *Asignatura pendiente* (1977), obtuvo un Óscar con *Volver a empezar* (1982) y optó al mismo premio en otras tres ocasiones. Su relación con el *establishment* del cine español no ha sido, sin embargo, idílica. En 1998, con motivo de la votación de la película que representaría a España en los galardones norteamericanos, se desató una polémica en torno a la presunta compra de votos de académicos por parte de Garci. Otros desencuentros menores llevarían al abandono de Garci de la Academia de Cine, hecho que se mantiene a día de hoy.

Sin embargo, ambos se han mantenido fieles a su manera de entender el séptimo arte, así como a su forma de hacer cine. Son, sin duda, excepciones en el panorama cultural de los ochenta y los noventa. Ambos han trabajado a contracorriente de modas y tendencias, como bien demuestra el hecho de que estrenaran dos películas muy personales en pleno año 2000, cuando una nueva generación de jóvenes cineastas canonizaban el presente y su vertiginosidad ¹⁰⁵⁸. Es en ese año 2000 cuando tanto Garci como Villaronga deciden llevar a la pantalla dos películas sobre enfermos y, con ellos, sobre aquella sociedad enferma que era la España de los 40. Y lo hacen, ambos, sin recurrir ni a la fotografía crepuscular, ni al listado de típicos tópicos del cine de posguerra. Descubramos cómo desafiaron las corrientes imperantes ¹⁰⁵⁹.

El mar (Agustí Villaronga, 2000) es una adaptación de la novela homónima de Blai Bonet. Se desarrolla mayoritariamente en 1946, aunque parte del metraje nos retrotrae a 1937, en plena Guerra Civil. Allí somos testigos de uno de los episodios traumáticos que marcará la vida de los protagonistas, entonces niños. “Recordad que hemos sido criaturas de la guerra”, dirá Manuel Tur, uno de los principales personajes. “Aquí dejamos de ser niños”. Todo comienza cuando los pequeños, de apenas diez años, son testigos de las ejecuciones llevabas a cabo por las tropas franquistas. Entre

¹⁰⁵⁴ Darío Prieto, “Villaronga y un pan negro limpio de ideología”, *El Mundo*, 15 de febrero de 2011.

¹⁰⁵⁵ D. Roldán, “Agustí Villaronga: no sé por qué siempre me colocan lo de bicho raro”, *Heraldo de Aragón*, 15 de febrero de 2011.

¹⁰⁵⁶ Juan Orellana, “Sólo el amor es digno de fe”, *Alfa y Omega*, 26 de octubre de 2000.

¹⁰⁵⁷ Jordi Costa, “Fosilizando a Sherlock”, *El País*, 6 septiembre de 2012.

¹⁰⁵⁸ Carlos F. Heredero, “Nueva generación del cine español”, *Dirigido por*, nº 278, abril 1999.

¹⁰⁵⁹ N. Jiménez, Entrevista a Pilar Pedraza, “Es muy injusto encasillar a Villaronga en la transgresión, el mal y lo siniestro”, *Última hora*, 16 de abril de 2011; Beatriz Sartori, “José Luis Garci, “Sigo aquejado de un ataque de melodrama”, *El cultural de El Mundo*, 18 de octubre de 2000; Beatrice Sartori, José Luis Garci: “No tengo la sensación de ir contracorriente”, *El Cultural de El Mundo*, 17 de octubre de 2002.

los ejecutados, el padre de un amigo, que se vengará matando al hijo de uno de los asesinos y suicidándose después. La violencia pasa a formar parte esencial de las raíces de estos niños, de su “primera conciencia”. Cada uno de los protagonistas, sin embargo, responderá ante esa esencia de manera distinta: Francisca, la niña, intentará transformarla en virtud, sirviendo como monja-enfermera en el sanatorio para tuberculosos donde los ya no tan niños se reencuentran. Manuel Tur se refugiará en el fanatismo religioso hasta volverse loco. Andreu Ramallo hará de la violencia su forma de vida, desencadenando el trágico desenlace del film.

Es ésta una película dura, perturbadora¹⁰⁶⁰, desasosegante¹⁰⁶¹. De una extrema belleza fílmica, casi poética, *El mar* explora los abismos de unos jóvenes enfermos, describiendo a partir de ellos, los de la enferma sociedad de posguerra en la que les ha tocado vivir. Es ésta una “película personalísima que explora con penetración una época y unos personajes angustiados y ahogados, no en el mar, sino en un pozo sin fondo de represiones”¹⁰⁶². La represión implícita en la pobreza, la que conlleva la religión, la ejercida por el poder. Poco se cuenta de la dictadura franquista pero la sensación de que algo no va bien en ese mundo no abandona al espectador en ningún momento. Y para crear ese malestar no hacen falta tonos ocres, cartillas de racionamiento o boniatos. De hecho la fotografía no es especialmente oscura, al fin y al cabo, la acción se desarrolla en verano. Incluso el sanatorio no es más sórdido de lo necesario: los internos están limpios, son bien tratados. Tan sólo la sangre que impregna su tos, que se adhiere a sus ropas, rompe esa normalidad. La sugerente forma de Villaronga de retratar aquellos años oscuros, sin caer en el cliché, hacen de este agónico film una de las muestras del cine más moderno de su época¹⁰⁶³.

Por su parte, ***You're the one. Una historia de entonces*** (José Luis Garci, 2000) presume, por el contrario, de conservadora. El film de Garci pretende “conservar el cine clásico tal y como se concebía antes” y, por ello, en su realización no se utilizaron técnicas como *steadycams*, grúas o cabezas calientes¹⁰⁶⁴. Por esta decisión podría incluso considerarse que la película busca una cierta forma de rebeldía ante las formas cinematográficas imperantes en su época. José Luis Garci llegaría a decir que *You're the one* “no es una película ambientada en los años cuarenta, sino que es,

¹⁰⁶⁰ Joan Bertrán, “El Mar d’Agustí Villaronga retrata els fills de la guerra civil”, *Xarxa notícies*, 14 de abril de 2000.

¹⁰⁶¹ “Agustí Villaronga elige su Top 10 (2000-2010)”, Publicado el 04 enero 2011 por *Filmin* <http://www.filmin.es/blog/agusti-villaronga-elige-su-top-10-2000-2010> Consultado por última vez el 1 de marzo de 2014.

¹⁰⁶² Crítica del film en la revista *Fotogramas*: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-mar/Critica> Consultado por última vez el 1 de marzo de 2014.

¹⁰⁶³ Norberto Alcover, *Cine para leer*, 2000, vol. I.

¹⁰⁶⁴ “You’re the one”, *El Cultural de El Mundo*, 19 octubre de 2000 .

directamente, una película de los años cuarenta”¹⁰⁶⁵. Que fuese rodada en blanco y negro no hace sino confirmar esta declaración del autor.

La historia comienza a finales de los años cuarenta, cuando Julia, una joven de acaudalada familia, se traslada a Asturias, a la casona donde pasó tantos veranos felices durante su infancia. Pretende superar allí la depresión en la que anda inmersa desde que su pareja, un artista antifranquista, fuera encarcelado. En el norte le esperan la guardesa de la casa, la tía Gala, su nuera y su nieto. El hijo de Gala no estará con ellas, puesto que lleva tres años de maquis en el monte. También el maestro de la escuela la ayudará a salir de su letargo gracias a la preparación conjunta de una obra de teatro; incluso el contradictorio cura, “ultramontano y reaccionario, curioso y liberal”¹⁰⁶⁶ contribuirá a que no se sienta sola.



Imagen 20: Fotograma en el que se aprecia esa voluntad del director de que su película pudiera pasar por una de los años cuarenta.

Como ocurría en *El mar*, la enfermedad de la protagonista es una metáfora de esa sociedad franquista de finales de los años cuarenta en la que los ciudadanos no respiran bien o no pueden quitarse de encima una endémica tristeza. De nuevo, es la puesta en escena la que permite hacer esta conexión ya que, en palabras del propio Garci, “toda la película está presidida por una luz como de enfermedad, una luz de tuberculosis. (...) La historia está llena de gente que sufre, gente con cicatrices, por

¹⁰⁶⁵ Elsa Fernández-Santos, “José Luis Garci defiende la valentía de su cine “conservador””, *El País*, 27 de octubre de 2000.

¹⁰⁶⁶ Dossier de prensa del film consultado en los archivos de la Filmoteca Española.

eso necesité una luz enferma¹⁰⁶⁷. Y, sin embargo, poco se nos dice expresamente de ese sufrimiento y, mucho menos de sus causas; poco cuenta *You're the one* de aquel “entonces” en el que se enmarca el film y que se encuentra en su subtítulo. ¿A qué entonces se refiere? ¿Qué podemos descubrir de él?

El retrato de la dictadura franquista que el film conlleva es exprimido al máximo en la crítica de Norberto Alcover para *Cine para leer*. Así, observamos

“aquellos años cuarenta/cincuenta, tan grises y sumergidos en volutas de los cigarros y cigarrillos, humo de unos días sin consistencia, cuando los bravos morían en prisión, de puro frío, y los sencillos asistían al espectáculo grisforme en un silencio aterido y miedoso. Los maestros en su silencio académico, los alcaldes en su silencio ordenancista, los civiles en su silencio dominante, el pueblo en su silencio inteligente, los niños en su silencio tan hablado, los malos en su silencio tan carcelario y los buenos en su silencio tan impertérito”¹⁰⁶⁸.

Y sin embargo, a pesar de este silencio, del dolor y de la ausencia, se aprecia en el film de Garci una cierta nostalgia por aquel “entonces”, una nostalgia que ha impregnado en distintos grados toda su filmografía desde la exitosa *Asignatura pendiente* allá por 1977. El propio director es el primero en reconocer que su cine pertenece a un tiempo largamente desaparecido, “cuando los espectadores eran otros”¹⁰⁶⁹. Pero como recordaba José Enrique Monterde en la crítica a *You're the one* para *Dirigido por*, “la nostalgia es un material muy sensible, (...) toda desmesura bordea tanto lo sublime como el ridículo”¹⁰⁷⁰. En ese punto es difícil mantener el equilibrio. Por ello, el funambulismo sería para Monterde la marca de Garci como cineasta.

La nostalgia inherente al cine de José Luis Garci ha ido tomando diversas formas, desde esa elegía por “lo que puedo haber sido y no fue” de sus primeros films hasta el recuerdo melancólico del Madrid de otros tiempos, pasando por todo tipo de homenajes al cine clásico y los valores que pueden asociarse a él. A pesar de la heterogeneidad de sus representaciones, la nostalgia aparece ligada a una cierta oda a lo perdido: la juventud, los ideales, la familia, la pareja, la moral...Y en torno a esa pérdida, en torno a esa nostalgia, existe poca evolución real en esos veinticinco años, que separan *Asignatura pendiente* de *You're the one*, o incluso en los treinta y cinco que la separan del presente. En ocasiones, esa lealtad a sí mismo y a un estilo en cierto sentido caduco le han reportado una relativa animadversión desde algunos

¹⁰⁶⁷ Beatriz Sartori, “José Luis Garci, “Sigo aquejado de un ataque de melodrama”, *El Cultural de El Mundo*, 18 de octubre de 2000.

¹⁰⁶⁸ Norberto Alcover, “You're the one”, *Cine para leer*, 2000, vol. I,

¹⁰⁶⁹ Carlos Reviriego, “José Luis Garci: El problema de España es que nos queremos poco”, *El Cultural de El Mundo*, 4 de septiembre de 2000.

¹⁰⁷⁰ José Enrique Monterde, “La cinefilia como estilo”, *Dirigido por*, nº 295, 2000.

sectores de la industria. Su apuesta por un cine conservador en forma y estilo chirriaba en la sociedad de los “modernos” ochenta y noventa.

Ahora bien, sus propuestas nunca han llegado a ser problemáticas, por lo que bien o mal, Garci se ha mantenido en la cuerda floja de la cultura española, copando más o menos espacio en los periódicos e informativos, atrayendo a mayor o menor número de espectadores a las salas dependiendo de cada film. Es Agustí Villaronga, el otro director a contracorriente destacado en este capítulo, el que puede ser denominado como problemático, el que fue durante años condenado a la marginalidad. Sus proyectos cinematográficos, desde la impactante *Tras el cristal* (1987) han obviado lo políticamente correcto y, como tales, han sido castigados.

Sobre los motivos de esa marginación hablaba Guillem Martínez en una entrevista sobre su concepto de “Cultura de la Transición”¹⁰⁷¹. Desde el fin de la dictadura y hasta hoy mismo habríamos vivido en un paradigma cultural único, una

“cultura vertical en la que el Estado -y en ocasiones la empresa, que por lo que sea se identifica con el proyecto o los negocios del Estado- gestiona la agenda de accesos a la realidad. [Una cultura que] Marca lo que debe de aparecer en un artículo, un libro, una peli, para ser reconocidos como objetos culturales y no como la obra de un colgado. Es una cultura que, básicamente, oculta todo lo que sea problemático; que decide lo que es o no problemático”¹⁰⁷².

Esta cultura dominante es lo que Martínez llama “CT” o Cultura de la Transición¹⁰⁷³. Según esas premisas, Villaronga habría sido, durante años, uno de esos colgados.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos intentado estudiar cómo el franquismo se reflejó en la gran pantalla durante los primeros años de gobierno del Partido Popular (1996-2000). De nuevo, hemos rastreado la presencia de constantes fílmicas, así como de esos “puntos de fijación” de la sociedad española de finales de los noventa en relación con su historia cercana, puntos de fijación en alto grado involuntarios. Hemos delimitado dos amplias constantes fílmicas y tres puntos de fijación.

¹⁰⁷¹ Guillem Martínez (coord.) *CT o la cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Random House-DeBolsillo, Barcelona, 2012.

¹⁰⁷² Entrevista de Amador Fernández-Savater a Guillem Martínez, “La Cultura de la Transición es una cultura tutelada y que tutela”, *Público*, 26 septiembre de 2009.

¹⁰⁷³ Guillem Martínez (coord.) *CT o la cultura de la transición*, ibídem.

Como primera de esas constantes fílmicas nos gustaría destacar la consolidación de otros géneros en el retrato de la dictadura, más allá del habitual drama. La comedia toma fuerza, ya sea ésta de enredo, de aventuras, dramática o incluso negra. La concreción cronológica de estas comedias no se limita a un periodo concreto, sino que invade los grises años cuarenta, los sesenta, los setenta e incluso las décadas posteriores. A pesar de sus numerosas diferencias, estas películas se caracterizan también por su alejamiento de la Historia con mayúsculas. Incluso los films basados en hechos reales (*Los años bárbaros*) o aquellos que cuentan con referentes históricos expresos (como el encuentro entre Franco y Hitler en Hendaya en 1940 en *Operación Gónada*) muestran los hechos históricos sin mucha profundidad. No se busca analizar la dictadura sino entretener.

Como segunda constante fílmica, aunque a priori pueda resultar contradictoria, hemos de señalar la destacable continuidad del cine de este periodo con respecto al realizado durante la época socialista. Los numerosos films que adoptan la estructura de *Bildungsroman* –clásico o *pop*–, las películas basadas en hechos reales, la fotografía crepuscular de los dramas de posguerra, la ausencia de discursos abiertamente críticos o la indefinición cronológica de muchas de las obras son rasgos presentes de manera habitual en la cinematografía de antes y después de la llegada del PP al poder. Los ritmos propios de los hechos culturales, así como la propia continuidad que el primer gobierno popular supuso con respecto al PSOE, podrían explicar estas similitudes.

Por otra parte, y si nos centramos en aquellos rasgos que se repiten en los films de manera involuntaria, encontramos al menos tres de lo que Pierre Sorlin denominaría “puntos de fijación”¹⁰⁷⁴. El primero de ellos es el interés por las descripciones de atmósferas y situaciones de manera cuasi-etnográfica. Tanto Cecilia Bartolomé en *Lejos de África*, como Antonio Giménez-Rico con *Las ratas* o Domingo Rodes con *Tabarka* llevan a cabo retratos minuciosos de lugares y formas de vida. Su interés por paisajes y paisanajes roza la investigación científica, pretendiendo conseguir una impresión de objetividad en el espectador, buscando en cierto modo la desideologización de sus discursos. La huida de la ideología y de los discursos más o menos políticos es uno de los rasgos recurrentes también en otras muchas obras de este bloque. Sin embargo, no hay relato inocente y, tras esa supuesta objetividad se esconde, muchas veces, el acomodo, la cobardía y la creencia en una conservadora predeterminación.

¹⁰⁷⁴ Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, FCE, México DF, 1986, p. 196.

En un segundo momento, se filtra en muchos de estas representaciones fílmicas la connivencia de ciertos sectores sociales con el régimen, connivencia que habría permitido su mantenimiento a lo largo de casi cuatro décadas. En busca de una tímida denuncia de parte de la sociedad, o tal vez debido al pragmatismo o a una inmanente sensación de derrota, lo cierto es que el retrato de muchos de los personajes analizados muestra, de nuevo, personajes acomodados, cobardes o descreídos.

Por último, resulta interesante también la recurrente presencia de elementos altamente contradictorios, producto del choque entre modernidad y tradición, entre apertura y represión. Este fenómeno, que hemos denominado “franquismo pop” adoptando y adaptando la definición de Guillem Martínez en su obra homónima, viene a dibujar un país en el que la paradoja es norma¹⁰⁷⁵. La pena de muerte y el turismo, la mantilla negra y el pantalón de campana, la omnipresencia de los ‘grises’ y la estigmatización de los ‘rojos’: España, y sobre todo la España de los sesenta y de los setenta, parece encerrada entre múltiples binomios cuyos elementos son, aparentemente, incompatibles.

Más allá de la paradoja, entre las comedias descafeinadas y los dramas convencionales, se observaban ya a finales de los noventa ciertos signos de cambio en la relación con el pasado. Distancia, humor o reflexión, la significación de estos nuevos enfoques es materia ya de las conclusiones finales.

¹⁰⁷⁵ Guillem Martínez (coord.) *Almanaque. Franquismo pop*, Reservoir Books, Mondadori, Barcelona, 2001, pp. 7-8.

CONCLUSIONES

En 1986, el crítico cinematográfico Francesc Llinás afirmaba que no había una diferencia sustancial entre las películas de prestigio estrenadas entonces y las producidas a finales del franquismo. “Hay quizás una explicitud mayor, pero no un sentido más fuerte. Entre *Furtivos* y *Los santos inocentes* la distancia no es tan grande como para poder hablar de un auténtico cambio. Incluso podría afirmarse que la transición a la democracia ha provocado un cine más conservador del que cabría esperar”¹⁰⁷⁶. Llinás destacaba el conservadurismo en el estilo y en el contenido de la mayoría de las obras cinematográficas producidas entre 1975 y 1986. Aunque admitía que, por aquel entonces, se habían hecho películas excelentes, su objetivo era denunciar la timidez o el conformismo de los creadores en una época de reestrenada libertad. También criticaba el hecho de que los directores más osados tuvieran problemas para hacer más de una película y, en ocasiones, incluso una¹⁰⁷⁷. La industria cinematográfica española en los años ochenta se habría ido acomodando, en su opinión, al “imperio del academicismo”, a “la obvedad”, al “todo vale”¹⁰⁷⁸.

A lo largo de este trabajo, hemos intentado llevar a cabo un análisis de las películas que, entre el año 1975 y el 2000 retrataron la dictadura franquista o reflexionaron sobre ella. Los casi ciento sesenta films de nuestro corpus fílmico ofrecen una panorámica general que nos permite extender en cierto modo los argumentos de Llinás al período 1975-2000, pero que también nos empuja a ir más allá. Las circunstancias políticas, económicas, culturales y sociales, en definitiva, el contexto histórico, influyen en los productos culturales de cada época. En el caso de

¹⁰⁷⁶ Frances Llinás, “Los vientos y las tempestades. El cine español de la transición”, en VVAA *El cine y la transición política española*, Filmoteca Valencia, Valencia, 1986, p. 4.

¹⁰⁷⁷ Llinás hace referencia, por ejemplo, a los contratiempos encontrados por José Luis Guerín para sacar adelante *Los motivos de Berta*, proyecto modesto, casi artesanal, sacado adelante con el apoyo económico de familiares y amigos y una pequeña subvención de la Generalitat, que tardó más de dos años en llegar a las pantallas por problemas con la distribución. Frances Llinás, “Los vientos y las tempestades. El cine español de la transición”, en VVAA *El cine y la transición política española*, op.cit. p. 4.

¹⁰⁷⁸ Frances Llinás, “Los vientos y las tempestades”, op.cit. p. 4

las películas esta influencia se deja notar a pesar incluso de las continuidades temáticas o formales apreciables. A pesar de que las obras presenten algunas características en común, el contexto se deja sentir en los films que durante 1975 y 2000 llevaron a la gran pantalla la dictadura franquista. Al mismo tiempo, el cine colabora, por su capacidad historiadora, por su poder emotivo y por su potencial como proveedor de memoria prestada, en la configuración de imaginarios colectivos. Una parte importante de la forma en que imaginamos y comprendemos períodos clave de nuestra historia como el franquismo o la Guerra Civil procede de la representación que el cine y la televisión han hecho de ellos. La importancia del cine como ‘popular historiography’ no es baladí: los discursos parciales, moderados y superficiales del pasado enunciados por el cine contribuyen a que los receptores, los espectadores, elaboren sus propias interpretaciones parciales, moderadas y superficiales acerca de ese pasado.

El período de libertades inaugurado con la Transición se dejó notar en el cine, posibilitando propuestas arriesgadas, innovadoras y comprometidas políticamente – tanto desde la izquierda como desde la derecha. Y eso a pesar de la inestabilidad vivida en ciertos momentos, de la violencia política y de la incertidumbre que todo proceso de cambio de régimen conlleva, y de las que el caso español no escapó. Si algo destaca en este periodo es la heterogeneidad de los discursos y formatos, así como la poca moderación política de algunas obras, ya fueran de derechas, nacionalistas subestatales, de izquierdas... Sin embargo, poco a poco lo diferente, lo crítico, lo inusual fue siendo marginado, como ocurrió con el cine militante y con las obras más experimentales.

Paulatinamente, los discursos cinematográficos españoles se irían moderando en busca de una homologación con Europa en estilos y formas pero, sobre todo, como consecuencia de la aparente desideologización implícita en las políticas y prácticas culturales neoliberales que se fueron imponiendo en España y en el mundo occidental. Tras analizar el cine producido durante los ochenta y primeros noventa coincidimos con Llinás cuando afirma que “se impone el adocenamiento, [y que] la democracia frena toda la creatividad [...]. De la libertad cabía esperar la aventura, pero sólo hemos conseguido el triunfo de la mediocridad”¹⁰⁷⁹. Para nuestro análisis, la mediocridad en los discursos, la moderación y la corrección política no son a priori ni buenos ni malos, aunque sí resultan altamente significativos. Nuestro objetivo es rastrear las interferencias entre cine e historia y, por ello, el hecho de que los discursos sobre el pasado sean mayoritariamente tan moderados, acríticos y superficiales en una época

¹⁰⁷⁹ Frances Llinás, “Los vientos y las tempestades”, *ibidem*, p. 4

de relativa estabilidad social y política, y sin censura administrativa, como la presidida por Felipe González, nos dice mucho del tipo de país que se construyó en los ochenta y de la relación que éste estableció con su historia reciente.

El descenso de producciones sobre el franquismo, así como la presencia de numerosas películas en las que el tiempo se difumina, muestran un cambio de actitud ante el pasado reciente, ante el cine histórico y ante la práctica cinematográfica en general. Cuando se retratan circunstancias del pasado de marcada dureza, no parece que el objetivo sea denunciarlas o analizar sus causas sino que, a partir de la contraposición y comparación, se busca legitimar y reforzar un presente que se pretende moderno, ligado a la construcción del Estado del bienestar y a una concepción acrítica del progreso. Las propuestas formales se empobrecen y asistimos a la práctica desaparición del cine documental, de las películas simbólicas y metafóricas, así como de subproductos como el cine S. Como contrapunto a ese desinterés por el pasado se desarrollan con fuerza los ‘films de memoria’, que actúan a un mismo tiempo –y no sin cierta paradoja- como recordatorio de la importancia del ayer y como mediación desdramatizadora y relativizadora ante éste. Los sucesivos gobiernos socialistas eludieron cualquier juicio –moral o político- sobre la dictadura y la Transición. No hubo reparación para las víctimas, ni se hizo demasiado contra la continuidad en la judicatura, la administración, las fuerzas del orden o el sistema educativo de funcionarios directamente implicados en prácticas abusivas durante el franquismo¹⁰⁸⁰.

Con la llegada al poder del PP en 1996 no se produjo tampoco esa reparación, aunque el terreno de la memoria de la guerra y del franquismo se fuera convirtiendo cada vez más en un campo de batalla político. Conforme aumentaba la visibilidad de las reivindicaciones de la sociedad civil con relación a la historia reciente de España, también lo hicieron los intentos de los partidos políticos por instrumentalizar este interés. A partir de la segunda mitad de la década de los noventa, las asociaciones de víctimas del franquismo fueron cobrando fuerza. En 1999 se consiguió que, por primera vez, se debatiera en el Congreso sobre la sublevación militar que produjo la Guerra Civil española. Todos los partidos a excepción del PP condenaron “el golpe fascista militar contra la legalidad republicana”¹⁰⁸¹.

¹⁰⁸⁰ Entre lo poco que se hizo en esta línea podemos señalar el Plan de Modernización del Ejército de Tierra (META) puesto en marcha en 1983 por el ministro socialista Narcís Serra, plan que ofrecía prejubilaciones ventajosas a numerosos cargos militares.

¹⁰⁸¹ José Miguel Larraya “El PP se queda solo en el Congreso y no condena la sublevación de Franco”, *El País*, 15 septiembre 1999. En 2002, el PP sí se sumó a un texto que implícitamente rechazaba el franquismo al condenar la utilización de la violencia para establecer regímenes totalitarios “como en el pasado” y que conllevaba un reconocimiento moral de las víctimas de la guerra y de la dictadura, en Raimundo Castro, “El PP se suma en el Congreso a la condena de la dictadura franquista”, *El Periódico*

Esta sensación de pequeños cambios con respecto al estatus del pasado de la dictadura en el presente se dejó sentir también en el cine. Aunque los documentales y films más experimentales seguían siendo escasos –inexistentes en relación con el tema que nos ocupa¹⁰⁸²–, sí pudo apreciarse cierta evolución. Por un lado, los “films de memoria”, que exploraban la historia reciente desde una perspectiva personal y un tanto oblicua, desaparecieron de las pantallas, tal vez porque el tema había cobrado fuerza fuera de ellas y los intentos por exorcizar el pasado implícitos en estos films ya no eran tan necesarios. Por otro lado, surgieron nuevos enfoques que otorgaban un toque ‘pop’ y desenfadado a muchas de las representaciones directas del franquismo en el cine.

Sin embargo, las carencias del cine como instrumento para conocer el pasado siguieron siendo enormes. Las limitaciones del cine en la representación de la dictadura a lo largo de todos estos años son un reflejo de las propias limitaciones de nuestra relación con el pasado como país y sirven para evaluar la calidad de nuestra democracia y señalar algunas de las características de la sociedad que se construyó tras la Transición.

Para realizar esa evaluación, resulta útil recopilar los temas y cuestiones clave identificados en las películas objeto de estudio en esta tesis, temas y cuestiones sistematizadas e dos categorías: constantes fílmicas y puntos de fijación. Sobre ellos volveremos más adelante. Nos gustaría ahora centrarnos en los mensajes y temas que quedaron fuera del cine sobre el franquismo durante las décadas analizadas. Marc Ferro afirmaba que “la cámara revela el funcionamiento real de toda esa gente, la delata mucho más de lo que se había propuesto”¹⁰⁸³. En estas páginas se va más allá, y se señala como fuente de información aquello que queda fuera de campo, lejos incluso del guión.

A lo largo de los nueve capítulos que conforman esta tesis se han identificado principalmente cuatro grandes ausencias. En el cine sobre la dictadura franquista no encontramos, en primer lugar, papeles protagonistas para mujeres, ni delante ni detrás de la cámara. Tampoco somos testigos directos, en segundo lugar, de la violencia y la

de Aragón, 21 de noviembre de 2002. En mayo de 2013 el PP, gobernando con mayoría absoluta, rechazó declarar el 18 de julio ‘Día de la condena del franquismo’, Daniel del Pino, *Público*, 21 de mayo de 2013.

¹⁰⁸² Aunque es cierto que, en parte relacionado con ese proceso de cambio, en parte con la creación de la ESCAC y la ECAM, el número de documentales producido a partir de mediados de los noventa empezó a aumentar considerablemente en comparación con el número de documentales producidos durante el periodo socialista. Entre 1983 y 1996 se realizaron 11 largometrajes documentales; entre 1996 y 2000, 11. Si comparamos numéricamente la producción en los doce años de gobierno socialista (17) con la de los 12 años siguientes (245 documentales entre 1996 y 2008), la diferencia es abrumadora.

¹⁰⁸³ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977) p. 39.

represión franquistas. En tercer lugar, no encontramos ejemplos de militantes antifranquistas convencidos, con intención de rebelarse y fuerzas para luchar. Finalmente, identificamos, la ausencia de las clases trabajadoras como grupo social con conciencia de sí misma¹⁰⁸⁴.

Si comenzamos por la primera de las ausencias, la de la mujer, veremos cómo en las ciento cincuenta y ocho películas que integran nuestro corpus fílmico tan sólo veinte cuentan con mujeres como protagonistas indiscutibles. De entre esas veinte obras, cinco fueron dirigidas por alguna de las siete directoras incluidas en este estudio, el resto de directores fueron hombres¹⁰⁸⁵. Las cifras no parecen mostrar un excesivo interés de los directores masculinos por retratar historias de mujeres; tampoco resulta habitual que sean las mujeres las que decidan ponerse detrás de la cámara. Puede hablarse por tanto de una deficiencia, de la constatación de una carencia: escasas fueron las mujeres directoras en un mundo dominado por hombres (desde la dirección a la distribución) y escasas fueron las protagonistas de films con nombre de mujer¹⁰⁸⁶. Esta ausencia no resulta extraña si la comparamos con el número de mujeres que en los setenta, ochenta o incluso noventa ocupaban puestos de alta dirección, o con el de mujeres con puestos políticos relevantes, al contrario; esta ausencia ilustra bien el largo camino que la mujer tenía todavía por recorrer en España en su lucha por la igualdad.

En cuanto a la segunda de las carencias, cabe destacar cómo en los films analizados a lo largo de esta tesis las fuerzas del orden encarcelan y actúan de manera arbitraria en numerosas ocasiones, pero no somos testigos de escenas explícitas de violencia. Ya se trate de films realizados en los setenta, en los ochenta o en los noventa, en ellos no se refleja toda la brutalidad policial de la que hablan algunos testimonios, no se esboza siquiera el salvajismo de los abusos y torturas sufridos, especialmente, por los presos políticos¹⁰⁸⁷. Los dos únicos casos en los que se trata este tema de manera directa son *El crimen de Cuenca*, ambientada a

¹⁰⁸⁴ Para la identificación de estas ausencias la teleserie de TVE basada en hechos reales *Carta a Eva* (Agustí Villaronga, 2012) fue de gran utilidad. En ella se superan todas estas carencias. La protagonista, Juana Doña, es una comunista convencida, trabajadora con conciencia, que lucha contra Franco en la clandestinidad. Es detenida, maltratada y condenada a muerte, pena que será conmutada por cadena perpetua. A pesar de la dureza de sus circunstancias, la protagonista no pierde su entereza ni la fe en su causa. La serie muestra también la arbitrariedad y la impunidad de las fuerzas del orden franquistas.

¹⁰⁸⁵ Siete son las mujeres que dirigieron películas de nuestro corpus fílmico: Pilar Miró (con tres films), Cecilia Bartolomé, Arantxa Lazcano, Mercé Conesa (co-directora), Azucena Rodríguez, Josefina Molina y Helena Taberna.

¹⁰⁸⁶ La propia Juana Doña se quejaría en varios de sus libros sobre cómo esa visión excluyente permeaba la memoria de la lucha antifranquista. Estas obras de Juana Doña son: *La mujer* (1977), *Desde la noche y la niebla: mujeres en las cárceles franquistas* (1978), *Gente de abajo* (1981).

¹⁰⁸⁷ Esta cuestión queda esbozada en films como *Sonámbulos*, *Viva la clase media*, *Luna de lobos*, *Así como habían sido*, *Doblones de a ocho*, *La noche más larga*, *Entre rojas* o *Besos para todos*.

comienzos del siglo XX y *El Lute*, film en el que el detenido es un preso común. Tampoco es habitual encontrar referencias directas a otras arbitrariedades y abusos del poder, como las expropiaciones de bienes o las depuraciones de cargos republicanos.

Esta ausencia está relacionada, como ya hemos apuntado, con el propio proceso de transición. No hubo depuración de cargos entre las fuerzas del orden ni entre las judiciales; no hubo rehabilitación de víctimas. La Transición se basó en la amnistía tanto para presos políticos como para cargos franquistas. Es cierto que desde todas las opciones políticas se hicieron concesiones durante la Transición, pero también es cierto que la derecha tuvo cuarenta años para enterrar y honrar a sus muertos, para escribir y reescribir la historia. Relativizar la dureza de la dictadura y obviar o suavizar aspectos de ésta como la represión no es la mejor manera de construir una democracia madura.

La tercera ausencia tiene cierta relación con la relativización de la dureza de la dictadura en las películas. Desde el prisma del presente desde el que se realizan los films el franquismo parece recordarse menos duro y la militancia contra la dictadura no se muestra tan importante. En muchas de las películas en las que se retrata la oposición a la dictadura, la ideología de los personajes aparece influenciada por el desencanto y la despolitización de los directores en el presente, ya discorra este presente en la Transición, el periodo socialista o el popular. Resulta interesante analizar cómo el escepticismo de los protagonistas de *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980) parece ajustarse mejor a la actitud del director a comienzos de los ochenta que a la que hubieran tenido los personajes reales o, incluso, el propio González Sinde cuando militaba en el PCE en los sesenta. El caso de las películas de José Luis Garci, de José Luis García Sánchez o de Manuel Gutiérrez Aragón se encuentran también en esa línea. Pocos son los films en los que los personajes tienen unos ideales claros y no renuncian a ellos. Los maquis de *Los días del pasado*, de *El corazón del bosque* o de *Huidos*, tampoco son una excepción a esta regla. “Los del monte” aparecen en los films desencantados y derrotados como si supieran de antemano el destino que les esperaba, y que el director y el espectador sí conocen. No resulta fácil identificar personajes políticamente convencidos firmes en sus ideales. La excepción estaría integrada por los films de Rafael Gil con guión de Vizcaíno Casas, aunque en ese caso los ideales formarían parte del espectro político de la ultraderecha. Aquí no hay medias tintas en sus discursos y las críticas se ceban en aquellos que han decidido cambiar de chaqueta.

Finalmente, la cuarta ausencia identificable en el corpus fílmico es la de la clase trabajadora. Pocos, por no decir ninguno, son los retratos de la clase obrera

como protagonista en los films de ficción analizados¹⁰⁸⁸. Los personajes suelen proceder bien de clases medias y medias-altas, bien de sectores marginales poco representativos del grueso de la población. Los sectores más humildes, el grueso de la población, aparecen sistemáticamente difuminados y su presencia adquiere rasgos casi anecdóticos.

En esta línea, resulta significativo que un proceso tan importante como el de la emigración española al extranjero durante los cincuenta y los sesenta no aparezca en la gran pantalla durante los veinticinco años analizados. Entre *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) o *Vente a Alemania Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) y *Un franco, catorce pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) o los documentales *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez, 2005) y *A las puertas de París* (Joxean Fernández, Marta Horno, 2008) sólo existe un sordo silencio, interrumpido tan sólo por tímidas alusiones indirectas¹⁰⁸⁹. Ni siquiera cuando en los noventa el cine español empezó a reflexionar sobre la inmigración con películas como *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990) o *Bwana* (Imanol Uribe, 1995) la emigración de españoles a Europa durante el franquismo volvió a las pantallas. Incluso la propia emigración interior y el éxodo rural español fueron poco reflejados en el cine¹⁰⁹⁰. La carrera de España hacia la modernidad, con 1992 como punto álgido, y los intentos de homologación con Europa pueden señalarse como la causa principal de este complejo olvido. Una cierta vergüenza pareció imponerse entre algunos sectores con respecto a ese no tan lejano pasado de pobreza y autarquía. La pérdida de relevancia del discurso de clase en la economía neoliberal, especialmente tras las derrotas de las protestas obreras en procesos de desindustrialización como los vividos en la Gran Bretaña de Margaret Thatcher ha de destacarse también como factor influyente en este proceso de invisibilización de la clase trabajadora.

Mujeres, represión, conciencia política y de clase, éstos son los elementos que se echan en falta en la gran mayoría de las películas analizadas, independientemente del periodo cronológico. Estas cuatro ausencias son lógicas en una sociedad capitalista, neoliberal y todavía patriarcal, sumida en la desmovilización política y

¹⁰⁸⁸ Entre esas escasas presencias se encuentra, por ejemplo, el trabajador en huelga que ayuda al etarra de *Operación Ogro*, o las presas de extracción humilde de *Entre rojas*. También Rosa, la protagonista de *La mitad del cielo*, es de clase humilde. Sin embargo, la película está enfocada a los intentos de ésta por dejar de serlo, es decir, el film puede ser definido como la crónica de un ascenso social.

¹⁰⁸⁹ Hay alusiones a la emigración en *El sacerdote*, *El Lute*, *Manuel y Clemente*. Por otra parte, dos películas tratan directamente la emigración, aunque ésta se produce hacia América Latina, y no hacia Europa. Ambos films están ambientados en zonas periféricas (*Guarapo* en Canarias y *Siempre Xonxa* en Galicia), lo que las hace una excepción en varios sentidos. Además, poco o nada se nos cuenta de la vida de los emigrantes en ultramar.

¹⁰⁹⁰ El caso de *La mitad del cielo* sería paradigmático de este éxodo rural.

social, especialmente en los segundos ochenta y primeros noventa. Como decíamos, las limitaciones del cine en su representación de la dictadura no dejan de ser un trasunto de las limitaciones que la sociedad española presenta en su relación con su pasado próximo. Las narrativas a partir de las que un país se cuenta su pasado son significativas del tipo de nación en sí, de sus características y de sus aspiraciones.

Pero, si éstas son las ausencias, ¿qué elementos sí estuvieron presentes? Ha llegado el momento de considerar las constantes fílmicas y los puntos de fijación de la sociedad española reconocibles en las películas de esos veinticinco años que abarca nuestro estudio. Tres son las constantes observables mayoritariamente en los tres períodos cronológicos analizados, como tres son los puntos de fijación más destacables. Por un lado, como constantes fílmicas subrayamos, en primer lugar, la progresiva moderación de los discursos políticos en los films, moderación que se acompaña de la segunda y tercera constantes: la creciente hogomeneización de las producciones fílmicas y el empobrecimiento de las propuestas genéricas y formales. Por otro lado, como puntos de fijación de la sociedad española en el cine sobre el franquismo hemos de destacar, primero, la omnipresencia de la cuestión generacional desde una doble perspectiva: la de los personajes fílmicos y la de los propios directores; segundo, la tendencia a reflejar la connivencia de amplios sectores de la población con el régimen franquista, ya sea de forma activa o pasiva; y, tercero, la sensación de cambio con respecto a la consideración del pasado y al lugar que éste ocupa en el presente.

Si comenzamos por la primera constante fílmica apreciable a lo largo de la producción de esos veinticinco años analizados, hemos de hablar de la mayoritaria moderación política en los discursos sobre el franquismo. Pocas son las críticas abiertas a la dictadura, sobre todo a partir de los ochenta. La clave reside, más bien, en cómo varían los grados de denuncia con las épocas. Cabe destacar cómo durante la Transición sí hubo directores que llevaron a las pantallas claramente su oposición al régimen franquista. La mayoría de esas obras, sin embargo, fueron productos minoritarios, como *La rabia*, *Alicia en la España de las maravillas*, *El proceso de Burgos* o *Rocío*. Tampoco fueron moderados los discursos ultraderechistas de las películas de Rafael Gil y Vizcaíno Casas ni los documentales de Eduardo Manzanos. La sociedad de la Transición estaba altamente politizada y el cine se hacía eco de ello.

Resulta sin embargo sorprendente que fuera en esa época de consecución de la libertad cuando comenzara el final del llamado “cine militante”, aquel que presentaba los discursos más radicales y progresistas durante el tardofranquismo y los primeros años de la Transición y que ha quedado fuera de nuestro estudio, como decíamos en el Capítulo 5, por motivos cronológicos y por su imposibilidad de llegar a

la gran pantalla. “Con la llegada de la democracia parlamentaria y el ascenso de la supuesta izquierda al poder a principios de los 80 se orquesta un demoledor desmantelamiento del asociacionismo de base sin el que proyectos comunitarios como el colectivo Cine de Clase o La Central del Curt carecían de fuerza y sentido”¹⁰⁹¹. Aquellos que nominal e ideológicamente habrían de haber apoyado este tipo de cine más crítico, fueron quienes acabaron destruyéndolo.

En el cine español del periodo, la moderación y la aceptación de los discursos dominantes sobre el franquismo se convierten en los años ochenta en norma, dejando al descubierto la trastienda de una España conservadora y con aspiraciones neoliberales que no quiere que su pasado la desvíe de la carrera hacia la modernidad, hacia la normalización. La moderación ideológica y el creciente conservadurismo en la España de los ochenta se hace evidente en el cine, y no sólo en relación con la decadencia del cine militante. Como exponía el crítico de cine Carlos Heredero ya en 1990, la consolidación de la democracia no produjo “un cine más vivo, despierto, pluralista o peleón”, sino que generó “una producción conservadora, llena de guiños reconocibles, donde la libertad de llamar a las cosas por su nombre apenas ha sido utilizada de manera productiva”¹⁰⁹². Después de los efervescentes años del tardofranquismo y la primera Transición, en los que la heterogeneidad de propuestas dentro del espectro político resultó reseñable, los años ochenta traen la homogeneidad y el conservadurismo ideológico. El abandono oficial del marxismo por el PSOE en 1979, el triunfo electoral en Gran Bretaña de Margaret Thatcher en 1979 y en EEUU de Ronald Reagan en 1980, el referéndum por la permanencia en la OTAN en 1986 en el que los socialistas abogaron por el sí a pesar de su negativa inicial, la oda al individualismo, la despolitización y la relativización inherente al postmodernismo o la crisis de la izquierda occidental en paralelo a la decadencia y desintegración del Bloque Soviético son sólo algunos de los elementos que explican esa moderación de la política y la cultura en España.

Esa moderación se filtra en el cine. Las ausencias ya destacadas anteriormente serían una prueba de ello. No hay grandes relatos sobre la represión y la violencia franquista, como no hay exitosos discursos fílmicos políticamente comprometidos. Pero, a nivel formal, esta moderación se concreta de dos maneras, que nos conducen a la segunda y tercera constantes fílmicas. La heterogeneidad de propuestas de la primera Transición desaparece paulatinamente. No encontramos en el período socialista documentales sobre el franquismo, ni películas simbólicas, ni

¹⁰⁹¹ Xan Gómez Viñas, “El campo para el hombre”, *Blogs & Docs*, 19 de abril de 2011,

¹⁰⁹² Carlos Heredero, “El cine español de los ochenta. Cineastas en la periferia”, *Telos*, n. 26, 1990, p. 133.

experimentales. Para Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, tras una breve “primavera de cien flores” entraría en juego un proceso de homogeneización –y homologación con el conjunto del celuloide intelectual europeo¹⁰⁹³. Al tiempo que desaparecen las películas S y otros productos pseudo-culturales, consecuencia de la Ley Miró, también se va imponiendo unos criterios de supuesta calidad que limitan la producción. Las representaciones del pasado reciente español comienzan a adoptar una serie de elementos básicos: adaptación de novela de éxito, elenco de actores reconocidos, fotografía crepuscular...

La estereotipación de las representaciones se tradujo en un “cine del reconocimiento” en el que se buscaba lograr la complicidad con el espectador más que estimular su espíritu crítico. Esta esterotipación también conllevó la construcción de una cierta “memoria prestada” de aquellos años, configurando un tipo de imaginario colectivo. Pero éste se trata de un imaginario inofensivo, que no pretende conducir al conocimiento¹⁰⁹⁴. Como ya hemos explicado, el cine del reconocimiento busca la adhesión del público mediante “una ilustración epidérmica de la época, limitándose a crear (...) un «efecto de pasado» (...), la ilusión óptica de historicidad por medio del juego intertextual de reflejos especulares”¹⁰⁹⁵. Se trata de un cine que reitera lo que el espectador ya sabe, por lo que su mensaje resulta reductor, exacerba el sentimentalismo en vez de la racionalidad y se halla “imposibilitado para autocuestionarse”¹⁰⁹⁶.

En esta línea podemos englobar, por ejemplo, gran parte del Capítulo 7, pero sobre todo los films recogidos en el Capítulo 8, películas en las que la acción transcurre en una indeterminada posguerra y en las que los referentes cronológicos y políticos son nulos. En esa abstracción también se concreta la moderación de los discursos. Incluso en algunas de las obras en las que el protagonista es el propio Franco, los films resultan tan ambiguos que poco se nos da a conocer sobre el régimen en el que tienen lugar. Las atmósferas se estereotipan.

“Salvando las distancias [entre films] lo significativo es la aceptación en todos estos casos de una serie de códigos formales de la imagen. Decir que una misma tonalidad de imagen (ocre y crepuscular), un ritmo determinado del relato (moroso y

¹⁰⁹³ Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla. El cine español durante la Transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 14. En esta línea también John Hopewell, *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, BFI Books, London, 1986, p. 179. También Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 1998.

¹⁰⁹⁴ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.

¹⁰⁹⁵ José F. Colmeiro: *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 2005, p. 187.

¹⁰⁹⁶ Enrique Alberich, “Cine español 1972-1982. Memoria de una época”, en *Dirigido por...*, nº 100, enero 1983, pp. 25.

ensoñador) y la preferencia por unos protagonistas jóvenes e incluso niños (en su despertar a la vida o, si se prefiere, en su educación sentimental) servía casi por igual para la experiencia de la guerra (insistimos: en retaguardia) y para el franquismo, ofrece una pista nada desdeñable de la indiferencia que estos relatos sentían hacia el referente histórico preciso”¹⁰⁹⁷.

Así pues, la forma nos dice mucho sobre el contenido: la estandarización de una cierta atmósfera resulta poco problemática artística e ideológicamente y deja en evidencia la mediocridad de la industria y la falta de interés por el pasado reciente.

Sólo un elemento resulta novedoso en los films del período socialista: el auge de los films de memoria. No hablamos de aquellos films en los que se utilizan los flashbacks, en los que los recuerdos son meros vehiculadores del relato. Al contrario, nos referimos a aquellas películas en las que se produce una reflexión sobre el proceso memorístico, o en las que el recurso al recuerdo sirve para entender el presente y afrontar el futuro. Resulta significativo que sea durante el período socialista –aquel en que proporcionalmente menor número de películas se producen y más superficiales son sus contenidos-, cuando se produzca el auge de estos “films de memoria”. Ya sea como recordatorio del pasado, como aviso de los peligros de manipulación de éste o como intento por entender y entendernos, estos films actúan voluntaria o involuntariamente como voz de la conciencia, como alerta de qué ocurre cuando se relega el pasado, como hizo el PSOE.

Ante una sociedad en la que se habían desarticulado o marginalizado los movimientos sociales (muy en la línea del panorama internacional), estos films de memoria ponen de manifiesto una carencia, un problema. Son una llamada de atención sobre la vigencia y necesidad del debate sobre el pasado. No deja de resultar interesante cómo, a la par que en la segunda mitad de los noventa se reactivan los movimientos por la memoria, se crean asociaciones y surgen protestas varias, los “films de memoria” desaparecen. Es como si el cine, la cultura, hubiera actuado de contrapoder o, al menos, de reducto en el que salvaguardar voces y opiniones discordantes.

Las películas del primer período Aznar, por su parte, no pueden calificarse de críticas, pero sí es cierto que en muchas de ellas la moderación en sus discursos se articula desde otros posicionamientos, conllevando incluso un cierto desafío a las formas convencionales de representación. No en vano en este período se ha

¹⁰⁹⁷ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006, p. 285.

identificado ese “franquismo pop”, una querencia por comedias paradójicas en las que se permite reflexionar sobre el pasado a través de nuevas vías¹⁰⁹⁸.

Los temas y personajes de ese franquismo pop tienen mucho que ver con el primero de nuestros puntos de fijación: la presencia constante de conflictos generacionales, especialmente en relación con las diferentes actitudes de cada generación ante el pasado. Cuando los padres son los que vivieron la guerra y/o la posguerra y se han quedado anclados en aquel recuerdo, como en *¡Jo, papá!, Mambrú se fue a la guerra* o *La guerra de papá*, son los hijos los que exigen su derecho a pasar página, a no asumir responsabilidades que no les pertenecen. El conflicto generacional también se hace evidente en un cambio de valores, como en *Los santos inocentes*, *Tranvía a la Malvarrosa* o *Besos para todos*, incluso en la defensa de ideologías contrapuestas a las defendidas por los progenitores, como en *Últimas tardes con Teresa* o *Entre rojas*. Este fenómeno está muy relacionado con los procesos sociales de consideración del pasado durante la Transición y la democracia. Más o menos ilusionados con los discursos de modernización y progreso de la década de los ochenta, los sectores más jóvenes de la sociedad reclaman su derecho al presente y al futuro. Serán en su mayoría aquellos que sí vivieron la guerra y las épocas más duras de la posguerra los que quieran hablar de aquellos años, al menos, durante las dos primeras décadas de nuestro análisis.

La diferencia entre los sectores más jóvenes y los de cierta edad dentro de la sociedad se hace también patente en la edad de los realizadores que deciden llevar al cine el franquismo. Durante la Transición, las películas con mayor éxito, como *Canciones para después de una guerra*, *Cría cuervos*, *La escopeta nacional*, *La guerra de papá* o *La colmena* fueron realizadas por directores nacidos en 1930 (Basilio Martín Patino), 1932 (Carlos Saura), 1921 (Luis García Berlanga), 1936 (Antonio Mercero) o 1935 (Mario Camus). Algunos directores como José Luis Garci, Pilar Miró o Manuel Gutiérrez Aragón, todos nacidos en la década de los cuarenta, también alcanzaron un éxito notable, aunque son la excepción. No fue habitual que sus coetáneos o directores más jóvenes apostaran por retratar aquellos años durante la Transición. Su interés se centraba más bien en temáticas de actualidad. Pedro Almodóvar o Fernando Colomo fueron ejemplos paradigmáticos de ello. La realidad extra-fílmica venía así a corroborar lo que ya se filtraba en las películas: las generaciones jóvenes, que no estaban tan marcadas por ese ayer traumático como sus predecesores, sentían el pasado como algo ajeno. Ante un contexto de cambio y

¹⁰⁹⁸ Usamos el término paradójico para designar la coexistencia de elementos de la más rancia tradición, así como de situaciones propias de un régimen dictatorial (como la pena de muerte) con los aires de modernidad que intentaban imponerse en algunos ámbitos, especialmente, en el cultural.

evolución, preferían centrarse en el porvenir. Eso no significa que no se interesaran por esa época. Muchos de estos directores jóvenes terminaron volviendo la vista atrás, rescatando temáticas de la guerra y de la dictadura franquista. Simplemente en la Transición no había llegado su momento.

Durante la etapa socialista seguirán siendo los directores de mayor edad como Vicente Aranda (1926) y Fernando Fernán Gómez (1921) los que más éxitos de público y/o crítica cosechen en la representación cinematográfica del franquismo. También los nacidos en los cuarenta y primeros cincuenta, como José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Gonzalo Herralde, Fernando Trueba o Jaime Chávarri, alcanzan, llegados a los cuarenta, una notoriedad reseñable en la recreación del franquismo. Sus discursos con respecto al pasado fueron, no obstante, más moderados que los de los nacidos en los años veinte y treinta, más amables, menos crudos, tal vez porque su experiencia de la dictadura fue menos traumática.

Durante el primer gobierno Aznar llega la sorpresa. Son películas como *Secretos del corazón* de Montxo Armendáriz (nacido en 1949), *El amor perjudica seriamente la salud* de Manuel Gómez Pereira (1953), *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1949) o *Muertos de risa* de Álex de la Iglesia (1965) las que mayor éxito alcanzan. Los directores con más experiencia pierden interés por la dictadura o dejan de conectar con ese público cada vez más joven que llena las salas. Los discursos de los nuevos directores, por su parte, poco tienen que ver con los de la vieja escuela. La comedia entra en acción con fuerza y los referentes políticos y sociales quedan en un segundo plano, detrás de las historias personales de los personajes. Esta distancia, propia del contexto postmodernista en el que se movía la cultura española en los noventa, se convertiría, no obstante, ya en el siglo XXI, en un decidido compromiso político por parte de esos mismos directores. Armendáriz rodaría *Silencio roto* sobre los maquis (2001) y produciría sobre el mismo tema el documental *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002); Almodóvar participaría como actor y productor en el documental *Cultura contra la impunidad* (2010); y de la Iglesia ambientaría en el mismísimo Valle de los Caídos una disparatada comedia negra (*Balada triste de trompeta*, 2010).

El segundo de los puntos de fijación de la sociedad española en muchos de estos films tiene que ver con la frustración y el desencanto identificables en la Transición y con el progresivo retrato de acciones y personajes en connivencia con el régimen. Los reflejos de esa España frustrada que esperaba más de la democracia son poco a poco relevados por la presencia de los apoyos sociales del franquismo, con la descripción del importante papel desempeñado por la Iglesia, un retrato que tampoco olvida al Ejército, a las clases altas e, incluso, a la gente de a pie. Al fin y al

cabo, como se nos dice en *Las rutas del sur*, Franco murió en su cama. Así, los films pasan de retratar parejas descontentas con su vida y militantes desencantados, tan habituales en las películas de la Transición, a mostrar curas que entregan a maquis heridos, alcaldes que se apropian de los bienes de republicanos desaparecidos, militares que acatan órdenes a pesar de considerarlas inmorales o delaciones que conllevan la muerte. Incluso el doble de Franco en *Espérame en el cielo* acaba aceptando su reclusión y condena, asumiendo su papel sin más rebeldías que un intento de fuga fallido.

De este viraje puede surgir una idea que no deja de resultar problemática. Se trata de un razonamiento que, en cierto modo, desautoriza la crítica. Pocos tendrían autoridad moral para analizar y criticar el franquismo, ya que pocos se habrían enfrentado al régimen cuando éste estaba vigente. En este razonamiento se halla implícito un llamamiento a la contención, un mandato desmovilizador: hablar del pasado está bien, pero más vale no profundizar demasiado. En un verdadero proceso de exploración de la historia reciente de España, fílmico o extrafílmico, ni la nueva democracia, ni la Constitución, ni las clases dirigentes saldrían bien paradas; tampoco resultaría indemne el grueso de la población.

Por eso resulta tan importante el tercer punto de fijación, que recoge una sutil pero creciente sensación de cambio. En los ochenta, el cambio se deja notar tímidamente en los llamados “films de memoria”. En ellos los protagonistas consiguen afrontar sus miedos y traumas, en gran parte, gracias al conocimiento de su historia, del pasado. En los noventa, este cambio se presiente en algunos films a través de una fotografía más viva, más colorida, o a través de la introducción del humor, como apreciábamos en la producción de los últimos noventa. En cierto modo, rompiendo esa *gravitas* un tanto anquilosada en torno a los films del franquismo propios del periodo socialista, se permite crear la distancia necesaria para articular nuevas reflexiones, cuestionamientos e, incluso, nuevas reescrituras de la historia. Con la llegada al poder del PP, heredero en muchos aspectos del franquismo, la reescritura partidista de la historia parece hacerse más evidente¹⁰⁹⁹. Pero es justamente ese proceso de reescritura abierto el que permite la irrupción, aunque tímida o modesta, de versiones y escrituras subversivas o desestabilizadoras del status quo que en cierto modo se pretendía perpetuar. Poco a poco, fuera y dentro de las pantallas, empieza a reivindicarse la Historia como territorio de lucha¹¹⁰⁰.

¹⁰⁹⁹ Es durante estos gobiernos del PP, especialmente durante la segunda legislatura, cuando cobran fuerza discursos revisionistas como los de César Vidal o Pío Moa.

¹¹⁰⁰ Mari Paz Balibrea, *En tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999.

Podemos decir que frente a la “memoria urgente” de aquellos que vivieron la guerra y la posguerra, frente al silencio y la impunidad a los que hubieron de acostumbrarse los hijos, fueron los nietos los que demandaron su derecho a saber, a reclamar justicia. En el marco del empoderamiento de nuevos movimientos sociales como los denominados “antiglobalización”, al borde del nuevo milenio, los nietos de las víctimas del franquismo, junto a sectores que siempre pelearon por el conocimiento del pasado o por la reivindicación de una izquierda consecuente y posible, unieron fuerzas. En el año 2000 se crea la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y, de nuevo, el debate sobre qué hacer con el pasado de la Guerra Civil y de la dictadura invade la esfera pública. Instituciones políticas y educativas, investigadores, mundo cultural; pocos sectores resultaron ajenos a este combate por la historia reciente de España¹¹⁰¹. Como demuestran la reciente negativa del PP (y la abstención de UPyD) a declarar el 18 de julio “Día de la condena del franquismo”¹¹⁰², la apologética entrada sobre Franco en el Diccionario Biográfico publicado por la Real Academia de la Historia en 2012, la afloración de pseudo-historiadores ultraderechistas como Pío Moa y César Vidal¹¹⁰³, los hagiográficos obituarios a Manuel Fraga¹¹⁰⁴ o los obstáculos surgidos en los últimos años para juzgar el franquismo en los tribunales¹¹⁰⁵, el combate por la historia sigue en pie y más vigente que nunca¹¹⁰⁶. En una sociedad democrática, sana y madura, el cine, la educación, la cultura están también llamados a desempeñar un papel clave en este combate.

¹¹⁰¹ El cine histórico sobre la dictadura franquista ha experimentado un resurgir en los últimos años. Numerosos films de ficción y documentales han recogido el tema, algunos con gran éxito de público, como *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001, 429.086 espectadores), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003, 433.290); *Salvador* (Manuel Huerfano, 2006, 506.741 espectadores); *El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006, 1.682.233 espectadores) o *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007, 863.135), mostrando así el interés del público por la representación cinematográfica de esta época.

¹¹⁰² Daniel del Pino, “El PP rechaza declarar el 18 de julio ‘Día de la condena del franquismo’”, *El Diario.es*, 21 de mayo de 2013. <http://www.publico.es/politica/455691/el-pp-rechaza-declarar-el-18-de-julio-dia-de-la-condena-del-franquismo> Última consulta 3 de marzo de 2014.

¹¹⁰³ *Los mitos de la Guerra Civil* (Pío Moa, 2003) y *Checas de Madrid: las cárceles republicanas al descubierto* (César Vidal, 2003) serían buen ejemplo de ello.

¹¹⁰⁴ Julián Casanova, “Incómodo pasado”, *El País*, 4 de febrero de 2012.

¹¹⁰⁵ Olga Rodríguez, “El obstáculo para juzgar el franquismo en España no es judicial, sino político”, *El Diario.es*; 24 de mayo de 2013. http://www.eldiario.es/sociedad/Espana-dictadura-pervive-democracia-mutilada_0_135437151.html Última consulta 3 de marzo de 2014.

¹¹⁰⁶ Precisamente *En el combate por la historia* es el título del libro que diversos historiadores, entre ellos Julián Casanova, Julio Aróstegui y Ángel Viñas, realizaron en respuesta al diccionario biográfico, Ángel Viñas (ed.), *Pasado y Presente*, Barcelona, 2012. Artículos al respecto: “El combate por la historia”, *El País*, 11 de enero de 2013; Julián Casanova, “¿Quién escribe la historia?”, *El País*, 30 de mayo de 2011.

CONCLUSIONS

En 1986, le critique de cinéma Francesc Llinás affirmait qu'il n'y avait pas de différence majeure entre les films de prestige alors à l'affiche et ceux produits à la fin du franquisme. « Ils ont peut-être un caractère plus explicite, mais pas un sens plus fort. Entre *Braconniers* (*Furtivos*) et *Les saints innocents* (*Los santos inocentes*), la distance n'est pas assez grande pour pouvoir parler d'un réel changement. On pourrait même affirmer que la transition à la démocratie a provoqué un cinéma plus conservateur que celui auquel on pouvait s'attendre »¹¹⁰⁷. Llinás soulignait le conservatisme dans le style et le contenu de la plupart des œuvres cinématographiques produites entre 1975 et 1986. Même s'il admettait que d'excellents films avaient alors vu le jour, son objectif était de dénoncer la timidité ou le conformisme des créateurs à une époque de liberté retrouvée. Il critiquait aussi le fait que les réalisateurs les plus audacieux rencontrent des difficultés pour faire plus d'un film, voire même un seul¹¹⁰⁸. D'après lui, l'industrie cinématographique espagnole des années quatre-vingt se serait accommodée de « l'empire de l'académisme », de « l'évidence », du « tout est permis »¹¹⁰⁹.

Tout au long de ce travail, nous avons essayé de mener à bien une analyse des films qui, entre 1975 et 2000, ont dépeint ou examiné la dictature franquiste. Les près de cent soixante films de notre corpus filmique offrent un panorama général qui, d'une certaine manière, nous permet d'étendre les arguments de Llinás à la période 1975-2000, mais qui nous pousse aussi à aller plus loin. Les circonstances politiques, économiques, culturelles et sociales, le contexte historique en somme, ont une

¹¹⁰⁷ Frances Llinás, "Los vientos y las tempestades. El cine español de la transición", in VVAA *El cine y la transición política española*, Filmoteca Valencia, Valencia, 1986, p. 4.

¹¹⁰⁸ Llinás fait référence, par exemple, aux contretemps rencontrés par José Luis Guerín pour mener à bien *Los motivos de Berta*, projet modeste, presque artisanal, réalisé grâce au soutien économique de ses proches et amis et à une petite subvention de la Generalitat, et qui mettra plus de deux ans à sortir sur les écrans à cause de problèmes de distribution. Frances Llinás, "Los vientos y las tempestades. El cine español de la transición", in VVAA *El cine y la transición política española*, op.cit. p. 4.

¹¹⁰⁹ Frances Llinás, "Los vientos y las tempestades", op.cit. p. 4.

influence sur les produits culturels de chaque époque. Dans le cas du cinéma, cette influence se fait même perceptible malgré les continuités thématiques ou formelles. Même si les œuvres présentent quelques caractéristiques communes, le contexte se fait sentir dans les films qui, entre 1975 et 2000, ont porté la dictature franquiste sur grand écran. Dans le même temps, le cinéma collabore, par sa capacité historique, son pouvoir émotif et son potentiel comme fournisseur de mémoire d'emprunt, à la configuration d'imaginaires collectifs. Une part importante de notre façon d'imaginer et de comprendre des périodes-clés de notre histoire comme le franquisme ou la Guerre Civile procède de la représentation que le cinéma et la télévision en ont faite. L'importance du cinéma comme 'popular historiography' n'est pas anodine : les discours partiels, modérés et superficiels du passé énoncés au cinéma contribuent à ce que les récepteurs, les spectateurs, élaborent leurs propres interprétations partielles, modérées et superficielles de ce passé.

La période de libertés inaugurée avec la Transition s'est faite sentir au cinéma, en rendant possible des propositions risquées, novatrices et engagées politiquement – aussi bien à gauche qu'à droite. Et ce malgré l'instabilité vécue à certains moments, la violence politique et l'incertitude inhérentes à tout processus de changement, et auxquelles le cas espagnol n'a pas échappé. Ce qui se dégage de cette période, c'est l'hétérogénéité des discours et des formats, ainsi que la faible modération politique de certaines œuvres, qu'elles soient de droite, des nationalismes sous-étatiques, de gauche... Cependant, tout ce qui était différent, critique et inusuel s'est peu à peu vu marginalisé, comme le montre le sort du cinéma militant et des œuvres plus expérimentales.

Lentement, les discours cinématographiques espagnols allaient se modérer en quête d'une homologation européenne dans les styles et dans les formes, mais surtout en conséquence de l'apparente désidéologisation implicite dans les politiques et les pratiques culturelles néolibérales qui se sont imposées en Espagne et dans le monde occidental. Après avoir analysé le cinéma produit pendant les années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix, nous rejoignons Llinás quand il affirme que « la vulgarisation s'impose, [et que] la démocratie freine toute la créativité [...]. De la liberté, nous pouvions espérer l'aventure, mais nous n'avons obtenu que le triomphe de la médiocrité »¹¹¹⁰. Pour notre analyse, la médiocrité dans les discours, la modération et la correction politique ne sont à priori ni bonnes, ni mauvaises, mais s'avèrent en revanche hautement significatives. Notre objectif est d'étudier les interférences entre cinéma et histoire et, en cela, le fait que les discours sur le passé

¹¹¹⁰ Frances Llinás, "Los vientos y las tempestades", *ibidem*, p. 4.

soient, pour la plupart, aussi modérés, acritiques et superficiels à une époque de relative stabilité sociale et politique, et sans censure administrative, comme celle du gouvernement de Felipe González, nous en dit long sur le type de pays construit dans les années quatre-vingt et sur la relation que celui-ci établissait avec son histoire récente.

La baisse des productions sur le franquisme, ainsi que la présence de nombreux films dans lesquels le temps s'estompe, montrent un changement d'attitude face au passé récent, au cinéma historique et à la pratique cinématographique en général. Quand on décrit des circonstances du passé dans toute leur dureté, il semble que l'objectif ne soit pas de les dénoncer ou d'en analyser les causes, mais plutôt que l'on cherche, à partir de la confrontation et de la comparaison, à légitimer et renforcer un présent qui se veut moderne, lié à la construction de l'État-providence et à une conception acritique du progrès. Les propositions formelles s'appauvrissent et nous assistons à la disparition pratique du cinéma documentaire, des films symboliques et métaphoriques et des sous-produits comme le cinéma érotique classé S. En contrepoint de cette indifférence pour le passé, on assiste au développement des « films de mémoire », qui agissent à la fois, et non sans un certain paradoxe, comme rappel de l'importance d'hier et comme médiation dédramatisante et relativisante de celui-ci. Les gouvernements socialistes successifs évitèrent tout jugement, moral ou politique, sur la dictature et la Transition. Aucune réparation ne fut versée aux victimes, et rares furent les mesures prises contre le maintien dans la judicature, l'administration, les forces de l'ordre ou le système éducatif de fonctionnaires directement impliqués dans des pratiques abusives sous le franquisme¹¹¹¹.

Avec l'arrivée au pouvoir du PP en 1996, cette réparation ne s'est pas produite non plus, mais le terrain de la mémoire de la guerre et du franquisme allait se transformer petit à petit en un champ de bataille politique. À mesure que grandissait la visibilité des revendications de la société civile en relation à l'histoire récente de l'Espagne, les partis politiques multipliaient aussi les tentatives pour instrumentaliser cet intérêt. À partir de la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, les associations de victimes du franquisme se sont consolidées. En 1999, le Congrès débattait pour la première fois du soulèvement militaire qui a provoqué la Guerre Civile espagnole. Tous

¹¹¹¹ Parmi les rares mesures prises dans ce sens, nous pouvons signaler le Plan de Modernisation de l'Armée de Terre (META), mis en place en 1983 par le ministre socialiste Narcís Serra, qui proposait des préretraites avantageuses à de nombreux dirigeants militaires.

les partis, à l'exception du PP, ont condamné « le coup d'État fasciste militaire contre la légalité républicaine »¹¹¹².

Cette sensation de petits changements quant à la place occupée par le passé de la dictature dans l'actualité s'est aussi faite sentir au cinéma. Bien que les documentaires et les films plus expérimentaux soient restés rares, voire inexistants par rapport au sujet qui nous occupe¹¹¹³, une certaine évolution a pu être appréciée. D'un côté, les « films de mémoire », qui exploraient l'histoire récente depuis une perspective personnelle et quelque peu oblique, ont disparu des écrans, peut-être car le sujet avait pris de la force en dehors et que les tentatives implicites de ces films pour exorciser le passé n'étaient plus aussi nécessaires. D'un autre côté, on a vu apparaître de nouveaux points de vue qui conféraient un côté « pop » et désinvolte à de nombreuses représentations directes du franquisme au cinéma.

Cependant, les carences du cinéma comme instrument pour connaître le passé restaient considérables. Les limites du cinéma dans la représentation de la dictature tout au long de ces années sont un reflet des limites mêmes de la relation de notre pays avec son passé, et servent à évaluer la qualité de notre démocratie et à révéler quelques-unes des caractéristiques de la société construite après la Transition.

Pour réaliser cette évaluation, il s'avère utile de rassembler les thèmes et questions-clés identifiés dans les films constituant l'objet d'étude de cette thèse, et systématisés en deux catégories : constantes filmiques et points d'ancrage. Nous y reviendrons plus en avant. Nous aimerions maintenant nous concentrer sur les messages et thèmes qui sont restés en marge du cinéma sur le franquisme pendant les décennies analysées. Marc Ferro affirmait que « la caméra révèle le fonctionnement réel de ceux-là, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer »¹¹¹⁴.

¹¹¹² José Miguel Larraya, "El PP se queda solo en el Congreso y no condena la sublevación de Franco", *El País*, 15 septembre 1999. En revanche, en 2002, le PP s'est joint à un texte qui rejetait implicitement le franquisme, en condamnant l'utilisation de la violence pour établir des régimes totalitaires comme « par le passé », et qui impliquait une reconnaissance morale des victimes de la guerre et de la dictature, in Raimundo Castro, "El PP se suma en el Congreso a la condena de la dictadura franquista", *El Periódico de Aragón*, 21 novembre 2002. En mai 2013, le PP, qui gouverne avec la majorité absolue, a refusé de déclarer le 18 juillet 'Journée de la condamnation du franquisme', Daniel del Pino, *Público*, 21 mai 2013.

¹¹¹³ Même s'il est vrai que sous l'influence de ce processus de changement et de la création des écoles de cinéma ESCAC et ECAM, le nombre de documentaires produits à partir du milieu des années quatre-vingt-dix a commencé à augmenter considérablement en comparaison avec le nombre de documentaires produits pendant la période socialiste. Entre 1983 et 1996, 17 longs-métrages documentaires ont été réalisés, contre 11 entre 1996 et 2000. Si l'on compare la production sur les douze années de gouvernement socialiste (17) avec celle des douze années suivantes (245 documentaires entre 1996 et 2008), la différence est écrasante.

¹¹¹⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993 (1977) p. 39.

L'étude de ces pages va plus loin et tire son information de ce qui reste hors-champ, loin même du scénario.

Au long des neuf chapitres qui composent cette thèse, nous avons identifié principalement quatre grandes absences. En premier lieu, dans le cinéma sur la dictature franquiste, nous ne trouvons pas de premiers rôles incarnés par des femmes, ni devant, ni derrière la caméra. En second lieu, nous ne sommes pas non plus les témoins directs de la violence et de la répression franquistes. En troisième lieu, nous ne trouvons pas d'exemples de militants antifranquistes convaincus, ayant l'intention de se rebeller et la force de lutter. Nous remarquons enfin l'absence des classes travailleuses comme groupe social avec une conscience de classe¹¹¹⁵.

Si l'on commence par la première de ces absences, celle de la femme, nous constatons que dans les cent cinquante-huit films qui forment notre corpus filmique, vingt seulement mettent en scène des femmes comme protagonistes incontestées. Parmi ces vingt œuvres, cinq ont été réalisées par l'une des sept réalisatrices comprises dans cette étude, tous les autres réalisateurs étaient des hommes¹¹¹⁶. Les chiffres ne semblent pas révéler un intérêt particulier des réalisateurs masculins pour dépeindre des histoires de femmes, et il n'est pas non plus courant que ce soit les femmes qui décident de passer derrière la caméra. Nous pouvons donc parler d'une déficience, du constat d'une carence : rares furent les femmes réalisatrices dans un monde dominé par des hommes (de la réalisation à la distribution) et rares furent les protagonistes féminins dans les films¹¹¹⁷. Cette absence n'est pas étonnante si on la compare avec le nombre de femmes qui, dans les années soixante-dix, quatre-vingt, voire quatre-vingt-dix, occupaient des postes de haute direction ou endossaient des responsabilités politiques importantes, au contraire. Cette absence illustre bien le long chemin que la femme devait encore parcourir en Espagne dans sa lutte pour l'égalité.

Concernant la seconde carence, il faut souligner la façon dont les films analysés tout au long de cette thèse montrent comment les forces de l'ordre emprisonnent et

¹¹¹⁵ La série télévisée de TVE basée sur des faits réels *Carta a Eva* (Agustí Villaronga, 2012) a été d'une grande utilité pour identifier ces absences, car elle parvient à combler toutes ces carences. La protagoniste, Juana Doña, est une communiste convaincue, une travailleuse avec une conscience de classe, qui lutte contre Franco dans la clandestinité. Elle est arrêtée, maltraitée et condamnée à mort, peine qui sera commuée en perpétuité. Malgré les circonstances, elle ne perd ni sa force de caractère, ni la foi dans sa cause. La série montre aussi l'arbitraire et l'impunité des forces de l'ordre franquistes.

¹¹¹⁶ Les femmes qui ont réalisé des films de notre corpus filmique sont au nombre de sept : Pilar Miró (avec trois films), Cecilia Bartolomé, Arantxa Lazcano, Mercé Conesa (coréalisatrice), Azucena Rodríguez, Josefina Molina et Helena Taberna.

¹¹¹⁷ Juana Doña elle-même s'est plaint dans plusieurs de ses livres de cette vision excluante qui imprégnait la mémoire de la lutte antifranquiste. Ces œuvres de Juana Doña sont : *La mujer* (1977), *Desde la noche y la niebla: mujeres en las cárceles franquistas* (1978), *Gente de abajo* (1981).

agissent souvent de manière arbitraire, mais sans nous exposer à des scènes explicites de violence. Qu'ils s'agissent de films réalisés dans les années soixante-dix, quatre-vingt ou quatre-vingt-dix, ils ne reflètent pas toute la brutalité policière dont parlent certains témoignages, ils n'ébauchent même pas la sauvagerie des abus et des tortures subis, en particulier, par les prisonniers politiques¹¹¹⁸. Les deux seuls cas qui traitent ce sujet de manière directe sont *El crimen de Cuenca*, dont l'action se déroule au début du XXe siècle et *El Lute*, dans lequel le détenu est un prisonnier de droit commun. Il n'est pas courant non plus de trouver des références directes à d'autres actes arbitraires et abus de pouvoir, comme les expropriations de biens ou les purges de responsables républicains.

Cette absence s'explique, comme nous l'avons déjà signalé, par le processus même de transition. Il n'y a eu aucune purge de responsables au sein des forces de l'ordre et des forces judiciaires, ni aucune réhabilitation des victimes. La Transition s'est basée sur l'amnistie, tant pour les prisonniers politiques que pour les responsables franquistes. Il est vrai que toutes les options politiques ont dû faire des concessions pendant la Transition, mais il est vrai aussi que la droite a eu quarante ans pour enterrer et honorer ses morts, pour écrire et réécrire l'histoire. Relativiser la dureté de la dictature et éluder ou atténuer certains aspects de celle-ci comme la répression, n'est pas la meilleure façon de construire une démocratie mûre.

La troisième absence entretient une certaine relation avec cette relativisation de la dureté de la dictature dans les films. Le prisme du présent depuis lequel sont réalisés les films semble renvoyer un franquisme moins dur et ôter de l'importance au militantisme contre la dictature. Dans de nombreux films qui décrivent l'opposition à la dictature, l'idéologie des personnages apparaît influencée par le désenchantement et la dépolitisation des réalisateurs, que ces derniers vivent pendant la Transition, sous le gouvernement socialiste ou populaire. Il est intéressant d'analyser comment le scepticisme des protagonistes de *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980) semble s'adapter plutôt à l'attitude du réalisateur au début des années quatre-vingt qu'à celle qu'auraient eue les personnages réels, ou même González Sinde lui-même quand il militait au PCE dans les années soixante. Les films de José Luis Garci, de José Luis García Sánchez ou de Manuel Gutiérrez Aragón s'inscrivent aussi dans cet axe. On compte peu de films dans lesquels les personnages ont des idéaux clairs et n'y renoncent pas. Les maquis de *Los días del pasado*, *El corazón del bosque* ou de *Huidos*, ne sont pas non plus une exception à cette règle. Les maquisards y

¹¹¹⁸ Cette question est évoquée dans des films comme *Sonámbulos*, *Viva la clase media*, *Luna de lobos*, *Así como habían sido*, *Doblones de a ocho*, *La noche más larga*, *Entre rojas* ou *Besos para todos*.

apparaissent désenchantés et vaincus comme s'ils savaient d'avance le destin qui les attendait, et que le réalisateur et le spectateur, eux, connaissent. Il est difficile d'identifier des personnages politiquement convaincus qui restent fermes sur leurs idéaux. L'exception serait représentée par les films de Rafael Gil, sur des scénarios de Vizcaíno Casas, même si les idéaux se rapprocheraient, dans ce cas, de l'extrême droite. Ici, il n'y a pas de demi-teinte dans les discours et les critiques s'acharnent sur ceux qui ont décidé de retourner leur veste.

Enfin, la quatrième absence remarquable dans notre corpus filmique est celle de la classe travailleuse. Rares, pour ne pas dire inexistantes, sont les portraits de la classe ouvrière dans les films de fiction analysés¹¹¹⁹. Les personnages proviennent soit de la classe moyenne et moyenne supérieure, soit de secteurs marginaux peu représentatifs de l'ensemble de la population. Les secteurs les plus humbles, part la plus importante de la société, apparaissent systématiquement dans l'ombre et leur présence relève presque de l'anecdote.

En cela, il s'avère significatif qu'un processus aussi important que celui de l'émigration espagnole à l'étranger dans les années cinquante et soixante n'apparaisse pas au grand écran pendant les vingt-cinq années analysées. Entre *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) ou *Vente a Alemania Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) et *Un franco, catorce pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) ou les documentaires *El tren de la memoria* (Marta Arribas et Ana Pérez, 2005) et *A las puertas de París* (Joxean Fernández, Marta Horno, 2008), il n'existe qu'un silence sourd, interrompu uniquement par de timides allusions indirectes¹¹²⁰. Même quand, dans les années quatre-vingt-dix, le cinéma espagnol a commencé à se pencher sur l'immigration dans des films comme *Lettres d'Alou* (*Las cartas de Alou*, Montxo Armendáriz, 1990) ou *Bwana* (Imanol Uribe, 1995), l'émigration espagnole en Europe pendant le franquisme est restée loin des salles obscures. Même l'émigration intérieure et l'exode rural espagnol ont été peu montrés au cinéma¹¹²¹. La course de l'Espagne vers la modernité, avec 1992 en point culminant, et les tentatives d'homologation européenne peuvent être signalées comme la cause principale de cet oubli complexe. Une certaine honte semblait s'imposer dans

¹¹¹⁹ Parmi ces rares présences on trouve, par exemple, le travailleur en grève qui aide le militant de l'ETA dans *Opération Ogre* (*Operación Ogro*), ou les prisonnières d'origine modeste de *Entre rojas*. Rosa, la protagoniste de *La mitad del cielo*, vient aussi d'un milieu modeste. Cependant, le film relate les efforts de celle-ci pour en sortir et peut donc être défini comme la chronique d'une ascension sociale.

¹¹²⁰ Il y a des allusions à l'émigration dans *El sacerdote*, *El Lute* et *Manuel y Clemente*. D'autre part, deux films traitent directement de l'émigration, mais vers l'Amérique Latine, et non vers l'Europe. Ils se déroulent tous deux dans des zones périphériques (*Guarapo* aux Canaries et *Siempre Xonxa* en Galice), ce qui fait d'eux une exception à plusieurs titres. De plus, on ne sait rien ou presque de la vie des émigrants outre-mer.

¹¹²¹ Le cas de *La mitad del cielo* serait paradigmatique de cet exode rural.

quelques secteurs face à ce passé pas si éloigné de pauvreté et d'autarcie. Le recul du discours de classes dans l'économie néolibérale, en particulier après les échecs des révoltes ouvrières dans des mouvements de désindustrialisation comme en Grande-Bretagne sous Margaret Thatcher, est à distinguer également comme facteur influent dans ce processus d'invisibilisation de la classe travailleuse.

Les femmes, la répression, la conscience politique et de classe, tels sont les éléments qui manquent dans la plupart des films analysés, indépendamment de la période chronologique. Ces quatre absences sont logiques dans une société capitaliste, néolibérale et encore patriarcale, soumise à la démobilisation politique et sociale, en particulier à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix. Comme nous le disions, les limites du cinéma dans sa représentation de la dictature ne sont que le reflet des limites de la société espagnole dans sa relation avec son passé proche. Les récits à partir desquels un pays raconte son passé sont significatifs du type de nation en soi, de ses caractéristiques et de ses aspirations.

Mais, si telles sont les absences, quels sont les éléments qui étaient, eux, bien présents ? Le moment est venu de considérer les constantes filmiques et les points d'ancrage de la société espagnole identifiables dans les films des vingt-cinq années que renferme notre étude. Nous pouvons observer trois constantes principales au cours des trois périodes chronologiques analysées, de même que nous distinguons trois points d'ancrage. D'un côté, concernant les constantes filmiques, nous soulignons d'abord la progressive modération des discours politiques dans les films. Modération qui s'accompagne des deux constantes suivantes : l'homogénéisation croissante des productions et l'appauvrissement des propositions génériques et formelles. D'un autre côté, concernant les points d'ancrage de la société espagnole dans le cinéma sur le franquisme, nous devons d'abord distinguer l'omniprésence de la question générationnelle depuis une double perspective : celle des personnages fictifs et celle des réalisateurs eux-mêmes ; deuxièmement, la tendance à refléter la connivence d'une large frange de la population avec le régime franquiste, que ce soit de manière active ou passive ; et troisièmement, la sensation de changement dans la considération du passé et dans la place que celui-ci occupe dans le présent.

Si l'on commence par la première constante filmique appréciable dans l'ensemble de la production des vingt-cinq années analysées, nous devons évoquer la modération politique majoritaire dans les discours sur le franquisme. Rares sont les critiques ouvertes de la dictature, surtout à partir des années quatre-vingt. La question est plutôt de savoir comment varient les degrés de dénonciation avec les époques. Il faut remarquer la présence, pendant la Transition, de réalisateurs qui ont clairement

porté à l'écran leur opposition au régime franquiste. Cependant, la plupart de ces œuvres sont restées des produits minoritaires, comme *La rabia*, *Alicia en la España de las maravillas*, *El proceso de Burgos* ou *Rocío*. Mais ni les discours d'extrême droite des films de Rafael Gil et Vizcaíno Casas, ni les documentaires d'Eduardo Manzanos n'étaient modérés non plus. La société de la Transition était hautement politisée et le cinéma s'en faisait l'écho.

Il s'avère pourtant surprenant que cette époque de conquête de la liberté marque la fin du dénommé « cinéma militant », qui présentait les discours les plus radicaux et progressistes à la fin du franquisme et dans les premières années de la Transition et qui a été écarté de notre étude, comme nous le disions dans le Chapitre 5, pour des raisons chronologiques et pour son impossibilité de parvenir au grand écran. « Avec l'arrivée de la démocratie parlementaire et l'accession au pouvoir de la supposée gauche au début des années 80, on voit s'orchestrer un démantèlement destructeur des associations de base sans lesquelles des projets communautaires comme le collectif Cine de Clase ou La Central del Curt manquent de force et de sens »¹¹²². Ceux qui auraient dû soutenir, nominalement et idéologiquement, ce type de cinéma plus critique ont fini par le détruire.

Dans le cinéma espagnol de cette période, la modération et l'acceptation des discours sur le franquisme deviennent la norme dans les années quatre-vingt, laissant à découvert l'arrière-boutique d'une Espagne conservatrice et aux aspirations néolibérales, qui refuse que son passé la détourne de la route vers la modernité, vers la normalisation. La modération idéologique et le conservatisme croissant dans l'Espagne des années quatre-vingt sont une évidence au cinéma, et pas uniquement avec la décadence du cinéma militant. Comme l'exprimait déjà le critique de cinéma Carlos Heredero en 1990, la consolidation de la démocratie n'a pas produit « un cinéma plus vif, en éveil, pluraliste ou combattif », mais elle a généré « une production conservatrice, pleine de références reconnaissables, où la liberté d'appeler les choses par leur nom a à peine été utilisée de manière productive »¹¹²³. Après l'effervescence de la fin du franquisme et du début de la Transition, où l'hétérogénéité des propositions sur l'échiquier politique était notable, les années quatre-vingt apportent l'homogénéité et le conservatisme idéologique. L'abandon officiel du marxisme par le PSOE en 1979, le triomphe électoral de Margaret Thatcher en 1979 en Grande-Bretagne et de Ronald Reagan en 1980 aux Etats-Unis, le référendum pour la permanence de l'Espagne au

¹¹²² Xan Gómez Viñas, "El campo para el hombre", *Blogs & Docs*, 19 avril 2011.

¹¹²³ Carlos Heredero, "El cine español de los ochenta. Cineastas en la periferia", *Telos*, n. 26, 1990, p. 133.

sein de l'OTAN en 1986, dans lequel les socialistes ont plaidé pour le oui malgré leur négation initiale, l'ode à l'individualisme, à la dépolitisation et à la relativisation inhérente au postmodernisme ou la crise de la gauche occidentale en parallèle à la décadence et désintégration du Bloc Soviétique sont quelques-uns des éléments qui expliquent cette modération de la politique et de la culture en Espagne.

Cette modération transparaît au cinéma, et les absences déjà signalées précédemment en sont une preuve. Il n'y a pas de grands récits sur la répression et la violence franquiste, pas plus qu'il n'y a de discours filmiques engagés politiquement. Mais dans la forme, cette modération se concrétise de deux manières qui nous conduisent aux deux constantes filmiques suivantes. L'hétérogénéité des propositions de la première Transition disparaît lentement. Pendant la période socialiste, nous ne trouvons ni documentaires sur le franquisme, ni films symboliques ou expérimentaux. Pour Javier Hernández Ruiz et Pablo Pérez Rubio, après un bref « printemps des cent fleurs », on aurait assisté à un processus d'homogénéisation et d'homologation avec l'ensemble du cinéma intellectuel européen¹¹²⁴. En même temps que disparaissent les films classés S et d'autres produits pseudo-culturels, conséquence de la Loi Miró, on voit également s'imposer des critères de prétendue qualité qui limitent la production. Les représentations du passé récent espagnol commencent à adopter une série d'éléments de base : adaptation d'un roman à succès, distribution d'acteurs reconnus, photographie crépusculaire...

La stéréotypisation des représentations s'est traduite par un « cinéma de la reconnaissance », dans lequel on cherchait plus à gagner la complicité du spectateur qu'à stimuler son esprit critique. Cette stéréotypisation a également entraîné la construction d'une certaine « mémoire d'emprunt » de ces années-là, en représentant un type d'imaginaire collectif. Mais il s'agit d'un imaginaire inoffensif, qui ne prétend pas conduire à la connaissance¹¹²⁵. Comme nous l'avons déjà expliqué, le cinéma de la reconnaissance cherche l'adhésion du public à travers « une illustration épidermique de l'époque, en se limitant à créer (...) un "effet de passé" (...), une illusion optique d'historicité par le biais du jeu intertextuel de reflets spéculaires »¹¹²⁶. Il s'agit d'un

¹¹²⁴ Javier Hernández Ruiz et Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla. El cine español durante la Transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 14. Dans le même esprit, voir aussi John Hopewell, *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, BFI Books, London, 1986, p. 179. Ou encore Barry Jordan et Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 1998.

¹¹²⁵ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.

¹¹²⁶ José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 2005, p. 187.

cinéma qui réitère ce que le spectateur sait déjà, au moyen donc d'un message réducteur, qui exacerbe le sentimentalisme plutôt que la rationalité et se trouve « dans l'impossibilité de s'auto-questionner »¹¹²⁷.

Nous pouvons, par exemple, regrouper dans cette catégorie, une grande partie du Chapitre 7, mais surtout tous les films étudiés dans le Chapitre 8, dont l'action se déroule dans une après-guerre indéterminée et dans lesquels les références chronologiques et politiques sont nulles. Cette abstraction révèle aussi la modération des discours. Même dans certaines œuvres où le protagoniste est Franco lui-même, les films sont à ce point ambigus qu'ils nous livrent peu d'informations sur le régime en place. Les atmosphères se stéréotypent.

« Toutes proportions gardées [entre les films], il est significatif de constater l'acceptation dans tous ces cas d'une série de codes formels de l'image. Dire qu'une même tonalité d'image (ocre et crépusculaire), un rythme déterminé du récit (morose et rêveur) et la préférence pour des protagonistes jeunes, voire des enfants (dans leur éveil à la vie ou, si l'on préfère, dans leur éducation sentimentale) servaient presque autant pour l'expérience de la guerre (en arrière-garde, nous insistons) que pour le franquisme, offre une piste non dédaignable de l'indifférence que ces récits ressentaient pour la référence historique précise »¹¹²⁸.

Par conséquent, la forme nous en dit long sur le contenu : la standardisation d'une certaine atmosphère s'avère peu problématique sur un plan artistique et idéologique et met en évidence la médiocrité de l'industrie et le désintérêt pour le passé récent.

Il n'existe qu'un seul élément novateur dans les films de la période socialiste : l'essor des films de mémoire. Nous ne parlons pas là des films qui utilisent les flashbacks et où les souvenirs ne sont que des moyens de véhiculer le récit. Au contraire, nous faisons référence aux films qui développent une réflexion sur le processus de mémoire, ou dans lesquels le recours au souvenir sert à comprendre le présent et à affronter le futur. Il reste significatif que l'essor de ces « films de mémoire » se produise pendant la période socialiste, alors que le nombre de productions est proportionnellement moindre et que leurs contenus sont plus superficiels. Qu'ils servent à rappeler le passé, à prévenir des dangers de la manipulation de celui-ci ou à essayer de comprendre et de nous comprendre, ces films agissent volontairement ou involontairement comme une voix de la conscience, une alerte des risques encourus quand, comme le PSOE, on relègue le passé.

¹¹²⁷ Enrique Alberich, "Cine español 1972-1982. Memoria de una época", en *Dirigido por...*, n° 100, janvier 1983, p. 25.

¹¹²⁸ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006, p. 285.

Dans une société où les mouvements sociaux s'étaient désarticulés ou marginalisés (à l'image du panorama international), ces films de mémoire mettent en lumière une carence, un problème. Ils sont un rappel à l'ordre sur la vigueur et la nécessité d'un débat sur le passé. Il est intéressant de voir comment, alors que dans la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, les mouvements pour la mémoire refont surface, des associations sont créées et diverses protestations émergent, les « films de mémoire », eux, disparaissent. C'est comme si le cinéma, la culture, avait joué le rôle d'un contre-pouvoir ou, du moins, d'un bastion servant à sauvegarder des voix et des opinions discordantes.

Les films du premier gouvernement Aznar ne peuvent, quant à eux, pas être qualifiés de « critiques ». Mais il n'en est pas moins vrai que, dans nombre d'entre eux, la modération du discours s'articule autour d'autres perspectives, entraînant même un certain défi aux formes conventionnelles de représentation. Ce n'est pas étonnant qu'on ait identifié, à cette même époque, le « franquisme pop », cette affection pour des comédies paradoxales qui s'autorisent à penser le passé à travers de nouvelles voies¹¹²⁹.

Les thèmes et personnages de ce franquisme pop nous renvoient au premier point d'ancrage : la présence constante de conflits générationnels, surtout en lien avec les différentes attitudes de chaque génération face au passé. Quand les parents ont vécu la guerre et/ou l'après-guerre et sont restés enfermés dans ce souvenir, comme dans *¡Jo, papá!, Mambrú se fue a la guerra* ou *La guerra de papá*, ce sont les enfants qui exigent leur droit à tourner la page, à ne pas assumer des responsabilités qui ne leur correspondent pas. Le conflit de générations se manifeste aussi dans un changement de valeurs, comme dans *Los saints innocents* (*Los santos inocentes*), *Tranvía a la Malvarrosa* ou *Besos para todos*, voire dans la défense d'idéologies contraires à celles défendues par les parents, comme dans *Últimas tardes con Teresa* ou *Entre rojas*. Ce phénomène est directement lié aux processus sociaux de considération du passé pendant la Transition et la démocratie. Portés par l'espoir des discours de modernisation et de progrès des années quatre-vingt, les secteurs les plus jeunes de la société réclament leur droit au présent et au futur. Ce seront, pour la plupart, ceux qui ont connu la guerre et les époques les plus dures de l'après-guerre, qui voudront parler de ces années-là, au moins durant les deux premières décennies de notre analyse.

¹¹²⁹ Nous utilisons le terme « paradoxal » pour désigner la coexistence d'éléments provenant de la tradition la plus désuète et de situations propres à un régime dictatorial (comme la peine de mort) avec les airs de modernité qu'on essayait d'imposer dans certains secteurs, en particulier dans la culture.

La différence entre les secteurs les plus jeunes et les plus âgés de la société se manifeste aussi dans l'âge des réalisateurs qui décident de porter le franquisme à l'écran. Pendant la Transition, les films qui ont rencontré le plus de succès, comme *Canciones para después de una guerra*, *Cría cuervos*, *La Carabine nationale (La escopeta nacional)*, *La guerra de papá* ou *La Ruche (La colmena)* ont été réalisés par des cinéastes nés en 1930 (Basilio Martín Patino), 1932 (Carlos Saura), 1921 (Luis García Berlanga), 1936 (Antonio Mercero) ou 1935 (Mario Camus). Certains réalisateurs comme José Luis Garci, Pilar Miró ou Manuel Gutiérrez Aragón, tous nés dans les années quarante, ont eux aussi connu un succès notable, même s'ils restent l'exception. Il n'était pas courant que leurs contemporains ou des réalisateurs plus jeunes fassent le choix de dépeindre ces années-là pendant la Transition. Leur intérêt se concentrait plutôt sur des sujets d'actualité. Pedro Almodóvar ou Fernando Colomo en ont été des exemples paradigmatiques. La réalité extra-filmique venait ainsi corroborer ce qui ressortait des films : les jeunes générations, qui n'étaient pas aussi marquées par cet hier traumatique que leurs prédécesseurs, vivaient le passé comme quelque chose de lointain. Face à un contexte de changement et d'évolution, elles préféraient se concentrer sur l'avenir. Cela ne veut pas dire qu'elles ne s'intéressaient pas à cette époque. De nombreux jeunes réalisateurs ont fini par regarder en arrière, en se réappropriant des thématiques liées à la guerre et à la dictature franquiste. La Transition n'était simplement pas le moment pour eux.

Pendant l'étape socialiste, les réalisateurs plus âgés comme Vicente Aranda (1926) et Fernando Fernán Gómez (1921) restent ceux qui remportent le plus de succès publics et/ou critiques dans la représentation cinématographique du franquisme. D'autres, nés dans les années quarante et cinquante, comme José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Gonzalo Herralde, Fernando Trueba ou Jaime Chávarri atteignent, arrivés à quarante ans, une notoriété remarquable dans la recreation du franquisme. Leurs discours sur le passé sont, néanmoins, plus modérés que ceux de leurs aînés, plus aimables, moins crus, peut-être car leur expérience de la dictature a été moins traumatique.

La surprise se produit durant le premier gouvernement Aznar. Ce sont des films comme *Secrets du cœur (Secretos del corazón)* de Montxo Armendáriz (né en 1949), *L'amour nuit gravement à la santé (El amor perjudica seriamente la salud)* de Manuel Gómez Pereira (1953), *En chair et en os (Carne trémula)* de Pedro Almodóvar (1949) ou *Mort de rire (Muertos de risa)* d'Álex de la Iglesia (1965) qui connaissent le plus de succès. Les réalisateurs les plus expérimentés se désintéressent de la dictature ou bien perdent le lien avec le public de plus en plus jeune qui remplit les salles. Les discours des nouveaux réalisateurs, quant à eux, n'ont rien à voir avec ceux de la

vieille école. La comédie prend une place importante et les référents politiques et sociaux sont relégués à un second plan, derrière les histoires personnelles des personnages. Cependant, cette distance, propre au contexte postmoderniste dans lequel évoluait la culture espagnole des années quatre-vingt-dix, allait se transformer, au XXI^e siècle, en un engagement politique décidé de la part de ces mêmes réalisateurs. Armendáriz tournera *Silence brisé* (*Silencio roto*) sur les maquis (2001) et produira un documentaire sur le même thème, *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002) ; Almodóvar participera en tant qu'acteur et producteur au documentaire *Cultura contra la impunidad* (2010) ; et de la Iglesia choisira le Valle de los Caídos pour sa comédie noire extravagante *Balada triste* (*Balada triste de trompeta*, 2010).

Le deuxième point d'ancrage de la société espagnole dans nombre de ces films renvoie à la frustration et au désenchantement que l'on peut identifier pendant la Transition dans le portrait fait d'actions et de personnages complices du régime. Les reflets de cette Espagne frustrée qui attendait plus de la démocratie, sont peu à peu dévoilés par la présence de soutiens sociaux du franquisme, avec la description du rôle important joué par l'Église, de la place de l'Armée, des classes supérieures, voire du tout un chacun. Après tout, comme il nous est rappelé dans *Las rutas del sur*, Franco est mort dans son lit. Ainsi, les films cessent de décrire des couples mécontents de leur vie et des militants déçus, si communs dans les films de la Transition, pour montrer des curés qui livrent des maquisards blessés, des maires qui s'approprient les biens de républicains disparus, des militaires qui obéissent aux ordres tout en les considérant immoraux ou des délations qui entraînent la mort. Même le double de Franco dans *Espérame en el cielo* finit par accepter sa réclusion et sa condamnation, en assumant sa responsabilité et en essayant à peine de s'évader.

Ce virage entraîne une idée qui peut s'avérer problématique, un raisonnement qui, d'une certaine manière, désavoue la critique. Rares sont ceux qui ont combattu le régime quand il était en place et qui auraient donc l'autorité morale pour analyser et critiquer le franquisme. Ce raisonnement cache un appel à la retenue, un ordre démobilisateur : il est bon de parler du passé, mais mieux vaut ne pas trop approfondir. Dans un vrai processus d'exploration de l'histoire récente de l'Espagne, filmique ou extra-filmique, ni la nouvelle démocratie, ni la Constitution, ni les classes dirigeantes ne s'en tireraient avec les honneurs, pas plus que l'ensemble de la population.

C'est pourquoi il est important de souligner le troisième point d'ancrage, qui recueille une subtile mais croissante sensation de changement. Dans les années quatre-vingt, le changement se fait timidement sentir dans les « films de mémoire », où les protagonistes parviennent à affronter leurs peurs et traumatismes, en particulier

grâce à leur connaissance de l'histoire et du passé. Puis, dans les années quatre-vingt-dix, ce changement se laisse pressentir dans quelques films avec une photographie plus vive, plus colorée, ou par le biais de l'humour, comme on a pu l'apprécier dans les productions de la fin du siècle dernier. Dans un sens, en brisant cette *gravitas* quelque peu ankylosée autour des films du franquisme de la période socialiste, on peut créer la distance nécessaire pour articuler de nouvelles réflexions, des questionnements, voire de nouvelles réécritures de l'histoire. Avec l'arrivée au pouvoir du PP, héritier du franquisme sous bien des aspects, la réécriture partisane de l'histoire semble devenir plus évidente¹¹³⁰. Mais c'est justement ce processus ouvert de réécriture qui permet l'irruption, bien que timide ou modeste, de versions et d'écritures subversives qui déstabilisent le *statu quo* que l'on prétendait perpétuer. Peu à peu, sur les écrans et en dehors, on commence à revendiquer l'Histoire comme territoire de lutte¹¹³¹.

Nous pouvons dire que face à la « mémoire urgente » de ceux qui ont vécu la guerre et l'après-guerre, face au silence et à l'impunité auxquels ont dû s'habituer les enfants, ce sont les petits-enfants qui ont revendiqué leur droit de savoir, de réclamer la justice. Dans un contexte d'émancipation de nouveaux mouvements sociaux comme les « antimondialistes », à l'aube d'un nouveau millénaire, les petits-enfants des victimes du franquisme unissent leurs forces avec des secteurs qui se sont toujours battus pour la reconnaissance du passé ou pour la revendication d'une gauche conséquente et possible. En l'an 2000, avec la création de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique, le débat sur le passé de la Guerre Civile et de la dictature envahit la place publique. Institutions politiques et éducatives, chercheurs, monde culturel : tous les secteurs s'engagent dans ce combat pour l'histoire récente de l'Espagne¹¹³². Comme le démontrent le refus récent du PP (et l'abstention de UPyD) de déclarer le 18 juillet « Journée de la condamnation du franquisme »¹¹³³, l'entrée apologétique sur Franco dans le Dictionnaire Biographique publié par

¹¹³⁰ C'est pendant les gouvernements du PP, en particulier sous la seconde législature, que des discours révisionnistes comme ceux de César Vidal ou Pío Moa prennent de l'importance.

¹¹³¹ Mari Paz Balibrea, *En tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Madrid, 1999.

¹¹³² Le cinéma historique sur la dictature franquiste a connu un renouveau ces dernières années. De nombreux films de fiction et documentaires sont revenus sur ce thème, certains avec un grand succès public, comme *Silence brisé* (*Silencio roto*, Montxo Armendáriz, 2001, 429.086 spectateurs), *Soldats de Salamine* (*Soldados de Salamina*, David Trueba, 2003, 433.290 spectateurs), *Salvador* (Manuel Huerca 2006, 506.741 spectateurs), *Le Labyrinthe de Pan* (*El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006, 1.682.233 spectateurs) ou *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007, 863.135 spectateurs), prouvant ainsi l'intérêt du public pour la représentation cinématographique de cette époque.

¹¹³³ Daniel del Pino, "El PP rechaza declarar el 18 de julio 'Día de la condena del franquismo'", *El Diario.es*, 21 mai 2013. <http://www.publico.es/politica/455691/el-pp-rechaza-declarar-el-18-de-julio-dia-de-la-condena-del-franquismo>. Dernière consultation le 3 mars 2014.

l'Académie Royale d'Histoire en 2012, l'émergence de pseudo-historiens d'extrême droite comme Pío Moa et César Vidal¹¹³⁴, les nécrologies hagiographiques de Manuel Fraga¹¹³⁵ ou les obstacles rencontrés ces dernières années pour juger le franquisme devant les tribunaux¹¹³⁶, le combat pour l'histoire reste plus que jamais d'actualité¹¹³⁷. Dans une société démocratique, saine et mature, le cinéma, l'éducation, la culture sont aussi appelés à jouer un rôle clé dans ce combat.

¹¹³⁴ *Los mitos de la Guerra Civil* (Pío Moa, 2003) et *Checas de Madrid: las cárceles republicanas al descubierto* (César Vidal, 2003) en seraient un bon exemple.

¹¹³⁵ Julián Casanova, "Incómodo pasado", *El País*, 4 février 2012.

¹¹³⁶ Olga Rodríguez, "El obstáculo para juzgar el franquismo en España no es judicial, sino político", *El Diario.es*; 24 mai 2013. http://www.eldiario.es/sociedad/Espana-dictadura-pervive-democracia-mutilada_0_135437151.html. Dernière consultation le 3 mars 2014.

¹¹³⁷ *En el combate por la historia* (*Dans le combat pour l'histoire*) est justement le titre du livre que plusieurs historiens, parmi lesquels Julián Casanova, Julio Aróstegui et Ángel Viñas, ont écrit en réponse au dictionnaire biographique, Ángel Viñas (ed.), *Pasado y Presente*, Barcelona, 2012. Articles en lien : "El combate por la historia", *El País*, 11 janvier 2013 ; Julián Casanova, "¿Quién escribe la historia?", *El País*, 30 mai 2011.

CORPUS FÍLMICO

TRANSICIÓN (1975-1982)		
PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
1. <i>¡Jo, papá!</i> , Jaime de Armiñán, 1975	18-12-1975	428.190
2. <i>Arriba España</i> , José María Berzosa, 1975	2-03-1979	9.502
3. <i>Canciones para después de una guerra</i> , Basilio Martín Patino, 1971	26-01-1976	830.864
4. <i>Cría cuervos</i> , Carlos Saura, 1976	26-01-1976	1.292.417
5. <i>La nova cançó</i> , Francesc Bellmunt, 1976	-06-1976	101.896
6. <i>Emilia, parada y fonda</i> , Angelino Fons, 1976	16-08-1976	793.734
7. <i>Morir... dormir... tal vez soñar</i> , Manuel Mur Oti, 1976	24-08-1976	101.358
8. <i>El desencanto</i> , Jaime Chávarri, 1976	17-09-1976	220.032
9. <i>Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública</i> , Pere Portabella, 1976	1980	
10. <i>España debe saber</i> , Eduardo Manzanos, 1977	24-02-1977	37.307
11. <i>Asignatura pendiente</i> , José Luis Garci, 1977	18-04-1977	2.306.007
12. <i>¡Bruja, más que bruja!</i> , Fernando Fernán-Gómez, 1977	02-05-1977	364.761
13. <i>Queridísimos verdugos</i> , Basilio Martín Patino, 1973	09-06-1977	1.292.417
14. <i>Tengamos la guerra en paz</i> , Eugenio Martín, 1977	01-08-1977	556.874
15. <i>In memoriam</i> , Enrique Brasó, 1977	05-09-77	41.397
16. <i>La guerra de papá</i> , Antonio Mercero, 1977	19-09-1977	3.524.450
17. <i>Caudillo</i> , Basilio Martín Patino, 1974	14-10- 1977	1.292.417
18. <i>El ladrido</i> , Pedro Lazaga, 1977	30-10-1977	317.191
19. <i>Raza, el espíritu de Franco</i> , Gonzalo Herralde, 1977	02-11-77	17.349
20. <i>El perro</i> , Antonio Isasi Isasmendi, 1977	2/12/1977	2.507.074
21. <i>Niñas... ¡al salón!</i> , Vicente Escrivá, 1977	12-12-1977	829.019
22. <i>El francotirador</i> , Carlos Puerto, 1977	18-01-1978	181.216
23. <i>Carne apaleada</i> , Javier Aguirre, 1978	27-01-1978	739.965
24. <i>Los días del pasado</i> , Mario Camus, 1977	01-03-1978	359.888
25. <i>Las truchas</i> , José Luis García Sánchez, 1977	01-04-1978	263.430
26. <i>Comando Txikia. Muerte de un presidente</i> , José Luis Madrid, 1976	03-04-1978	416.485
27. <i>De fresa, limón y menta</i> , Miguel Ángel Díez, 1978	21-04-1978	37.692
28. <i>El último guateque</i> , Juan José Porto, 1978	29-04-1978	600.419
29. <i>El sacerdote</i> , Eloy de la Iglesia, 1978	01-05-1978	439.861
30. <i>Los ojos vendados</i> , Carlos Saura 1978	18-05-1978	104.249
31. <i>¡Arriba Hazaña!</i> , José María Gutiérrez, 1978	24-05-1978	1.236.071
32. <i>Ocaña, retrato intermitente</i> , Ventura Pons 1978	01-06-1978	97.453
33. <i>Solos en la madrugada</i> José Luis Garci, 1978	01-06-1978	777.830
34. <i>Noche de curas</i> , Carlos Morales, 1978	22-06-1978	24.028
35. <i>La escopeta nacional</i> , Luis García Berlanga, 1977	14-09-1978	2.061.027
36. <i>Sonámbulos</i> , Manuel Gutiérrez Aragón, 1977	18-09-1978	172.520

37. <i>Las rutas del Sur</i> , Joseph Losay, 1978	21-10-1978	138.779
38. <i>Toque de queda</i> , Iñaki Núñez, 1978	14-11-1978	46.814
39. <i>Catalanes universales</i> , Antoni Ribas, 1978	¿? ND	4.174
40. <i>La rabia</i> , Eugeni Anglada, 1978	¿? ND	43.659
41. <i>La torna</i> , Francesc Bellmunt, 1978	¿? ND	ND
42. <i>Guerrilleros</i> , B Vila, Mercedes Conesa, 1978-	¿? ND	ND
43. <i>Alicia en la España de las maravillas</i> , Jorge Feliu, 78	18-01-1979	32.249
44. <i>40 años sin sexo</i> , Juan Bosch, 1979	12-02-1979	386.232
45. <i>Con mucho cariño</i> , Gerardo García, 1977	03-04-1979	14.090
46. <i>El asesino de Pedralbes</i> , Gonzalo Herralde, 1978	06-04-1979	89.761
47. <i>Companyys, proceso a Cataluña</i> , José María Forn, 1978	17-09-1979	361.807
48. <i>Mamá cumple cien años</i> , Carlos Saura 1979	17-09-1979	1.120.199
49. <i>El proceso de Burgos</i> , Imanol Uribe, 1979	10-11-1979	203.548
50. <i>El corazón del bosque</i> Manuel Gutiérrez Aragón, 1978	28-11-1979	268.270
51. <i>F.E.N.</i> , Antonio Hernández, 1979	01-12-1979	136.788
52. <i>La boda del señor cura</i> , Rafael Gil, 1979	20-12-1979.	397.859
53. <i>Silvia ama a Raquel</i> , Diego Santillán, 1979	ND	235.965
54. <i>El curso que amamos a Kim Novak</i> , Juan José Porto, 1979	18-01-1980	87.863
55. <i>De la República al trono</i> , Fernando González Doria, 1980	15-02-1980	13.221
56. <i>Viva la clase media</i> , José M ^a González Sinde, 1980	01-03-1980	163.509
57. <i>La muchacha de las bragas de oro</i> , Vicente Aranda, 1980	28-03-1980	795.848
58. <i>Operación Ogro</i> , Gillo Pontecorvo, 1979	05-04-1980	547.500
59. <i>Los fieles sirvientes</i> , Francesc Betriù	05-05-80	68.969
60. <i>Crónicas del bromuro</i> , Juan José Porto, 1980	16-05-1980	82.340
61. <i>Hijos de papá</i> , Rafael Gil, 1980	18-12-1980	582.773
62. <i>Rocío</i> , Fernando Ruiz Vergara, 1980	18-07-1980*	ND
63. <i>Tú estás loco, Briones</i> , Javier Maqua, 1980	30-12-1987	120.229
64. <i>Dolores</i> , José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1981	27-03-1981	21.784
65. <i>Kargus</i> , Juan Miñón, Miguel Ángel Trujillo, 1980	19-06-1981	46.051
66. <i>El crimen de Cuenca</i> , Pilar Miró, 1979	17-08-1981	2.621.569
67. <i>Función de noche</i> , Josefina Molina, 1981	26-10-1981	584.400
68. <i>Vida/Perra</i> , Javier Aguirre, 1981	ND	21.425
69. <i>Franco, un proceso histórico</i> , Eduardo Manzanos, 1980.	28-01-1982	12.507
70. <i>Volver a empezar</i> , José Luis Garci, 1982	01-03-1982	862.264
71. <i>La plaza del diamante</i> , Francesc Betriù, 1981	25-03-1982	503.822
72. <i>La colmena</i> , Mario Camus, 1982	11-10-1982	1.493.139
73. <i>Demonios en el jardín</i> , Manuel Gutiérrez Aragón, 1982	18-10-1982	983.381
74. <i>Mientras el cuerpo aguante</i> , Fernando Trueba, 1982	26-10-1982	19.080
75. <i>De camisa vieja a chaqueta nueva</i> , Rafael Gil, 1982	12-11-1982	218.813
ETAPA SOCIALISTA (1982-1996)		
PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
76. <i>El sur</i> , Víctor Erice, 1983	19-05-1983	437.533
77. <i>Españolito que vienes al mundo</i> , Fernando H. Guzmán, 1983	ND	1.469
78. <i>Las alegres chicas de Colsada</i> , Rafael Gil, 1983	03-02-1984	130.061
79. <i>Últimas tardes con Teresa</i> , Gonzalo Herralde, 1984	05-03-1984	424.147
80. <i>Los santos inocentes</i> Mario Camus, 1984	04-04-1984	2.033.304
81. <i>Memorias del general Escobar</i> , José Luis Madrid, 1984	21-09-1984	65.649

82. Tasio , Montxo Armendáriz, 1984	09-1984	637.660
83. La corte del faraón , José Luis García Sánchez, 1985	27-09-1985	889.023
84. Los paraísos perdidos Basilio Martín Patino, 1985	17-10-1985	172.482
85. Tiempo de silencio , Vicente Aranda, 1985	10 -05-1990	433.149
86. Mambrú se fue a la guerra Fernando. Fernán-Gómez, 1986	16-05-1986	80.054
87. Manuel y Clemente , Javier Palmero, 1986	03-06-1986	37.093
88. Me hace falta un bigote , Manuel Summers, 1986	01-09-1986	79.670
89. El viaje a ninguna parte Fernando Fernán Gómez, 1986	15-10-1986	327.474
90. El año de las luces Fernando Trueba, 1986	05-12-1986	754.015
91. Tata mía José Luis Borau, 1986	18-12-1986	223.851
92. Teo el pelirrojo , Paco Lucio 1986	ND	58.905
93. El hermano bastardo de Dios , Benito Rabal, 1986	18-09-1986	86.009
94. El vivo retrato , Mario Méndez, 1986	25-05-1987	14.554
95. Hay que deshacer la casa , José Luis García Sánchez 1986	03-10-1986	99.986
96. Redondela , Pedro Costa, 1987	09-02-1987	39.351
97. Luna de lobos , Julio Sánchez Valdés, 1987	29-05-1987	142.886
98. Así como habían sido , Andrés Linares, 1986 –	03-09-1987	14.504
99. El Lute , Vicente Aranda, 1987	09-10-1987	1.422.194
100. Tempestad d'estiu (Represión) , José L. Valls, 1987	ND	781
101. Espérame en el cielo Antonio Mercero, 1987	28-01-1988	439.100
102. El Lute II , Vicente Aranda, 1988	20-04-1988	382.766
103. El aire de un crimen , Antonio Isasi Isasmendi, 1988	28-10-1988	108.287
104. La mitad del cielo , M. Gutiérrez Aragón, 1986	16 04 1989	684.550
105. Guarapo , Teodoro Ríos, Santiago Ríos, 1988	19-05-1989	85.222
106. Si te dicen que caí Vicente Aranda, 1989	19-09-1989	340.702
107. Las cosas del querer Jaime Chávarri, (1989)	19 09-1989	350.919
108. El mar y el tiempo Fernando Fernán-Gómez, 1989	26-09-1989	100.341
109. El río que nos lleva , Antonio del Real, 1989	28-09-1989	151.272
110. Urx , C. López Piñeiro, Alfredo García Pinal, 1989	24-11-1989	18.899
111. Ovejas negras , José María Carreño, 1990	07-05-1990	19.756
112. Siempre Xonxa , Chano Piñeiro, 1989	25-05-1990	62.203
113. Yo soy ésa , José Luis Madrid, 1990	04-10-1990	1.382.268
114. Doblones de a ocho , Andrés Linares, 1990	17 04 1994	9
115. La cruz de Iberia , Eduardo Mencos, 1990	ND	405
116. La taberna fantástica , J Marcos, 1990	ND	6345
117. Amantes Vicente Aranda, 1991	12-04-1991	697.378
118. La viuda del capitán Estrada , José Luis Cuerda, 1991	06-09-1991	70.917
119. El día que nací yo , Pedro Olea, 1991	26-09-1991	412.897
120. La noche más larga José Luis García Sánchez, 1991	3-10-1991	96.511
121. Catorce estaciones , Antonio Jiménez-Rico, 1991	18-11-1991	53.416
122. Beltenebros Pilar Miró, 1991	13-12-1991	348.752
123. El largo invierno Jaime Camino, 1991	29-04-1992	62.234
124. Orquesta Club Virginia , Manuel Iborra, 1992	23-07-1992	261.606
125. Después del sueño , Mario Camus, 1992		
126. Huidos Sancho Gracia, 1992	19-04-1993	54.461
127. Años oscuros , Arantxa Lazcano, 1992	26-09-1993	9.811
128. Madregilda Francisco Regueiro, 1993	26-09-1993	260.355
129. El baile de las ánimas , Pedro Carvajal, 1993	22-11-1993	51.803

130. <i>La sombra del ciprés es alargada</i> , Luis Alcoriza, 1990	25-05-1990	52.491
131. <i>Entre rojas</i> Azucena Rodríguez, 1995	21-04-1995	49.358
132. <i>El palomo cojo</i> , Jaime de Armiñán, 1995	5 10-1995	83.471
133. <i>El día nunca, por la tarde</i> , Julián Esteban Rivera, 95	ND	
134. <i>Felicidades, Tovarich</i> , Antonio Eceiza, 1995	ND	ND
PRIMER GOBIERNO AZNAR (1996-2000)		
PELÍCULA	ESTRENO	ESPECTADORES
135. <i>Tu nombre envenena mis sueños</i> , Pilar Miró, 1996	23-09-1996	136.598
136. <i>Asunto interno</i> , Carlos Balagué, 1996	20-12-1996	54.081
137. <i>El amor perjudica seriamente la salud</i> , Manuel Gómez Pereira, 1997	7-01-1997	1.057.491
138. <i>Lejos de África</i> , Cecilia Bartolomé, 1996.	24-1-1997	25.464
139. <i>La camisa de la serpiente</i> , Antoni Canet 1996	21-2-1997	23.451
140. <i>Secretos del corazón</i> , Montxo Armendáriz, 1997	14-3-1997	1.200.086
141. <i>Tranvía a la Malvarrosa</i> José Luis García Sánchez, 1996	19-3-1997	186.779
142. <i>La herida luminosa</i> , Garci, 1997	21-3-1997	75.134
143. <i>El crimen del cine Oriente</i> , Pedro Costa, 1996	18-4-1997	31.704
144. <i>Tabarka</i> , Domingo Rodes, 1997	30-5-1997	31.931
145. <i>El tiempo de la felicidad</i> , Manuel Iborra, 1997	4 -7-1997	206.674
146. <i>Carne trémula</i> , Almodóvar, 1997	9-10-1997	1.433.308
147. <i>Gracias por la propina</i> , Francesc Bellmunt, 1997	7-11-1997	70.113
148. <i>Las ratas</i> , Antonio Jiménez-Rico, 1997	14-11-1997	59.682
149. <i>Carreteras secundarias</i> , Emilio Martínez Lázaro, 1997	21-11-1997	246.961
150. <i>Los años bárbaros</i> , Fernando Colomo, 1998	10-10-1998	492.506
151. <i>Muertos de risa</i> , Álex de la Iglesia, 1999	11-3-1999	1.669.951
152. <i>Finisterre. Donde termina el mundo</i> , Xavier Villaverde, 1998	8-01-1999	73.321
153. <i>Operación Gónada</i> , Daniel F. Amselem, 2000	17 -03-2000	97.490
154. <i>Yoyes</i> , Helena Taberna, 1999	28-03-2000	202.363
155. <i>El mar</i> , Agustí Villaronga, 2000	11-04-2000	57.428
156. <i>El portero</i> , Gonzalo Suárez, 2000	7-09-2000	150.770
157. <i>Tierra de cañones</i> , Antoni Ribas, 1999	15-9-2000	9.342
158. <i>You're the one, Una historia de entonces</i> , José Luis Garci, 2000	13-10-2000	787.705
159. <i>Besos para todos</i> , Jaime Chavarri, 2000	2411-2000	337.608

BIBLIOGRAFÍA

HISTORIA CONTEMPORÁNEA

- Abad Buil, Irene, *En las puertas de prisión. De la solidaridad a la concienciación política de las mujeres de los presos*, Icaria, Barcelona, 2012.
- Anderson, Peter y Arco Blanco, Ángel del “Construyendo la dictadura y castigando a sus enemigos. Represión y apoyos sociales del franquismo (1936-1951)”, *Historia social*, nº 71, 2011.
- Andrade Blanco, Juan Antonio, “Con su propia voz. Los militantes de base ante el cambio ideológico del PCE y el PSOE en la etapa central de la transición española”, *Historia Social*, 73, 2002, pp. 123-143.
- Andrade Blanco, Juan Antonio, “El PCE y el PSOE en (la) Transición. Intelectuales, militantes y medios de comunicación ante la evolución ideológica de la izquierda”, *Ayer*, 89, 2013, pp. 167-189.
- Andrade Blanco, Juan Antonio, *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Siglo XXI, Madrid, 2012.
- Arco, Miguel Ángel del, *Hambre de siglos: mundo rural y apoyos sociales del franquismo en Andalucía oriental (1936-1951)*, Comares, Granada, 2007.
- Aróstegui, Julio, “La historiografía sobre la España de Franco. Promesas y debilidades”, *Historia Contemporánea*, nº 7 (1992), pág. 80, pp. 77-99.
- Aróstegui, Julio, “El PSOE y el impulso reformista (1982-1996)”, en Jesús A. Martínez (coord.) *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Aróstegui, Julio, *La transición (1975-1982)*, Acento Editorial, Madrid, 2000
- Avilés Farré, Juan, “Veinticinco años después: la memoria de la transición”, *Historia del presente*, 1, 2002, pp. 88-97.
- Aznar, José María, *España. La segunda Transición*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- Baker, Patrick, “The Spanish transition to democracy: a missed opportunity for the Left?”, *Social History Society*, 11, 2000.
- Balfour, Sebastian, “The reinvention of Spanish conservatism. The Popular Party since 1989”, en Sebastian Balfour, (ed.) *The Politics of Contemporary Spain*, Routledge, London and New York, 2005.

- Balfour, Sebastian y Quiroga, Alejandro, *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*, Península, Madrid, 2007.
- Belmonte, Florence (coord.), *Femmes et démocratie: les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, Ellipses, París, 2007.
- Cabana, Ana, 'De imposible consenso. Actitudes de consentimiento hacia el franquismo en el mundo rural (1940-1960)', *Historia social*, nº 71, 2011.
- Cabana, Ana, *La derrota de lo épico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013.
- Casanova, Julián y Gil Andrés, Carlos, *Historia de España en el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 2009.
- Casanova, Julián, *Breve historia de España en el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 2012.
- Casanova, Julián, *La Iglesia de Franco*, Temas de hoy, Madrid, 2001.
- Castillo, Juan Carlos; Miranda, Miranda; y Madero, Ignacio, "Todos somos de clase media: Sobre el estatus social subjetivo en Chile" en *Latin America Research Review*, Volumen 48, nº 1, 2013, pp. 155-173.
- Cazorla Sánchez, Antonio, *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939-1975*, Wiley –Blackwell, Chichester, 2010.
- Constantini, Luca, "El PSOE y la elección de la moderación. Del XXVII Congreso de 1976 a las elecciones sindicales de 1978", *Historia del presente*, 20, 2012, pp. 89-106.
- Cotarelo, Ramón, *Memoria del franquismo*, Foca, Madrid, 2011.
- CSIC, *El franquismo*, Bibliografías de la Historia de España (BIHES), nº 1, CSIC, Madrid, 1993.
- Díaz Barrado, Mario P., "Un cambio vertiginoso y espectacular", en Díaz Barrado, Mario (ed.) *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid, 2006.
- Estefanía, Joaquín, "1982-2011", *El País*, 4 de diciembre de 2011.
- Fontana, Joseph (ed), *España bajo el franquismo*, De Bolsillo, Barcelona, 2000 (1986)
- Gallego, Ferrán, *El mito de la Transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia 1973-1977*, Madrid, Crítica, 2008.
- Gómez Bravo, Gutmaro (coord.) *Conflicto y consenso en la transición española*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 2009.
- Gómez Bravo, Gutmaro y Marco, Jorge, *La obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*, Península, Barcelona, 2011.
- González Sáez, Juan Manuel, "La violencia política de la extrema derecha durante la transición española (1975-1982)", en Navajas Zubeldia, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (eds.): *Coetánea*. Actas del III Congreso Internacional de

- Historia de Nuestro Tiempo, Universidad de La Rioja, Logroño, 2012, pp. 365-376.
- González, Felipe y Cebrián, Juan Luis, *El futuro ya no es lo que era. Una conversación*, Aguilar, Madrid, 2001.
 - Graham, Helen y Quiroga, Alejandro, "After the fear was over? What came after dictatorships in Spain, Greece and Portugal", en Stone, Daniel (ed.) *The Oxford Handbook of Postwar European History*, Oxford University Press, Oxford, 2012, pp.502-525.
 - Graham, Helen, *The War and its Shadow. Spain's Civil War in Europe's Long Twentieth Century*, The Cañada Blanch Centre and Sussex Academic Studies on Contemporary Spain, Sussex, 2013.
 - Grimaldos, Alfredo, *Claves de la Transición 1973-1976 para adultos*, Península, Madrid, 2013.
 - Hobsbawm, Eric, *Entrevista sobre el siglo XXI*, Crítica, Barcelona, 2000.
 - Hobsbawm, Eric, *Guerra y paz en el siglo XXI*, Crítica, Barcelona, 2007.
 - Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Crítica, Barcelona, 2000 (1995).
 - Hobsbawm, Eric, *The age of extremes: The short twentieth century, 1914-1991*, Michael Joseph, London, 1994.
 - Juliá, Santos, "Tiempo de luchar, aprender y pactar", en el catálogo de la exposición *Tiempo de transición (1975-1982)*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 2007, pp. 21-45.
 - Juliá, Santos, *Víctimas de la guerra civil española*, Temas de hoy, Madrid, 1999.
 - Lafuente, Isaías, *Esclavos por la patria*, Temas de hoy, 2002.
 - Linz, Juan J. y Stepan, Alfred, *Problems of democratic transition and consolidation*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1996.
 - López Villaverde, Ángel Luis, *El poder de la Iglesia en la España contemporánea. La llave de las almas y de las aulas*, Catarata, Madrid, 2013.
 - Martín García, Óscar José, *A tientas con la democracia: movilización, actitudes y cambio en la provincia de Albacete, 1966-1977*, Catarata, Madrid, 2008.
 - Martínez, Isabel C., "Ocho años de PP han dejado mucho autoritarismo y sectarismo" *El País*, 15 de mayo de 2003.
 - Ministerio de Justicia, *Recopilación de Normativa sobre la Memoria Histórica*, Ministerio de Justicia, Madrid, 2010.
 - Molinero, Carme (coord.), *La transición, treinta años después*, Península, Barcelona, 2006.
 - Molinero, Carme; Sala, Margarida y Sobrequés i Callicó, Jaume, *Una inmensa prisión : los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, Crítica, Barcelona, 2003.

- Montero, Rosa, "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change", in *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1995, pp. 315-320.
- Moradiellos, E., *La España de Franco (1939-1975) Política y sociedad*, Síntesis, Madrid, 2003.
- Morán, Gregorio, *El precio de la transición*, Planeta, Barcelona, 1992.
- Moreno, Francisco "La represión económica", en Santos Juliá (coord.) *Víctimas de la guerra civil*, Temas de hoy, Madrid, 1999.
- Ortiz Heras, Manuel y González Madrid, Damián A. (coords.), *De la cruzada al desencanche: la iglesia española entre el franquismo y la transición*, Sílex, Madrid, 2011.
- Ortiz Heras, Manuel, "Nuevos y viejos discursos de la Transición: la nostalgia del consenso", *Historia contemporánea*, 44, pp. 337-367.
- Powell, Charles, *España en democracia (1975-2000): las claves de la profunda transformación de España*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001.
- Prada Rodríguez, Julio, *La España masacrada: la represión franquista de guerra y posguerra*, Alianza, Madrid, 2010.
- Prego, Victoria, *Así se hizo la transición*, Plaza y Janés, Barcelona, 1995.
- Preston, Paul, *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*, Plaza & Janés, 1986.
- Preston, Paul, *Franco. Caudillo de España*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994.
- Radcliff, Pamela, "La transición española: ¿un modelo global?" en Thompson, Nigel (dir.), *¿Es España diferente? Una mirada comparativa (siglos XIX-XX)*, Taurus, Madrid, 2010, pp. 243-281.
- Richards, Michael, *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Roca, José Manuel, *La oxidada Transición*, La linterna sorda, Madrid, 2013.
- Rodrigo, Javier, *Cautivos : campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*, Crítica, Barcelona, 2005.
- Ruiz, David, *La España democrática (1975-2000): Política y sociedad*, Síntesis, Madrid, 2002.
- Sánchez-Cuesta, Ignacio, "A vueltas con la Transición", *El fin de la España de la Transición*, El Diario.es, nº 1, primavera 2013, pp. 30-33.
- Sartorius, Nicolás y Sabio, Alberto, *El final de la dictadura: La conquista de la democracia en España, 1975-1977*, Temas de hoy-Planeta, Madrid, 2007.
- Saz, Ismael, "Franquismo, el pasado que aún no puede pasar", *Pasajes*, nº 11, 2003, pp. 50-59.
- Saz, Ismael, *Franquismo y fascismo*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004.

- Sevillano Calero, Francisco, "La Historia Contemporánea en España: viejas polémicas y nuevos enfoques historiográficos", *Ayer*, 43 (2001), pp. 225-244.
- Soto Carmona, Álvaro y Mateos López, Abdón (dir.), *Historia de la época socialista: España (1982-1996)*, Sílex, Madrid, 2013.
- Taibo, Carlos, *España, un gran país. Transición, milagro y quiebra*, Los libros de la catarata, 2012, Madrid.
- Torbado, Jesús y Leguineche, Manuel, *Los topos*, Arcos Vergara, Barcelona, 1977.
- Tusell, Javier y Queipo de Llano, Genoveva, *Tiempo de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición*, Crítica, Madrid, 2000.
- Tusell, Javier y Soto, Álvaro (eds.) *Historia de la Transición 1975-1986*, Alianza, Madrid, 1996.
- Villagómez, Alfonso, "El sueño de Felipe González", *El correo gallego*, 28 de octubre de 2012.
- Viñas, Ángel (ed.), *En el combate por la historia*, Pasado y Presente, Barcelona, 2012.
- VVAA, *El fin de la España de la Transición*, El Diario.es, nº 1, primavera 2013.
- VVAA, *No sólo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1936-1977)*, Comares, Granada, 2014.
- Waisman, Carlos H. Y Rein, Raanan (ed.), *Spanish and Latin American transitions to democracy*, Sussex Academic Press, Brighton; Portland, 2005.
- Ysàs, Pere, "¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social en el franquismo tardío", *Ayer*, nº 68, 2007, pp. 31-57.
- Ysàs, Pere, "Cambio y continuidades: tres lustros de gobiernos socialistas", en *Ayer (La época socialista: política y sociedad 1982-1996)*, nº 84, 2011, pp. 23-49.

HISTORIA DEL CINE y estudios teóricos sobre cine

- Albéra, François "Changer le monde", *Cahiers du cinéma*, hors-série, *Le siècle du cinéma*, nov. 2000.
- Alvares, Rosa y Frías, Belén, *Vicente Aranda y Victoria Abril*, Seminci, Valladolid, 1991
- Alvares, Rosa, y Frías, Belén, *Vicente Aranda, El cine como pasión. Victoria Abril*, 36ª Semana Internacional de Cine SEMINCI- Valladolid, 1991.
- Arnau Roselló, Roberto, *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2006.

- Bardem, Juan Antonio, "El cine y la sociedad española" en VVAA *El cine español, desde Salamanca 1955/1995*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995.
- Bayón, Miguel, *La cosecha de los ochenta: El boom de los nuevos realizadores españoles*, Murcia, Filmoteca Regional, 1990.
- Benet, Vicente, *El cine español, una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.
- Catalá, Josep María, "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo", en Josep María Catalá, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ed. Ocho y medio, Libros de cine, 2002, Madrid, pp. 27-45.
- Catalá, Josep María, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro, "Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973-1978)" en J Catalá, Josep María, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ed. Ocho y medio, Madrid, 2001.
- Costa, A., *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, (1985), 1988.
- D'Lugo, Martin, *The films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton University Press, New Jersey, 1991.
- Galán, D., "El cine político español" en VVAA, *7 trabajos de base sobre el cine español*, ed. Fernando Torres, Valencia, 1975.
- Galán, Diego, *1975-1988*, en VVAA, *Cine español (1896-1988)*, Ministerio de Cultura, Instituto de la cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1992, Madrid.
- García Fernández, Emilio C., *El cine español contemporáneo*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, CILEH, Barcelona, 1992.
- García Santamaría, José Vicente, "El cine español de la transición y la política cinematográfica de Pilar Miró", Archivos de la Filmoteca, 71 (2013), III-XVIII.
- Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro, *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986)*, Mensajero, Bilbao, 1989.
- Gripsrud, Jostein, "Film Audiences", en John Hill y Pamela Gibson (ed.), *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
- Gubern, Román, *La censura: Función política y ordenamiento político bajo el franquismo (1936-1939)*, Península, 1981, Barcelona.
- Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Gutiérrez San Miguel, Begoña, Porquet Gombáu, José Manuel, *Imanol Uribe*, Festival de Cine de Huesca, Huesca, 1994.
- Heredero, C. F., "Del cuerpo deshabitado a la imagen fragmentada" en VVAA *El cine español desde Salamanca (1955-1995)*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995.

- Hernández Marcos, José Luis y Ruiz Butrón, E. A., *Historia de los cineclubs de España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.
- Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo, "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española", J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha, S. Zunzunegui (dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 2005.
- Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine español durante la Transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Hernández Ruiz, Javier, "Cine de no ficción español contemporáneo: documental de ensayo, auto-reflexivo y preformativo" en Anderson, John D. (ed), *Trazos de cine español*, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante, 2007, pp. 59-73.
- Hernández, Marta, *El aparato cinematográfico español*, Akal, Madrid, 1976.
- Hopewell, John, *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, BFI Books, London, 1986.
- Kolker, Robert P., "The Film Text and Film Form" en John Hill y Pamela Gibson (ed.), *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998, pp. 11-22.
- Larraz, Emmanuel, *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Cerf, 7e Art, 1986.
- Llandrat-Guigues, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis, *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003 (2001).
- Llandrat-Guigues, Suzanne; Leutrat, Jean-Louis, *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003 (2001).
- Llinás, Francesc, "Los vientos y las tempestades. El cine español de la Transición", VVAA, *El cine y la transición política*, Filmoteca de Valencia, Valencia, 1986.
- Llinás, Francisco, *Cuatro años de cine español (1983-1986)*, Imagfic/Dicrefilm, Madrid, 1986
- Losilla, Carlos "Legislación, industria y cultura" en VVAA, *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- Losilla, Carlos, "El fantasma de Peter Pan: de la experimentación al conformismo", *Dirigido por*, nº 264, 1998.
- Maqua, Javier y Pérez Merinero, Carlos, *Cine español, ida y vuelta*, ed. Fernando Torres, Valencia, 1976
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Volumen 1, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002 (1963).
- Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Moreno, Francisco y Sánchez Noriega, José Luis, *Cine para ver en casa*, Noss y Jara, Madrid, 1996.

- Oms, Marcel y Passec, Jean-Loup, *30 ans de cinéma espagnol 1958-1988*, Centre Georges Pompidou, París, 1988
- Parkinson, David, *Historia del cine*, Barcelona, Destino, 1998.
- Pérez Bastías, Luis y Alonso Barrahona, *Cine español. Algunos jalones significativos*, Pérez Perucha, Julio, Films 210, Madrid, 1992
- Pérez Bastías, Luis y Alonso Barrahona, Fernando, *Las mentiras sobre el cine español*, Royal Books, Madrid, 1995
- Pérez Merinero, Carlos y David, *Cine español: Una reinterpretación*, Barcelona, Anagrama, Serie Cine [dirigida por Joaquín Jordá], 1976.
- Pérez Rubio, Pablo, "Cuarenta años no es nada", en Hilario J. Rodríguez, *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, Madrid, 2006, pp. 83-100
- Puente, Maximiliano de la, "Cine militante I: Estética y política en el cine militante argentino actual", *La Fuga* revista de cine on-line, 2010.
- Puigdomènech, Jordi, *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*, Ediciones JC, Madrid, (2007).
- Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro, *Sobre el guió. Productors, directors, escriptors i guionistes*, Festival Internacional de Cinema de Barcelona, Barcelona, 1989.
- Riambau, Esteve, "El cine español durante la transición (1973-1978): Una asignatura pendiente", *Cuadernos de la Academia*, Nº 1, Octubre 1997.
- Riambau, Esteve, "El período socialista (1982-1995), en Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005 (1995).
- Riambau, Esteve, *Algunas proposiciones metodológicas para el análisis histórico del cine español (a propósito de la producción catalana de los años sesenta)*, *Cuadernos de la Academia*, 2, 1998, pp. 275-291
- Riambau, Esteve. "Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973-1978)" en Catalá, Josep María, Cerdán Josetxo, Torreiro, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ed. Ocho y medio, Libros de cine, Madrid, 2001.
- Rodríguez, Eduardo y Gómez, Concha, "El cine de la democracia (1978-1999)", *Cuadernos de la Academia*, nº 1 2000 (1997), pp. 185-224.
- Romaguera, Joaquim y Soler, Llorenç, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)*, Laertes, Barcelona, 2006.
- Salgado, Daniel, "El Sur. Contra el centrismo estético", Ariel, Boletín del cinema en gallego, nº 3, Año III, Invierno de 2004.
- Sánchez Alarcón, Inmaculada y Ruiz Muñoz, M^a Jesús, "¿Cine marginal, cine militante, cine clandestino? Actividad cinematográfica desarrollada en España contra el régimen de Franco durante la Transición Política (1973-1977)",

Comunicación 7º Congrés de l'Associació d'Historiadors de la Comunicació, 18-19 noviembre 2004.

- Sánchez Alarcón, Inmaculada y Ruiz Muñoz, María Jesús “¿Cine marginal, cine militante, cine clandestino? Actividad cinematográfica desarrollada en España contra el régimen de Franco durante la Transición Política (1973-1977)”, en *Treballs de comunicació*. No 20, diciembre 2005
- Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002.
- Sánchez Vidal, Agustín, *Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988
- Sánchez Vidal, Agustín, *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997.
- Sánchez Vidal, Agustín, *José Luis Borau, una panorámica*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 1987
- Seguin, Jean-Claude, *Historia del cine español*, Madrid, Acento, 1995.
- Stone, Rob, *Spanish Cinema*, Longman, Pearson Education, Essex, 2002.
- Strauss, Frédéric, *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, Aguilar, Madrid, 1995.
- Taibo, Paco Ignacio, *Un cine para un Imperio. Películas en la España de Franco*, Oberón, Madrid, 2002,
- Torreiro, Casimiro, “Contra los tópicos” en Carlos F. Heredero y Enrique Monterde, *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencanto de los años sesenta*, Filmoteca Española, Filmoteca Valenciana, Valencia, 2003
- Torreiro, Casimiro, “Del Tardofranquismo a la Democracia”, en Gubern, R. y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005 (1995).
- Triana-Toribio, Nuria, *Spanish National Cinema*, Routledge, London, 2002
- Viota Paulino, *El cine militante en España*, UNAM, México D.F., 1982.
- Zunzunegui, S., *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós, Barcelona, 2005
- Zunzunegui, Santos, *El cine del País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985.

HISTORIA Y CINE

- TEORÍA

- Allen, Robert C. y Gomery, Douglas, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1995
- Baecque, Antoine (coord.), "Le siècle du cinéma", coordonné par *Cahiers du Cinéma*, hors série, novembre 2000

- Baecque, Antoine de y Delage, Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Ed. Complexes, Bruxelles, París, 1998.
- Baecque, Antoine de, "Formes cinématographiques de l'histoire", 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, nº 51 mai 2007, pp. 9-21.
- Baecque, Antoine de, *Histoire et cinéma*, Cahiers du cinéma/CNDP, París, 2008.
- Baecque, Antoine de, *L'histoire-caméra*, Gallimard, París, 2008.
- Bimbenet, Jérôme, *Film et histoire*, Armand Colin, París, 2007.
- Bourget, Jean-Loup, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Gallimard, París, 1992.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Camarero, Gloria, *La mirada que habla: cine e ideologías*, Akal, Madrid, 2002.
- Camarero, Gloria; Cruz, Vanessa y Heras, Beatriz de las (ed.) *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Instituto de Cultura y Tecnología, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2008.
- Camarero, Gloria; Cruz, Vanessa y Heras, Beatriz de las (ed.) *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Ediciones JC, Madrid, 2008.
- Caparrós Lera, José María, "Una propuesta en torno a las relaciones cine-historia", en Romaguera i Ramio, Joaquim y Lorenzo Benavente, Juan Bonifacio (eds.), *Metodologías de la Historia del Cine*, Festival Internacional de Cine /Fundación Municipal de Cultura, Gijón, 1989, pp. 37- 65.
- Carretero Amador, Pilar, "El cine como documento social: una propuesta de análisis", *Ayer*, nº 24, 1996.
- Chapman, James; Glancy, Mark y Harper, Sue (eds.), *The new film history: sources, methods, approaches*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2007.
- Chapman, James, *Film and History*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2013.
- Cuesta Bustillo, Josefina, "Del cine como fuente histórica", en VVAA, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 13-24.
- Delague, Christian y Guigueno, Vincent, *L'historien et le film*, Folio Histoire, Gallimard, París, 2004.
- Fandiño, Roberto G., « Cine, historia e historia local », *Berceo*, 142 (2002), pp. 253-266.
- Fandiño, Roberto G., « Cine, historia y memoria », *Berceo*, 140 (2001) pp. 329-338.
- Farge, Arlette, "Le cinéma est la langue maternelle du XXè siècle », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Le siècle du cinéma » novembre 2000.

- Farge, Arlette, « Écriture historique, écriture cinématographique », en Baecque, Antoine de y Christian Delage (ed.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions complexes, Bruselas, 1998, pp. 111-125.
- Ferro, Marc *Cinéma et Histoire*, Gallimard, París, 1993 (1977).
- Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- García Fernández, Emilio C., *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*, Arco, Madrid, 1998.
- Hueso, A. L., "La Historia en el cine: cuestión de método" en *Cuadernos de la Academia*, nº 6, Septiembre 1999.
- Hueso, Ángel Luis, *El cine y la historia del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela, Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- Ibars Fernández, Ricardo y López Soriano, Idoia, « La historia y el cine », *Clio*, 32, 2006.
- Jackson, M. A., "El historiador y el cine" en Joaquín Romaguera y Esteve Riambau (eds.), *La Historia y el cine*, Fontamara, Barcelona, 1983
- Jarvie, Ian Charles, *El cine como crítica social*. México, Prisma, 1979
- Julián, Óscar de, *De Salamanca a ninguna parte*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2002,
- Lagny, Michèle, *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997.
- Lagny, Michèle, *Historia y cine*, Bosch, Barcelona, 1997.
- Leutrat, Jean-Louis, *Cinéma et histoire*, Episteme, Valencia, 1995.
- Monterde, José Enrique, "Historia y Cine: notas introductorias", *Cuadernos de la Academia*, 6, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Septiembre 1999, pp. 7-21
- Monterde, José Enrique, *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986.
- Monterde, José Enrique; Selva, Marta y Solà, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001.
- Montero, Julio y Rodríguez, Araceli. "Introducción" en Julio Montero y Araceli Rodríguez (dir.), *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid, 2005.
- Pablo, Santiago de, "Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?", *Historia Contemporánea*, núm. 22, 2001, pp. 9-28.
- Paz, María Antonia y Montero, Julio (coord.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Universidad Complutense, Madrid, 1995.
- Porter i Moix, M. "En el cine como material para la enseñanza de la Historia" en Joaquim Romaguera y Esteve Riambau (eds) *La Historia y el Cine*, Fontamara, Barcelona, 1983

- Rancière, Jacques, “L’historicité du cinéma”, en Baecque, Antoine de y Christian Delage (ed.), *De l’histoire au cinéma*, Éditions complexes, Bruselas, 1998,
- Romaguera, Joaquín, *La historia y el cine*, Fontamara, Barcelona, 1983.
- Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, Ariel Hª, Barcelona, 1997 (1995).
- Rosenstone, Robert A., *Revisioning History. Filmmakers and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, 1994.
- Sánchez Noriega, José Luis, “Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre cine e historia”, en VVAA, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 111-122.
- Sklar, Robert. y MUSSER, Charles, *Resisting Images. Essays on Cinema and History*, Filadelfia, 1990.
- Sorlin, Pierre “Películas que orientan la historia”, en Julio Montero y Araceli Rodríguez (dir.), *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid, 2005.
- Sorlin, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1977).
- White, Hayden, “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), pp. 1193-1199.
- Yraola, Aitor, (ed.): *Historia contemporánea de España y cine*, Universidad Autónoma, Madrid, 1997.

- HISTORIA Y CINE. OBRAS ESPECÍFICAS

- Alegre, Sergio, *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, PPU, Barcelona, 1994.
- Alvarado, Alejandro, “Maldita Rocío: la película más prohibida, la que algunos quisieran ignorar”, *Blogs & Docs*, diciembre de 2010.
- Baer Mieses, Alejandro, “Imagen , memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación”, *Arte, individuo y sociedad*, 11, 1999, pp. 113-126.
- Benet Ferrando, Vicente José, “La nueva memoria: imágenes de la memoria en el cine español de la transición”, *Anales, Instituto Iberoamericano*, Universidad de Göteborg, 3-4, 2000-2001, pp. 159-174.
- Berger, Verena, “La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos”, *Quaderns de cine*, 3, 2008 pp. 23-36

- Berthier, Nancy y Seguin, Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades*, Casa de Velázquez, Volume 100, Madrid, 2007.
- Berthier, Nancy, "Ser o no ser Franco. Naturaleza y función de la risa en *Esperame en el cielo*", *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, vol. 2, 2002-2003, pp. 156-171.
- Bessas, Peter, *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, Arden Press, Denver, 1985
- Bösch, Frank, "Film and the Nazi Past in Germany since the Late 1970s" en Paletschek, Silvia (ed.) *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*, Bergham Books, Oxford, 2011, pp. 103-117.
- Camporesi, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*, Turfan, Madrid, 1993.
- Caparrós Lera, José M^a, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997.
- Caparrós Lera, José María (coord.) *Cine español. Una historia por autonomías*, PPU, "Film Historia" (3), Barcelona, 1996.
- Caparrós Lera, José María, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- Caparrós Lera, José María, *La Pantalla Popular. El cine durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*, Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- Casanova, Julián, "El lugar de la memoria en el cine de Carlos Saura", en catálogo de la exposición *Carlos Saura. Los sueños del espejo*, Diputación Provincial de Huesca-Festival de Cine de Huesca, Huesca, 2007, pp. 38-43
- Chicharro Merayo, María del Mar y Rueda Laffond, José Carlos, "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico", *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, 11-12, 2004.
- Company Ramón, Juan Miguel, "A propósito de *El desencanto* y *Después de tantos años*. La fatiga del narrador", en Josep María Catalá, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ed. Ocho y medio, Libros de cine, 2002, Madrid, pp. 253-260
- Crusells, Magí, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Ariel, Barcelona, 2001.
- Crusells, Magí, *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2001.
- Delgado Casado, Juan, *La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*, Arco Libros, Madrid, 1993
- Delponti Macchione, Patricia Adriana (2000): La dictadura militar de los 70 abordada por el cine argentino de la democracia. Una perspectiva estético / política. *Revista Latina de Comunicación Social*, 30. Consultado el 6 de diciembre de 2013 de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000qjn/100delponti.htm>

- Delponti Macchione, Patricia Adriana, "Cómo analizar una película: a propósito de La Historia Oficial", *Área abierta*, 18, 2007, pp. 1-15.
- Díaz Puertas, Emeterio: *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003.
- Fernández García, Sonia, "Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en Madregilda", *Archivos de la Filmoteca* nº 43, febrero de 2003, pp. 172-185.
- Fuentes Bajo, María Dolores y Pérez Murillo, María Dolores, "La memoria filmada: América Latina a través de su cine. El cine como fuente para la historia y recurso pedagógico en la enseñanza de la historia de América", *Procesos Históricos. Revista Semestral de Historia, Arte y Ciencias Sociales*, Universidad de los Andes, IV (8) 2005, pp. 1-16.
- García Ortega, Ernestina, Suárez Benítez, María, "La historia y su reelaboración: la Guerra Civil Española a través del cine de la Transición (1973-1982)", en Serra Busquets, Sebastià, Company Mates, Arnau y Pons Boch, Jordi (coord.) *Aportacions de la comunicació a la comprensió i construcció de la història del segle XX; La comunicació audiovisual en la història*, Vol. 2, 2003 (La comunicació audiovisual en la història), pp. 655-682
- Gómez Vaquero, Laura y Sánchez Salas, Daniel (eds.), *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, Ocho y medio, Madrid, 2009.
- González Vallés, Juan Enrique, Cabezuelo Lorenzo, Francisco (coord.), *La imagen del franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, Visión Libros, Madrid, 2012.
- Gubern, Román, "Tres retratos de Franco", *Archivos de la Filmoteca* nº 42-43, octubre 2002-febrero 2003, vol. II, p. 144-155.
- Gubern, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.
- Gubern, Román, *Raza, un ensueño del general Franco*, Ediciones 99, Madrid, 1977.
- Gutiérrez Lozano, Juan Francisco y Sánchez Alarcón, María Inmaculada, *La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil*, *Revista HMiC: història moderna i contemporània*, 3, 2005, pp. 151-167.
- Heredero, Carlos F. "El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la Transición y de la democracia. Historia de un desencuentro" en VVAA, *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 17-31.
- Hopewell, John, "El corazón del bosque (Gutiérrez Aragón, 1979): Mist, Myth, and History" en *Spanish Cinema. The Auterist Tradition*, ed. Peter W. Evans, Oxford University Press, Oxford, 1999
- Iglesias Turrón, Pablo (ed.) *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*, Catarata, Madrid, 2013.

- Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki, "Reconstructing the past: historical cinema in post-Franco Spain" in Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 1998.
- Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985 (1947).
- Laborda Oribes, Luis, *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*, tesis doctoral <http://hdl.handle.net/10803/4807> Consultado por última vez el 29 de marzo de 2013.
- Laborda Oribes, Luis, *La historia en el cine norteamericano. La ficción cinematográfica como (re)creación e interpretación del pasado*, Milenio, Lleida, 2010.
- Lara, Fernando, "La Transición española a través del cine", en VVAA, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 123-138.
- Losilla, Carlos "Tan lejos, tan cerca: la representación de la Historia y la Historia como representación en el cine español de los 80 y los 90", *Cuadernos de la Academia*, nº 6, Septiembre de 1999, pp. 117-126.
- Martínez Álvarez, Josefina, "Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica", *Cuadernos de Historia contemporánea*, 34, 2012, pp. 225-250.
- Martínez-Vasseur, Pilar, *Arantxa Lazcano, "Los años oscuros", el otro espejo de Euskadi*, Université de Borgogne, Dijon, 1996.
- Montiel, Alejandro, "Niebla del pasado o la revolución de los piojosos. Sobre *La vieja memoria*", en Josep María Catalá, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ed. Ocho y medio, Libros de cine, 2002, Madrid, pp.261-270
- Moral Martín, Francisco Javier, "Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria", *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 17, nº 32, 2012, pp. 171-186.
- Navarrete Cardero, José Luis, *La historia contemporánea de España a través del cine español*, Síntesis, Madrid, 2009.
- Pablo, Santiago de (ed.), *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro; el franquismo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.
- Pablo, Santiago de (ed.), *La historia a través del cine. La Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001.
- Pablo, Santiago de, *Tierra sin pan: Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- Paz, María Antonia y Montero, Julio (coord.), *La historia que el cine nos cuenta: el mundo de la posguerra, 1945-1995 [II Jornadas Internacionales de Historia y Cine]*, Tempo, Madrid, 1997.

- Porras Ferreyra, Jaime “El séptimo arte y el estudio de las transiciones a la democracia: el cine español de la transición”, *Revista Politeia*, N° 41, vol. 31. 2008, Instituto de Estudios Políticos, UCV, pp. 139-163.
- Porton, Richard, *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Riambau, E., “Octubre, un doble reflejo de la Historia” en Joaquim Romaguera y Esteve Riambau, (eds) *La Historia y el Cine*, Fontamara, Barcelona, 1983
- Ripoll i Freixes, Enric, *Cien películas sobre la Guerra Civil Española*, CILEH ediciones (Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas), Barcelona, 1992.
- Rubio, Ramón, *Historia de España a través del cine*, Polifemo, Madrid, 2007.
- Ruzafa Ortega, Rafael (ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, Vitoria-Gazteiz, 2004.
- Sánchez-Biosca, Vicente, “Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis” en Vicente Sánchez-Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, 2006, Madrid.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006.
- Sand, Shlomo, *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2004.
- Selva i Masoliver, Marta, “A propósito de *Después de...* (I y II parte)”, en Josep María Catalá, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro, Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España, Ed. Ocho y medio, Libros de cine, 2002, Madrid, pp. 271-276
- Torreiro, Mirito, “¿Ha vuelto el cine histórico?” *Clío: Revista de historia*, ISSN 62, 2006 , pp. 20-21
- Torrell, Josep, “Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición”, *Cuadernos de la Academia*, nº 6. Ficciones históricas. Septiembre 1999, pp. 79-90.
- Tranche, Rafael, y Sánchez-Biosca, Vicente, *No-Do. El tiempo y la memoria*, Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, 2001.
- Triquell, Ximena, “Proyectar la historia: testimonio, denuncia y memoria en el cine argentino posdictadura”, *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 10, 2006, pp. 167-178.
- Valero, Tomás, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010.
- Valero, Tomás, *Historia de España contemporánea, vista por el cine*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010.
- VVAA, *El cine y la transición política española*, Filmoteca Valenciana, Valencia, 1986

MEMORIA, TEORÍA Y POLÍTICAS DE LA MEMORIA

- Aguilar, Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- Aguilar, Paloma. "La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas", en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006.
- Aróstegui, Julio "Memoria de la República en tiempos de Transición" en Egidio León, Ángeles (ed) *Memoria de la Segunda República y realidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- Aróstegui, Julio y Godicheau, François, *Guerra civil: mito y memoria*, Marcial Pons, Madrid, 2006.
- Cardús i Ros, Salvador "Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain, en Resina, Joan Ramon (ed.) *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in Spanish Transition to Democracy*, Rodopi-Portada Hispanica, Amsterdam, 2000.
- Casanova, Julián, "Después de tanta memoria...", *El País*, 20/09/1997.
- Espinosa, Francisco, "De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar", *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007, separata.
- Gálvez Biesca, Sergio, "El proceso de la recuperación de la memoria histórica en España", *International Journal of Iberian Studies*, Volumen 19 Nº 1, 2006, pp. 25-51.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, París, 1968 (1950).
- Humlebaek, Carsten "Usos políticos del pasado reciente durante los años de gobierno del PP", *Historia del Presente*, nº 4, (2004) pp. 157–167.
- Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995
- Juliá, Santos "Acuerdo sobre el pasado", *El País*, 24 Noviembre de 2002.
- Juliá, Santos, "De nuestras memorias y de nuestras miserias", *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007, separata.
- Juliá, Santos, "Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición", *Claves de la razón práctica*, nº 129, 2003, pp. 14-25.
- Juliá, Santos, "Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura", en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006.
- Juliá, Santos, "Presentación", en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006.

- Kuhn, Annette, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, Tauris, Nueva York, 2002.
- Kuhn, Annette, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, (revised edition) Verso, Londres/New York, 2002
- Le Goff, Jacques: *Histoire et mémoire*, París, Gallimard, 1988, p. 194.
- Lowenthal, David, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, p. 69.
- Mainer, José Carlos, "Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)" en Juliá, Santos (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006. pp. 144-148.
- Molinero, Carme, "¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?", en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006.
- Montagut Contreras, Eduardo, "El franquismo contra la propiedad privada", blog de *El País* "La memoria histórica como proyecto social y cultural". <http://lacomunidad.elpais.com/memoria-historica/2011/2/14/el-franquismo-contra-propiedad-privada> Consultado por última vez el 23 de mayo de 2013.
- Nora, Pierre, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations* 26, 1989, p. 7.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire I*, Gallimard, Paris, 1997.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. Trotta, Madrid, 2003 (2000, 1ª ed. francesa).
- Ruiz Torres, Pedro, "De perplejidades y confusiones a propósito de nuestras memorias", *Hispania Nova*, nº 7 (2007), separata.
- Ruiz Torres, Pedro, "El presente en la historia" *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, Nº. 24, 2007 , págs. 5-20.
- Ruiz Torres, Pedro, "Los discursos de la memoria histórica en España", *Hispania Nova*, nº 7 (2007).
- Samuel, Raphael, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Londres, Verso, 1996
- Sánchez Noriega, José Luis, *Fábricas de la memoria: introducción crítica al cine*, Ed. San Pablo, 1996
- Seguin, Claude (coord.), *Image et mémoires*, Les cahiers du GRIMH, 2002
- Taibo, Carlos, "Memorias e ideologías", *La Vanguardia*, 9/01/2007.
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000 (1995).
- Traverso, Enzo, *De la memoria y su uso crítico*, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2008.
- Traverso, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Marcial Pons, Madrid, 2007.
- Vidal-Beneyto, José, *Memoria democrática*, ed. Foca, Madrid, 2007

- Winter, Ulrich (coord.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, ed. Vervuert Verlagsgesellschaft: Iberoamericana, 2006

HISTORIA y teoría CULTURAL

- Álvarez González, Cristina, "Arriesgarse a despertar: El cine español durante la transición (1975-1982)", en Fuentes Navarro, María Candelaria, Contreras Becerra, Javier y López Chaves, Pablo (eds.), *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*, Universidad de Granada, Granada, 2010.
- Amell, Samuel y García Castañeda, Salvador (eds.), *La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Playor, Madrid, 1988.
- Balibrea, Mari Paz, *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, 1999, Madrid.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 2000, 17ª edición (1ª en 1953).
- Benjamin, Walter, *Obras. Sobre el concepto de Historia, Obras libro II/vol. 2*, Abada editores, Madrid, 2008 pp. 305-318
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- Chartier, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- Cole, Michael "Cognitive development and formal schooling: The evidence from cross-cultural research" en L. Moll (ed.), *Vygotsky and education: Instructional implications and applications of sociohistorical psychology*, Cambridge University Press. New York, 1990.
- Colmeiro, José F. "¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista" (2011): *452°F Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, num. 4, 2011, 17-34.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- Davies, Ann "Singing of dubious desire: Imperio Argentina and Penélope Cruz as Nazi Germany's exotic Other", en en Lisa Shaw, Rob Stone e Ian Biddle (eds.), *Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 2012, pp.17-29.
- Davies, Natalie Z., *The Return of Martin Guerre*, Harvard University Press, Cambridge, 1983.
- Domínguez Serén, Eloy, "Combates marginales y combates marginados I", *A cuarta pared*, revista digital en gallego de crítica cinematográfica, 10 de septiembre de 2011.

- Edgar, Andrew and Sedwick, Peter, *Cultural Theory. The Key Thinkers*, Routledge, Londres, 2002
- Ehrlicher, Hanno, "Batallas del recuerdo. La memoria de la guerra civil en *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002)", en Burkhard Pohl y Jörg Türrschmann, eds. *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*, Ed. Iberoamericana, Madrid, 2007, pp. 283-305
- Graham, Helen y Sánchez, Antonio, "The Politics of 1992", en Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Nueva York, 1995, p. 406-418.
- Gramsci, Antonio, *Selections from prison notebooks* Lawrence and Wishart, Londres, 1971.
- Greil, Marcus, *The Dustbin of History*, Picador, London, 1994
- Hall, Stuart "Cultural Identity and Diaspora", en Jonhatan Rutherford (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrencea and Wishart, 1990, 222-237.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into de Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge, Oxford, 1989.
- Herrero, Carmen, "Nostalgia en el cine español contemporáneo, en Anderson, John D. (ed), *Trazos de cine español*, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante, 2007, pp. 75-90
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, Routledge, Londres, Nueva York, 1988.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996 (1991).
- Juliá, Santos, "Introducción" en José-Carlos Mainer, Santos Julià, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid.
- Kinder, Marsha, *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Labanyi, J., "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period", en Joan Resina (ed.) *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Rodopi, Colección Portada Hispánica, Amsterdam-Atlanta, 2000
- Labanyi, Jo, " Postmodernism and the Problem of Cultural Identity" in Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, Oxford University Press, New York, 1995.
- Maginn, Alison, "La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas", *Actas XII*, Asociación Internacional de Hispanistas, 1995, pp. 151-159.
- Mainer, José Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Crítica, Barcelona, 1994.

- Mainer, José Carlos, "La vida de la cultura" en Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Alianza Editorial, 2000, Madrid.
- Mangini, S., *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Anthropos, Madrid, 1987
- Martínez, Guillem (coord.) *Almanaque. Franquismo pop*, Reservoir Books, Mondadori, Barcelona, 2001, pp. 7-8
- Martínez, Guillem (ed.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, DeBolsillo/Random House-Mondadori, Barcelona, 2012.
- Monleón, José B., *Del franquismo a la postmodernidad (1975-1990)* (ed.), Akal, 1996.
- Moreiras Cristina, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2002.
- Mouesca, Jacqueline, Orellana, Carlos, *Cine y memoria del siglo XX*, Colección Sin Norte, Lom Editores, Santiago de Chile, 1998
- Neuschäfer, Hans Jörg, *Adiós a la España eterna : la dialéctica de la censura, novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- Paletschek, Sylvia, "Introduction: Why Analyse Popular Historiographies?" en Sylvia Paletschek (ed.) *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*, Bergahn Books, Oxford, 2011.
- Richards, Michael, "Collective memory, the nation-state and post-Franco society", en Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki, *Contemporary Spanish Cultural Studies*, ed. Arnold, London, 2000, pp. 38-47
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*, Editorial Siglo XXI, México, 2004.
- Sánchez Noriega, JL, *Comunicación, poder y cultura*, Nossa y Jara, Madrid, 1998
- Sánchez Noriega, José Luis, *Crítica a la seducción mediática. Comunicación y sociedad de masas en la opulencia informativa*, Tecnos, Madrid, 2002 (1997).
- Smith, Paul Julian, *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet*, Manchester University Press, Manchester, 2006
- Tejeda, Ricardo, "El ensayo. Ventana sin par del exilio republicano español", en Antolín Sánchez Cuervo, Fernando Hermida de Blas (coord.) *Pensamiento exiliado español: el legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Biblioteca Nueva : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Madrid, 2010, pp. 203-229.
- Trenzado, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, Madrid, 1999.
- Vázquez Montalbán, Manuel, "De Franquito a ¡Franco, Franco!", *El País*, 29/11/1992.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Autobiografía del general Franco*, Planeta, Barcelona, 1992

- Vázquez-Montalbán, M., *Crónica sentimental de España*, De bolsillo, Madrid, (1971), 2003
- Velázquez, José Luis y Memba, Javier, *La generación de la democracia. Historia de un desencanto*, Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- Vilarós, Teresa, *El mono del desencanto*, Siglo XXI, Madrid, 1998.
- Wieviorka, Annette, *L'ère du témoin*, París, Plon, 1998
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Autobiografía del general Franco*, Planeta, Barcelona, 1992
- Calvo Carilla, José Luis; Peña Ardid, Carmen; Naval López, María Ángeles; Ara Torralba, Juan Carlos y Ansón Anadón, Antonio (coord.) *El relato de la Transición: La Transición como relato*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2013.
- Albarrán Diego, Juan (coord.) *Arte y transición*, Brumaria, Madrid, 2012.
- Alonso García, Luis, "El cine español: una historia cultural", *Secuencias: Revista de historia del cine*, 36, 2012, pp. 142-145.

AUTOBIOGRAFÍAS

- Aub, Max, *La gallina ciega*, Ed. Alba, Barcelona, 1995
- Fernán Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*, Península, Barcelona, 2006 (1995).
- Levi, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, El Aleph Editores, 2006 (1958 *Se questo è un uomo*)

MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LOS QUE SE HAN CONSULTADO CRÍTICAS DE CINE

- *ABC*
- *Al día*
- *Alfa y Omega*
- *Arriba*
- *Avui*
- *Blanco y negro*
- *Cambio 16*
- *Cartelmanía*
- *Casablanca*
- *Cinco días*
- *Cine para leer*
- *Cinema 2002*
- *Contracampo*
- *Diario 16*
- *Diario de Barcelona*
- *Diario de Tarragona*
- *Diez minutos*
- *Dirigido por*
- *Dos y dos*
- *Egin*
- *El Alcázar*
- *El correo catalán*
- *El correo de Andalucía*
- *El Cultural de El Mundo*
- *El diario vasco,*
- *El Imparcial*
- *El Independiente*
- *El Mundo*
- *El País*
- *El Periódico*
- *El Periódico de Barcelona*
- *El Periódico de Cataluña*

- *Fotogramas*
- *Gente*
- *Heraldo de Aragón*
- *Hoja del Lunes*
- *Hoy*
- *Información de Alicante*
- *Informaciones*
- *La Actualidad*
- *La Gaceta ilustrada*
- *La Gaceta regional*
- *La guía del ocio*
- *La guía del ocio*
- *La Prensa*
- *La Razón*
- *La revista de El Mundo*
- *La Vanguardia*
- *La Vanguardia española*
- *La Voz de Asturias*
- *Madrid*
- *Marca*
- *Metrópoli*
- *Movimiento Sur/Oeste*
- *Mucho más Madrid*
- *Mundo diario*
- *Mundo obrero*
- *Noticiero Universal*
- *Nueva Historia*
- *Por favor*
- *Pueblo*
- *Punt Diari*
- *Tele indiscreta*
- *Tele Radio*
- *Tele/Expres*
- *Triunfo*
- *Última hora*
- *Xarxa Noticias*
- *Ya*

ANEXOS

- I. Listado de tablas e ilustraciones
- II. Información sobre los tres films no analizados en el período 1982-1996:
 - I. *El vivo retrato*
 - II. *Tempestad d'estiu*
 - III. *La cruz de Iberia*
 - IV. *El día nunca por la tarde*
- III. Fichas de películas analizadas

II. LISTADO DE TABLAS E ILUSTRACIONES

LISTADO DE TABLAS

- Tabla I. Listado de películas correspondientes al período 1975-1982.
- Tabla II: Listado de películas incluidas en el Capítulo 2.
- Tabla III: Listado de películas incluidas en el Capítulo 3 (*Únicos datos reflejados en la base del ICAA)
- Tabla IV: Listado de películas incluidas en el Capítulo 4
- Tabla V: Listado de películas incluidas en el Capítulo 5.
- Tabla VI: Listado de películas correspondientes al período 1982-1996.
- Tabla VII: Listado de películas incluidas en el Capítulo 6.
- Tabla VIII: Listado de películas incluidas en el Capítulo 7.
- Tabla IX: Listado de películas incluidas en el Capítulo 8.
- Tabla X: Listado de películas correspondientes al período 1996-2000.
- Tabla XI: Media de películas por año y mes en cada uno de los períodos cronológicos analizados
- Tabla XII: Media de espectadores por película dependiendo del período cronológico analizado
- Tabla XIII: Gráfica de medias de espectadores por película dependiendo del período cronológico
- Tabla XIV: Listado de películas incluidas en el Capítulo 9.

LISTADO DE IMÁGENES

Capítulo 2

- Imagen 1: Cartel promocional de *Jo, papá*, Jaime de Armiñán (1975)
- Imagen 2: Cartel promocional de *Y al tercer año, resucitó*, Rafael Gil (1980)

Capítulo 3

- Imagen 3: Cartel promocional de *Los días del pasado*, Mario Camus (1978)
- Imagen 4: Cartel promocional de *Hijos de papá*, Rafael Gil (1980)
- Imagen 5: Cartel promocional de *La colmena*, Mario Camus (1982)

Capítulo 4

- Imagen 6: Cartel promocional de *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976)

Imagen 7: Cartel promocional de *Viva la clase media*, José María González-Sinde (1980) en el que se aprecia a Marx y a Lenin como otros invitados más en la boda de los protagonistas.

Capítulo 5

Imagen 8: Cartel promocional de *Dolores*, José Luis García Sánchez y Andrés Linares (1980)

Imagen 9: Extractos de prensa, cartel de la obra y campaña por la amnistía de *Els Joglars*

Imagen 10: Cartel promocional de *Rocío*, Fernando Ruiz Vergara (1980) para Portugal. Sólo en ese país se ha podido proyectar el film íntegro en salas comerciales. El texto reza: “La España verdadera y profunda, doliente y esperanzada, la del clamor popular y las aspiraciones no concretadas”.

Imagen 11: Plano sobre el aviso de censura en *Rocío*, plano prohibido posteriormente y recuperado por la Asociación Andaluza Memoria Histórica y Justicia

Capítulo 6:

Imagen 12: Momento de *El Sur* en el que el padre adivina gracias a su péndulo que el bebé será niña.

Imagen 13: Escena en la que se resuelve el paso de la protagonista de la infancia a la adolescencia con una elegante elipsis.

Capítulo 7:

Imagen 14: El actor Juan Echanove interpretando al general Franco

Imagen 15: Plano en el que se presenta el carácter verídico de los hechos relatos en el film.

Imagen 16: Fotograma en el que se recoge a El Lute real al poco tiempo de ser arrestado tras su primera fuga.

Capítulo 8

Imagen 17: Cartel promocional de *El año de las luces*, Fernando Trueba, 1986

Imagen 18: Cartel anunciador del film en el que se aprecia el tono de humor poco problemático que Mercero quiso dar a esta producción.

Capítulo 9

Imagen 19: Cartel promocional del film en el que se lee, en forma de telegrama: “España 1972...Ejecutado soldado que efectuaba servicio militar... Suceso debe ser tratado como un... Asunto interno”

Imagen 20: Fotograma en el que se aprecia esa voluntad del director de que su película pudiera pasar por una de los años cuarenta.

III. INFORMACIÓN SOBRE LOS FILMS NO ANALIZADOS EN EL PERÍODO 1982-1996:

I. *El vivo retrato*, Mario Menéndez (1986)¹¹³⁸

Se trata de una película fantástica, narrada en flashback por un clon de Luis Eduardo Aute desde el año 2045. El personaje relata cómo un antepasado suyo nazi llegó a un pueblo del Norte de España en los años cuarenta, donde prosigue con sus experimentos sobre la clonación humana para la consecución de una raza superior. Allí conoce a una prostituta de la que se enamora. Juntos y hasta 1986 desarrollan un negocio llamado “La Cigüeña Bondadosa” por el que se venden niños con el físico elegido por encargo (vuelve a nacer Errol Flynn, Paul Newman, John Lennon...), negocio que ya en el año 2045 sigue llevando ese descendiente idéntico a Aute. La fantasía de los autores es tal que en un momento dado un clon del mismísimo Hitler entra en la acción.

II. *Tempestad d'estiu (Represión)*, José L. Valls (1987)¹¹³⁹

La historia de amor entre dos jóvenes, Jaime y Elisabeth, a lo largo de tres momentos precisos (1960, 1968 y 1978) es el hilo conductor para analizar el entorno social en el tardofranquismo y la Transición. Los condicionamientos educativos y políticos recibidos por la pareja son asumidos de una manera distinta por cada uno de ellos: mientras que para Jaime constituyen la base de unos valores eternos e inamovibles, para Elisabeth no. El primer amor es para la joven un recuerdo idealizado, un pasatiempo hasta alcanzar un mayor grado de libertad.

¹¹³⁸ Sinopsis desarrollada a partir de diversos materiales encontrados en Internet. La película cuenta con una breve entrada en Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/El_vivo_retrato Más en información en <http://usuarios.iponet.es/dardo/revista/vivo5.pdf> y <http://www.elcomercio.es/v/20110214/aviles/vivo-retrato-anos-despues-20110214.html> Última consulta 4 de marzo de 2013.

¹¹³⁹ Sinopsis a partir de la información recogida en [http://www.cineiberico.com/pelicula/60/Represion_\(Tempesta_d'estiu\)](http://www.cineiberico.com/pelicula/60/Represion_(Tempesta_d'estiu)) Última consulta 4 de marzo de 2013.

III. *La cruz de Iberia*, Eduardo Mencos, 1990¹¹⁴⁰

En 1956 Robert Novak, capitán de las fuerzas aéreas estadounidenses, llega a España destinado a una de sus bases militares. Su padre combatió aquí en las Brigadas Internacionales y Novak no puede soportar el régimen de Franco, ni tampoco instruir a los pilotos de su ejército. Eso provocará el enfrentamiento con sus superiores, obligados a mantener buenas relaciones con el franquismo y simpatizantes de él en la mayoría de los casos.

IV. *El día nunca por la tarde*, Julián Esteban Rivera, 1995¹¹⁴¹

Tras varios años de ausencia, Valeriano vuelve a la isla de la que procede y que abandonó siendo niño, para enterrar a su padre. A partir de su llegada se mezcla la triste realidad del presente con la alegría de los recuerdos de su infancia: el amor de su padre y el cariño de su tía; redescubriendo así sus anhelos de escapar.

¹¹⁴⁰ Según la información de Enciclopedia del Cine Español <http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.es/2012/02/la-cruz-de-iberia-1990.html> Última consulta el 4 de marzo de 2014.

¹¹⁴¹ http://www.cineol.net/pelicula/14005_El-Dia-nunca-por-la-tarde

FICHAS DE PELÍCULAS ANALIZADAS

Datos del Instituto de las Ciencias y las Artes Audiovisuales (ICAA)

1. ¡JO, PAPÁ!

- Dirigida por: Jaime de Armiñán , 1975
- Calificación: MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 18-12-1975 Madrid: Rex.

Producción e Intérpretes

- Productora: IN-CINE CIA INDUSTRIAL CINEMATOG., SA.
- Intérpretes: Ana Belén , Antonio Ferrandis , Amparo Soler Leal , Carmen Armiñán , José María Flotats , Fernando Fernán Gómez , Eduardo Calvo , Pilar Muñoz , Francisco Guijar , Isabel Mayer , Julia Lorente , Antonio Burgos , Gloria Berrocal , Eulalia Boya , Josefa del Cid

Datos de Distribución

- Espectadores: 428.190
- Recaudación: 173.611,59
- Por distribuidora: IN-CINE DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Jaime de Tebar, Juan Armiñán
- Guión : Juan Tebar , Jaime de Armiñán
- Director de Fotografía : Manuel Berenguer
- Música : José Nieto
- Montaje : José Luis Matesanz
- Productor ejecutivo: Francisco Hueva , Alfredo Matas , Ambientación: Vicente Amestoy , Cosme Churruca , Segundo operador: Joan Minguell

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 97 minutos

Lugares de rodaje : Vigo - Oviedo - Cornellana - Teruel - Albarracín - La Jana - Vinaroz - Peñíscola - Madrid.

2. ¡ARRIBA ESPAÑA!

- Dirigida por: José María Berzosa , 1975
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: EXTRANJERA
- Países participantes: FRANCIA
- Género : Documental, político, histórico.
- Fecha de estreno : 02-03-1979 Madrid: Peñalver

Producción e Intérpretes

- Productora: SFP (SOCIETE FRANCAISE DE PRODUCTION) (FRANCIA)
- Intérpretes: Documental , Con la intervención de: , Enrique Tierno Galván , José María de Areilza , Joaquín Ruiz Giménez , Simón Sánchez Montero , Pablo Castellano , Antonio García Trevijano , Marcos Ana , Venancio Marcos , Julián Ariza , Jaime Rodri , Adelaida Voz en off: Blázquez

Datos de Distribución

- Espectadores: 9.502
- Recaudación: 7.226,88
- Empresa distribuidora: AS FILMS S.A.-INTERPENINSULAR FILMS

Ficha técnica

- Argumento : José María Camp, André Chao, Ramón Berzosa
- Guión : André Camp , Ramón Chao , José María Berzosa
- Director de Fotografía : Aurel Samson
- Música : Luis de Pablo
- Montaje : Michèle Dablin
- Productor ejecutivo: Louis Mollion , Documentación: Renée Bernard , Dibujos: Antonio Saura , Sonido: Serge Deraison

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 MILIMETROS. Color y Blanco y negro. NORMAL.
- Duración original : 105 minutos

3. CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA

- Dirigida por: Basilio Martín Patino , 1976
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental de montaje.
- Fecha de estreno : 00-09-1976 Barcelona: Goya, Arcadia. , 01-11-1976 Madrid: Conde Duque.

Producción e Intérpretes

- Productora: JULIO ANTONIO LOPEZ PEREZ TABERNERO
- Intérprete: Documental

Datos de Distribución

- Espectadores: 830.864
- Recaudación: 445.755,20
- Empresa distribuidora: JOSE ESTEBAN ALENDA

Ficha técnica

- Argumento : Basilio Martín Patino
- Guión : Basilio Martín Patino
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : Manuel Parada
- Colaboración en la realización (sin especificar función): Julio Pérez Tabernero , José Luis García Sánchez , José Luis Peláez , Alfredo Alcain , "Rori" , José Luis Alcaine , Enrique Blanco , Otros colaboradores: Jesús de María , Germán Cobos , José Luis Moro , Jorge Palacio , J.L Blanco Vega , Efectos truca: Estudios Moro , Animación: Moro Creativos Asociados

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Blanco y negro. Color (algunas escenas por filtros). Normal.
- Duración original : 115 minutos

Lugares de rodaje : Madrid - Alicante - Murcia.

4. CRÍA CUERVOS

- Dirigida por: Carlos Saura, 1976
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Drama
- Fecha de estreno: 26-01-1976 Madrid: Conde Duque

Producción e intérpretes

- Productora: ELIAS QUEREJETA GARATE
- Intérpretes: Ana Torrent , Conchi Pérez , Maite Sánchez , Geraldine Chaplin , Mónica Randall , Florinda Chico , Josefina Díaz , German Cobos , Héctor Alterio , Mirta Miller

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 1.292.417
 - Recaudación: 581.496,11
- Por distribuidora (Empresa distribuidora: EMILIANO PIEDRA MIANA)
 - Espectadores: 1.292.417
 - Recaudación: 581.496,11 €

Ficha técnica

- Guión: Carlos Saura
- Director de Fotografía: Teo Escamilla
- Música: de Federico Mompou Canción y Danzas N.5
- Montaje: Pablo G. del Amo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Panorámico.
- Duración original: 107 minutos
- Lugares de rodaje: Madrid, Quintanar (Segovia)

5. LA NOVA CANÇÓ

- Dirigida por: Francesc Bellmunt, 1976
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Documental, musical, político.
- Fecha de estreno : 00-06-1976 Barcelona: Capitol. 18-11-1976 Madrid: Bellas Artes.

Producción e Intérpretes

- Productora: PROFILMES, SA.
- Intérpretes: Documental , Ángel Entrevistador: Casas , Entrevistados: , Jaume Perich , Manuel Vázquez Montalbán , Jordi Pujol , Joan de Sagarra , Josep María Espinàs , Joan Miró , Francisco Candel , Salvador Espriu , Joan Fuster , Carles Rexach , Vicente Ventura , Matías Segura , Rafa Xambó , Josep María Blai , Josep María Llompart , Nina Moll , Antoni Serra , Jordi Sesplugues , Antoni Jordi , Lluís Llach , Marcel Oms , Jordi , Teresa Rebull , Claudi Martí , Joan Molas , Lluís Centaño , Pau Riba , Raimon , Actúan en directo los siguientes cantantes: , Francesc Pi de la Serra , Sisa , Ramón Muntaner , La Trínca , la & Batiste , Ovidi Montllor , UC , María del Mar Bonet , Lluís Llach , Pere Figueres , Rafael Subirachs , Pau Riba , Raimon

Datos de Distribución

- Totales:
 - Espectadores: 101.896
 - Recaudación: 44.067,24
- Por distribuidora (Empresa distribuidora: BOCACCIO DISTRIBUCIONES S.A.)
 - Espectadores: 101.896
 - Recaudación: 44.067,24 €

Ficha técnica

- Argumento: Francesc Casas, Angel Bellmunt
- Guión: Ángel Casas, Francesc Bellmunt
- Director de Fotografía: Tomás Pladevall
- Montaje: Maricel Bautista
- Director de producción: José Antonio Pérez Giner
- •Sonido directo: José Nogueira, Albert Roig

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original: 85 minutos
- Lugares de rodaje: Canet de Mar (Barcelona) - Barcelona - Valencia - Sueca (Valencia) - L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) - Palma de Mallorca - Vic (Barcelona) - Andorra - Perpiñán (Francia).

6. EMILIA, PARADA Y FONDA

- Dirigida por: Angelino Fons, 1976
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Drama.
- Fecha de estreno: 16-08-1976 Madrid: Amaya.

Producción e Intérpretes

- Productora: CAMARA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, SA
- Intérpretes: Ana Belén , Francisco Rabal , María Luisa San José , Juan Diego , George Mansart, Lina Canalejas , Pilar Muñoz , José Luis Romero , Mari Paz Molinero , Joaquín Rodríguez Pueyo, Juan Manuel Cervino , Ana Frigola , José Riesgo , Fernando Chinarro , Esteban Mauri , Laura Torres , Pilar Torres

Datos de Distribución

- Totales:
 - Espectadores: 793.734
 - Recaudación: 353.867,70
- Por distribuidora (Empresa distribuidora: IMPERIAL FILMS S.A)
 - Espectadores: 793.734
 - Recaudación: 353.867,70 €

Ficha técnica

- Guión: Carmen Martín Gaité, Juan Tebar
- Director de Fotografía: Luis Cuadrado
- Música: Luis Eduardo Aute
- Montaje: Pablo G. del Amo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor.
- Panorámico.
- Duración original: 98 minutos
- Lugares de rodaje: Madrid - Alcalá de Henares - Barcelona – Perpiñán (Francia).

7. MORIR... DORMIR... TAL VEZ SOÑAR...

- Dirigida por: Manuel Mur Oti, 1976
- Calificación: MAYORES 18 AÑOS O MAYORES 14 ACOMPAÑADOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Drama.
- Fecha de estreno: 24-08-1976 Madrid: Palace.

Producción e Intérpretes

- Productora: CELTA FILMS, SA
- Intérpretes: Pedro Díez del Corral , Jane Seymour , Rafael Arcos , Israel Morales (niño) , Ernesto Martín , María Rubio , Raqué! Rodrigo , Alfredo Garrido , Irene Losada , Diana Salcedo , Esther Santana , Conchita Pérez , Alfonso del Real , Nyree Dawn Porter , Rosa de Alba , Ana Casber , Manuel Rodal

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 101.358
 - Recaudación: 48.493,74
- Por distribuidora (Empresa distribuidora: JOSE VICTOR ARCE SANTIAGO)
 - Espectadores: 101.358
 - Recaudación: 48.493,74 €

Ficha técnica

- Argumento: José Mallorquí
- Guión: Manuel Mur Oti
- Director de Fotografía: Manuel Rojas
- Música: Franz Liszt, Robert Schumann , Franz Schubert , Johannes Brahms , Johann Sebastian Bach , Frédéric Chopin , Ludwig van Beethoven , Johan Strauss
- Montaje: Guillermo Maldonado
- Productor ejecutivo: Francisco Hueso,
- Decorados: José Antonio de la Guerra
- Ambientación: Edda Dorini

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor.
- Panorámico.
- Duración original: 97 minutos
- Lugares de rodaje: Madrid.

8. EL DESENCANTO

- Dirigida por: Jaime Chávarri , 1976
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Drama, Reportaje.
- Fecha de estreno: 17-09-1976 Madrid: Palace, Infantas.

Producción e Intérpretes

- Productora: ELIAS QUEREJETA GARATE
- Intérpretes: Felicidad Blanc , Leopoldo Panero , Juan Luis Panero , José Moisés Panero (Mitzi)

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 220.032
 - Recaudación: 123.546,65
- Por distribuidora (Empresa distribuidora: EMILIANO PIEDRA MIANA)
 - Espectadores: 220.032
 - Recaudación: 123.546,65 €

Ficha técnica

- Argumento: Jaime Chavarri
- Guión: Jaime Chavarri
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Montaje : José Salcedo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Blanco y negro.
- Panorámico.
- Duración original: 97 minutos

9. INFORME GENERAL SOBRE ALGUNAS CUESTIONES DE INTERÉS PARA UNA PROYECCIÓN PÚBLICA

- Dirigida por: Pere Portabella , 1976
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental

Producción e Intérpretes

- Productora: PEDRO PORTABELLA RAFOLS
- Intérpretes: Documental , Con la intervención de: , Felipe González , Ramón Tamames , Raúl Morodo , José María Zufiaur, Marcelino Camacho , Nicolás Redondo , José Prat , Anselmo Carretero , José María Gil Robles , Enrique Tierno Galván , Joaquín Ruíz Giménez , Simón Sánchez Montero , Eugenio Ríos , Nazario Aguado , Amancio Cabrero , Marc Palmes , Magda Oranich , Santiago Carrillo , Antón Cañellas , Joan Reventós , Gregorio López Raimundo, Jordi Pujol , Antonio Senillosa , Montserrat Caballé , Francesc Luqueti

Ficha técnica

- Argumento : Pere Portabella , Carles Santos , Octavi Pellisa , José Miguel Herrera
- Guión : Pere Portabella , Carles Santos , Octavi Pellisa , José Miguel Herrera
- Director de Fotografía : Manuel Esteban
- Música : Carles Santos
- Montaje : José María Aragonés
- Sonido: Alberto Escobedo , Pere Joan Ventura , Javier Celayaundi

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Normal.
- Duración original : 171 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona, Madrid, Vitoria, Valle de los Caídos.

10. ESPAÑA DEBE SABER

- Dirigida por: Eduardo Manzanos, 1977
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Documental, histórico, político.
- Fecha de estreno: 24-02-1977 Madrid: Benlliure, Novedades, Cartago

Producción e Intérpretes

- Productoras: ESTELA FILMS, SA, LUZ INTERNACIONAL FILMS, S.A.
- Intérpretes: Documental. Entrevistas con: José María Gil Robles , José Antonio Girón , Felipe González , Julián Hedilla , Juan Vila Reyes , José María Areilza, Gonzalo Fernández de la Mora

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 37.307
 - Recaudación: 24.013,07
- Por distribuidora (Empresa distribuidora: HISPANOMEXICANA FILMS, S.A)
 - Espectadores: 37.307
 - Recaudación: 24.013,07 €

Ficha técnica

- Argumento: Eduardo Manzanos
- Guión: Eduardo Manzanos
- Director de Fotografía: Alfredo Álvarez Nilo
- Montaje: Luis Diego Álvarez Gómez
- Director de Producción: Gregorio Manzanos

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Blanco y negro (escenas de archivo).
- Panorámico.
- Duración original: 105 minutos
- Lugares de rodaje: Madrid - Cáceres - Sevilla - Granada - Salamanca - Zamora - Pamplona.

11. ASIGNATURA PENDIENTE (1977)

- Dirigida por: José Luis Garci , 1977
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 18 de abril de 1977 Madrid Carlos III, Princesa.

Producción e Intérpretes

- Productora: JOSE LUIS TAFUR, P.C., SA
- Intérpretes: José Sacristán , Fiorella Faltoyano , Antonio Gamero , Silvia Tortosa , Simón Andreu , Héctor Alterio , Covadonga Cadenas , María Casanova , Los niños: José Mari González Sinde , Berta , Micaela Fraguas

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 2.306.007
 - Recaudación: 1.376.775,74
- Por distribuidora (Empresa distribuidora: ARTE 7 DISTRIBUCION CINEMATOGRAFICAS)
 - Espectadores: 2.306.007
 - Recaudación: 1.376.775,74 €

Ficha técnica

- Guión : José María González Sinde , José Luis Garci
- Director de Fotografía : Manuel Rojas
- Música : Presley Arreglos de Jesus Gluck, sobre temas de Theodorakis , de la Calva y Arcusa Guthrie, Lynes , Los Llopis Canciones int. por "Dúo Dinámico", Gloria Lasso
- Montaje : Miguel González Sinde

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 109 minutos
- Escobedo , Pere Joan Ventura , Javier Celayaundi
- Duración original : 171 minutos

12. ¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!

- Dirigida por: Fernando Fernán-Gómez , 1977
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Parodia, comedia, drama, musical.
- Fecha de estreno : 02-05-1977 Madrid: Proyecciones

Producción e Intérpretes

- Productora: LARO FILMS, SA
- Intérpretes: Francisco Algora, Emma Cohen , Mary Santpere , Fernando Fernán Gómez , José Ruiz Lifante, Estela Delgado , Carmen Martínez Sierra, Fernando Sánchez Polack , José Luis Barceló , Pedro Beltrán , Manuel Ayuso, Enrique Soto , Voces de cantantes dobladores: , Paloma Pérez Iñigo (soprano), José Durán (tenor) , Alfonso Echevarría (barítono) , Luis Álvarez (bajo) , Rosa Alonso (contralto) , Vicente Martín (tenor) , Evelia Marcote (mezzosoprano) , Santiago de la Cruz (tenor cómico)

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 364.761
 - Recaudación: 178.625,89
- Por distribuidora (JUAN VIVO MARGALL)
 - Espectadores: 364.761
 - Recaudación: 178.625,89 €

Ficha técnica

- Argumento : Fernando Beltrán, Pedro Fernán Gómez
- Guión : Pedro Beltrán , Fernando Fernán Gómez
- Director de Fotografía : Polo Villaseñor
- Música : Carmelo Bernaola
- Montaje : Rosa Salgado
- Decorados y ambientación: Luis Vázquez
- Productor ejecutivo: Juan José Daza

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Technovision.
- Duración original : 92 minutos
- Lugares de rodaje : Almadrones (Guadalajara) - Ledanca (Guadalajara) - Algete (Madrid).

13. QUERIDÍSIMOS VERDUGOS (GARROTE VIL)

- Dirigida por: Basilio Martín Patino , 1977
- Calificación: MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : DOCUMENTAL
- Fecha de estreno : 09-06-1977

Producción e Intérpretes

- Productora: TURNER FILMS, SA
- Intérpretes: ANTONIO LOPEZ , BERNARDO SANCHEZ , VICENTE COPETE , (EJECUTORES DE SENTENCIA DEL MINISTERIO DE JUSTICIA)

Datos de Distribución

- Espectadores: 124.457
- Recaudación: 82.206,30

Ficha técnica

- Argumento : BASADO EN DOS LIBROS DE DANIEL SUEIRO
- Guión : BASILIO MARTIN PATINO
- Directores de Fotografía : ALCADIO ALMEIDA , ALFREDO F. MAYO , AUGUSTO GARCIA FERNANDEZ-BALBUENA
- Música : ANTONIO GAMERO
- Montaje : EDUARDO BIURRUN

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color. Normal.
- Duración original : 103 minutos

14. TENGAMOS LA GUERRA EN PAZ

- Dirigida por: Eugenio Martín , 1977
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 01-08-1977 Madrid: Avenida.

Producción e Intérpretes

- Productora: IMPALA,S.A.
- Intérpretes: Francisco Cecilio , Fedra Lorente , Verónica Miriel, Mari Carrillo , Eduardo Calvo , Queta Claver , José María Caffarel , Aurora Redondo , Joaquín Roa , Manuel Andrade , Francisco Vidal , Stanis González , Mari Paz Molinero , Mónica Cano , Lone Fleming , Carmen Roldán, José H. Carmena , Antonio Costafreda , Julián Navarro , Antonio Orengo , Juan Taberner , Antonio Ramis , José de Vega

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 556.874
 - Recaudación: 293.053,96
- Por distribuidora (WARNER ESPAÑOLA S.A.)
 - Espectadores: 556.874
 - Recaudación: 293.053,96 €

Ficha técnica

- Argumento : Antonio Martín, Eugenio Fos
- Guión : Eugenio Martín , Antonio Fos
- Director de Fotografía : Manuel Rojas
- Música : Antón García Abril
- Montaje : Alfonso Santacana
- Productor ejecutivo: Francisco Molero
- Decorados: Wolfgang Burmann
- Figurinista: León Revuelta

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 97 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid y provincia - Villanueva de la Vera (Cáceres) - Valverde de la Vera (Cáceres).

15. IN MEMORIAM

- Dirigida por: Enrique Brasó , 1977
- Calificación: MAYORES 18 AÑOS O MAYORES 14 ACOMPAÑADOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 05-09-1977 Madrid: El Españolito.

Producción e Intérpretes

- Productora: EMILIANO PIEDRA MIANA
- Intérpretes: Geraldine Chaplin , José Luis Gómez , Eusebio Poncela , José Orjas , Eduardo Calvo , Manuel Pereiro , Emilio Fornet

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 41.397
 - Recaudación: 28.412,07
- Por distribuidora (EMILIANO PIEDRA MIANA)
 - Espectadores: 41.397
 - Recaudación: 28.412,07 €

Ficha técnica

- Guión : Juan Tebar , José María Carreño , Enrique Brasó
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Música : Luis Eduardo Aute
- Montaje : Guillermo S. Maldonado
- Productor asociado: José Luis Borau

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 101 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid.

16. LA GUERRA DE PAPÁ

- Dirigida por: Antonio Mercero , 1977
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 19-09-1977 Madrid: Albéniz.

Producción e Intérpretes

- Productora: JOSE FRADE PRODUC. CINEMATOGRAF., SA
- Intérpretes: Lolo García (niño) , Teresa Gimpera , Héctor Alterio , Verónica Forqué , Rosario García Ortega , Vicente Parra , Queta Claver , María Isbert , Eugenio Chacón (niño) , Beatriz Díez (niña) , Regina Navarro (niña) , Agustín Navarro (niño) , Walter Morf (niño) , Marcos von Watchen , José Pagán , Fernando Valverde , Chus Lampreave , Rafael Vaquero , Leonora Pardo, Fernando Chinarro , María Mena , Susana García

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 3.524.450
 - Recaudación: 2.170.995,81
- Por distribuidora (J.F. FILMS DE DISTRIBUCION S.A.)
 - Espectadores: 3.524.45
 - Recaudación: 2.170.995,81 €

Ficha técnica

- Argumento : de Miguel Delibes, basado en la novela "El príncipe destronado"
- Guión : Horacio Valcárcel , Antonio Mercero
- Director de Fotografía : Manuel Rojas
- Música : Phonorecord
- Montaje : Javier Morán
- Productor: José Frade
- Director de producción: José Salcedo
- Decorados: Antonio Cortés

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 96 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid.

17. CAUDILLO

- Dirigida por: Basilio Martín Patino , 1977
- Calificación: MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental. Biográfico.
- Fecha de estreno : 14 de octubre de 1977 Madrid: Madrid.

Producción e Intérpretes

- Productora: RETA, SA

Datos de Distribución

- Espectadores: 196.202
- Recaudación: 129.212,39
- Distribuidora: J.F. FILMS DE DISTRIBUCION S.A.

Ficha técnica

- Productor: F. Ruiz-Ogarrio
- Argumento : Biografía de Francisco Franco
- Guión : Basilio Martín Patino
- Director de Fotografía : Alfredo F. Mayo
- Montaje : Basilio Martín Patino , José Luis Peláez
- Ayudante de dirección : Bernardo Fernández
- Otros colaboradores sin especificar función: Manuel García Muñoz , Juan Miguel Lamet , José Luis García Sánchez , José Cormenzana , Jesús Munárriz , Francisco Peramos , Pedro Esteban Samu

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Blanco y negro. Normal.
- Duración original : 130 minutos

Notas

- Notas a Guión : Con poemas de: Rafael Alberti, Pablo Neruda, Antonio Machado y Luis Fernández Ardavín.
- Notas a Música : Canciones republicanas y nacionalistas interpretadas por: Haden, Charles , Seeger, Pete , Guthrie, Woody

18. EL LADRIDO

- Dirigida por: Pedro Lazaga , 1977
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: DRAMATICA
- Fecha de estreno: 30-10-1977

Producción e Intérpretes

- Productora: Sara Films Produc. Internac., Sa.
- Intérpretes: Antonio Ferrandis , María Luisa San José , Juan Luis Galiardo , Lina Canalejas , Manuel Tejada , Rafael Hernández , Eduardo Bea , Luis Marín

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 317.191
 - Recaudación: 182.993,14
- Por distribuidora (EXCLUSIVAS SANCHEZ RAMADE S.A.)
 - Espectadores: 317.191
 - Recaudación: 182.993,14 €

Ficha técnica

- Argumento: PEDRO LAZAGA
- Guión: PEDRO LAZAGA
- Director de Fotografía: MANUEL ROJAS
- Música: ANTON GARCIA ABRIL

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 107 minutos

19. RAZA, EL ESPÍRITU DE FRANCO

- Dirigida por: Gonzalo Herralde , 1977
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Documental
- Fecha de estreno : 02-11-1977 Madrid: Bellas Artes

Sinopsis

Documental sobre la película "Raza", de José Luis Sáenz de Heredia (1941).

Producción e Intérpretes

- Productora: PRODUCCIONES SEPTIEMBRE, SA

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 17.349
 - Recaudación: 12.018,17
- Por distribuidora (EFEPE FILMS S.A.)
 - Espectadores: 17.349
 - Recaudación: 12.018,17 €
 -

Ficha técnica

- Argumento : Idea de Gonzalo Herralde y Román Gubern
- Guión : Gonzalo Herralde
- Director de Fotografía : Tomás Pladevall
- Cámara : Joan Minguell
- Montaje : Emilio Rodríguez
- Sonido directo : José Nogueira
- Otros colaboradores sin especificar función: Pilar Lago , Montse Mateu

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Partes (película "Raza"): blanco y negro. Panorámico. Normal.
- Duración original : 82 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - El Ferrol (La Coruña) - Barcelona - Gavà (Barcelona) - Bilbao.

20. EL PERRO

- Dirigida por: Antonio Isasi , 1977
- Calificación: MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : AVENTURAS
- Fecha de estreno : 02-12-1977

Producción e Intérpretes

- Productora: DEVA CINEMATOGRAFICA, S.A.
- Intérpretes: JASON MILLER , LEA MASSARI , MARISA PAREDES , ALDO SAMBRELL , JUAN ANTONIO BARDEM , YOLANDA FARR , MANUEL DE BLAS , ANTONIO GAMERO

Datos de Distribución

- Espectadores: 2.507.074
- Recaudación: 1.460.132,93
- Por distribuidora MANUEL SALVADOR S.A.

Ficha técnica

- Argumento : JUAN ANTONIO ISASI ISASMENDI, ANTONIO PORTO
- Guión : JUAN ANTONIO ISASI ISASMENDI, ANTONIO PORTO
- Director de Fotografía : JUAN GELPI
- Música : ANTON GARCIA ABRIL

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 110 minutos

21. NIÑAS... ¡AL SALÓN!

- Dirigida por: Vicente Escrivá , 1977
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 12-12-1977 Madrid: Paz.

Producción e Intérpretes

- Productoras: ASPA PC, SA; IMPALA,S.A.
- Intérpretes: Dagmar Lassander, María José Román, Antonio Casas, Rafael Hernández, María Vico, María Álvarez, Luis Barbero, Ricardo Merino, Emilio Fornet, Luis Lorenzo, Pilar Cansino, Yolanda Farr, Juan Carlos Naya, Fabián Conde, Estanis González, Lola Santoyo, Gabriel Llopart, Josefina Calatayud, María José Carrasco, Miguel J. Caiceo, Antonio Orengo , Gelo Asón, Pedro del Río, Antonio Ross, Eugenio Navarro, Ángeles Lamuño, José Fernán, José Antonio Salas, José Luis Barceló, Sofía Casares, Raquel Rodrigo, Juanita Jiménez, Emilio Espinosa, Alfredo Ajo, Lorenzo Ramírez, Jesús Nieto, José Manuel Sánchez, Alfonso Sánchez, Jesús García Llorente, Úrsula Grin
- Con la colaboración de: Sandra Alberti, Marisa Bell, Fedra Lorente , Verónica Llimerá, Mirta Miller , Mary Paz Pondal, María Salerno, Yvonne Sentis, Silvia Tortosa, Francisco Algora, Simón Andreu, Javier Loyola, José María Prada, José Sacristán, Juan Sala, Manuel Zarzo, José Luis López Vázquez

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 829.019
 - Recaudación: 455.335,76
- Por distribuidora (WARNER ESPAÑOLA S.A.)
 - Espectadores: 829.019
 - Recaudación: 455.335,76 €

Ficha técnica

- Argumento: Inspirado en la novela homónima de Fernando Vizcaino Casas
- Guión: Vicente Escrivá, Antonio Fos
- Director de Fotografía: Raúl Pérez Cubero
- Música: Antón García Abril
- Montaje: Pedro del Rey
- Decorados: Adolfo Cofiño
- Figurinista y ambientación vestuario: María Eugenia Escrivá
- Coreografía: Esteban Greco

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 98 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Torrelaguna (Madrid).

22. EL FRANCOTIRADOR

- Dirigida por: Carlos Puerto , 1977
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Suspense. Drama.
- Fecha de estreno : 18-01-1978 Madrid: Salamanca.

Producción e Intérpretes

- Productora: LARO FILMS, SA
- Intérpretes: Paul Naschy , Blanca Estrada , Pep Muné , Elisa Montes , Carmen de Lirio , Antonio Vilar , José Nieto , Carlos Casaravilla , Ernesto Martín , Fernando Pérez , Eva León , Angeles Lamuño , Ursula Grinn

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 181.216
 - Recaudación: 84.486,66
- Por distribuidora (LARO FILMS S.A.)
 - Espectadores: 181.216
 - Recaudación: 84.486,66 €

Ficha técnica

- Argumento: Carlos Puerto
- Guión: Carlos Puerto, Jacinto Molina, Juan José Porto
- Director de Fotografía: Polo Villaseñor
- Música: Carlos Laporta
- Montaje: Julio Peña
- Productor ejecutivo: Juan José Porto
- Decorados: Luis Vázquez
- Figurines: Pedro Ramos
- Efectos especiales: Antonio Molina

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original: 85 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid. El Escorial (Madrid).

23. CARNE APALEADA

- Dirigida por: Javier Aguirre , 1978
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS CON ANAGRAMA "S"
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 27-01-1978 Madrid: Gran Vía

Producción e Intérpretes

- Productora: BAUTISTA SOLER CRESPO
- Intérpretes: Esperanza Roy , Bárbara Rey , Elisa Montes , Trini Alonso , Julieta Serrano , Yelena Samarina , Pilar Bardem , Terele Pavez , Ángel Picazo , Julita Trujillo , Tota Alba , Gloria Berrocal , Enriqueta Carballeira , Carmen De Lirio , Virginia Mataix , Beatriz Rossat , Elisa Serna

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 739.965
 - Recaudación: 457.226,21
- Por distribuidora (JOSE MIGUEL BAIXAULI ALFONSO)
 - Espectadores: 739.965
 - Recaudación: 457.226,21 €

Ficha técnica

- • Argumento: Inspirada en la obra del mismo título de Inés Palau
- • Guión: ALBERTO S. AGUIRRE, JAVIER INSUA
- • Director de Fotografía : DOMINGO SOLANO
- • Antonio Montaje Ramírez de Loaysa

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original: 102 minutos
- Lugares de rodaje: Alcalá de Henares, Aranjuez, Rosas, Cadaqués, Besalu, Barcelona

24. LOS DÍAS DEL PASADO

- Dirigida por: Mario Camus , 1977
- Calificación: MAYORES 18 AÑOS O MAYORES 14 ACOMPAÑADOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 01-03-1978 Madrid: Paz.

Producción e Intérpretes

- Productora: IMPALA,S.A.
- Intérpretes: Marisol , Antonio Gades , Gustavo Berges , Antonio Iranzo , Fernando Sánchez Polack , Saturno Cerra , Juan Sala , Manuel Alexandre , Mario Pardo , Claudio Rodríguez , José Yepes , José María Labernie , Sonsoles Benedicto , Correpoco y Saja Niños de las escuelas de los Tojos

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 359.888
 - Recaudación: 221.523,82
- Por distribuidora (WARNER ESPAÑOLA S.A.)
 - Espectadores: 359.888
 - Recaudación: 221.523,82 €

Ficha técnica

- Guión: Mario Camus , Antonio Betancor
- Director de Fotografía : Hans Burmann
- Música : Antón García Abril
- Montaje : Javier Morán
- Efectos especiales: Reyes Abades

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 109 minutos
- Lugares de rodaje : Santander: Valle de Cabuerniga (Barcena Mayor, Ucieda, Fresneda, Correpoco), Ubiaco, Comillas. Málaga: Maro.

25. LAS TRUCHAS

- Dirigida por: José Luis García Sánchez , 1978
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno: 01-04-1978

Producción e Intérpretes

- Productora: ARANDANO, SA
- Intérpretes: Héctor Alterio, María Elena Flores , Roberto Font , Juan Jesús Valverde , José María Riera , Raúl Pazos , Yelena Samarina , Mari Carrillo

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 263.430
 - Recaudación: 187.825,89
- Por distribuidora (CINEMA 2000 S.A.)
 - Espectadores: 263.430
 - Recaudación: 187.825,89 €

Ficha técnica

- Argumento: José Luis García Sánchez
- Guión: Manuel García Sánchez, José Luis Gutiérrez Aragón , Luis Megino
- Director de Fotografía : Magí Torruella
- Música : Víctor Manuel

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Panorámico.
- Duración original : 99 minutos

26. COMANDO TXIKIA / MUERTE DE UN PRESIDENTE

- Dirigida por: José Luis Madrid , 1977
- Calificación: MAYORES 14 AÑOS O MENORES ACOMPAÑADOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Histórico. Político.
- Fecha de estreno : 03-04-1978 Madrid: Minicine.

Producción e Intérpretes

- Productora: SERVIFILMS, SL
- Intérpretes: Juan Luis Galiardo , Paul Naschy , Tony Isbert , José Antonio Ceínos , Julia Sally , Andrés Isbert , Darío Escribá , Ana Molina , Alfonso Castizo , Manuel Ayuso , Juan Marín

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 416.485
 - Recaudación: 217.732,44
- Por distribuidora (MARIANO SANZ SANZ)
 - Espectadores: 416.485
 - Recaudación: 217.732,44 €

Ficha técnica

- Argumento : Rogelio. basado en hechos reales Madrid, José Luis. Baon
- Guión : José Luis Madrid , Rogelio Baon
- Director de Fotografía : Enrique Salete
- Música : CAM España
- Montaje : Gaby Peñalba
- Productor: José Luis Madrid
- Director general de producción: Rogelio Baon
- Decorados: Gumersindo Andrés

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Techniscope.
- Duración original : 103 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - San Sebastián - Pamplona - Leiza (Navarra) - Irura (Guipúzcoa). - Santoña (Santander).

27. DE FRESA, LIMÓN Y MENTA

- Dirigida por: Miguel Ángel Díez , 1978
- Calificación: MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia, Drama.
- Fecha de estreno : 21-04-1978

Producción e Intérpretes

- Productora: ZEPPO FILMS
- Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba , Kiti Manver , Carmen Maura , Félix Rotaeta, Miguel Arribas , María Luisa Ponte , Maria Paz Ballesteros , Concha Gregori, Cecilia Roth , Cristina S. Pascual , Margarita Lascoiti , Gregorio Egea , Gustavo Pérez de Ayala , Santiago Cañizares

Datos de Distribución

- Espectadores: 37.692
- Recaudación: 20.834,25
- Distribuidora: FILM BANDERA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Fernando Díez, Miguel Angel Colomo
- Guión : Miguel Ángel Díez , Fernando Colomo
- Director de Fotografía : Miguel Angel Trujillo
- Música : Pibody S. A.
- Montaje : Julio Peña

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 99 minutos

28. EL ÚLTIMO GUATEQUE

- Dirigida por: Juan José Porto , 1978
- Calificación: MAYORES 18 AÑOS O MAYORES 14 ACOMPAÑADOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : COMEDIA
- Fecha de estreno : 29-04-1978

Producción e Intérpretes

- Productora: ARTE 7 PRODUCCION, SA
- Intérpretes: Cristina Galbo , Miguel Ayones , Miguel Arribas , Nadia Morales , Jaime Gamba , Jose Calvo , Antonio Casa , Beatriz Rosat

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 600.419
 - Recaudación: 354.913,91
- Por distribuidora (ARTE 7 DISTRIBUCION CINEMATOGRAFICA S.A.)
 - Espectadores: 600.419
 - Recaudación: 354.913,91 €

Ficha técnica

- Argumento : Carlos Porto, Juan José Daza, Juan José Puerto
- Guión : Juan José Porto, Juan José Daza , Carlos Puerto
- Director De Fotografía : Raúl Pérez Cubero
- Música : Jesús Gluck

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Panorámico.
- Duración original : 95 minutos

29. EL SACERDOTE

- Dirigida por: Eloy de la Iglesia , 1978
- Calificación: Mayores de 18 Años Con Anagrama "S"
- Nacionalidad: Española
- Países participantes: España
- Género : Dramática
- Fecha De Estreno : 01-05-1978

Producción e Intérpretes

- Productoras: Oscar Guarido Tizón , Carlos Goyanes Perojo
- Intérpretes: Simón Andreu, Esperanza Roy , Emilio Gutiérrez Caba , África Pratt , Fabián Conde , José Franco

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 439.861
 - Recaudación: 270.247,49
- Por distribuidora (CINEMA 2000 S.A.)
 - Espectadores: 439.861
 - Recaudación: 270.247,49 €

Ficha técnica

- Argumento : ENRIQUE BARREIRO
- Guión : ENRIQUE BARREIRO
- Director de Fotografía : MAGI TORRUELLA
- Música : CARMELO BERNAOLA

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 109 minutos

30. LOS OJOS VENDADOS

- Dirigida por: Carlos Saura , 1978
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA, FRANCIA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 18-05-1978 Madrid: Palace, Peñalver.

Producción e Intérpretes

- Productoras: ELIAS QUEREJETA GARATE, LES FILMS MOLIÈRE (Francia)
- Intérpretes: Geraldine Chaplin (Emilia) , José Luis Gómez (Luis) , Xabier Elorriaga (Manuel) , Lola Cardona (La Tía) , André Falcón (Abogado) , Manuel Guitián (El Tío) , Carmen Maura (Enfermera) , Fabienae Molière , Judith Cuquele Tarasiuk , Dominique Lestournel , Actores integrantes del Grupo CET

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 104.249
 - Recaudación: 82.951,62
- Por distribuidora (EMILIANO PIEDRA MIANA)
 - Espectadores: 104.249
 - Recaudación: 82.951,62 €

Ficha técnica

- Productor: Elías Querejeta
- Productores asociados : Tony Molière , Claude Pierson
- Jefe de Producción : Primitivo Álvaro
- Guión : Carlos Saura
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Cámara : Alfredo F. Mayo
- Montaje : Pablo G. del Amo
- Vestuario : Maika Marín
- Maquillaje : Ramón de Diego
- Peluquería : Josefa Rubio
- Sonido : Bernardo Menz
- Ayudante de dirección : Francisco J. Querejeta

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- •Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 110 minutos
- Laboratorios : FOTOFILM MADRID , GTC PARÍS
- Estudios de sonido : SINCRONÍA
- Lugares de rodaje : Madrid , Segovia

Notas

- Notas a Música : Música de Henry Purcell.

31. ¡ARRIBA HAZAÑA!

- Dirigida por: José María Gutiérrez , 1978
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género: Drama, parodia.
- Fecha de estreno : 24-05-1978 Madrid: Gran Vía

Producción e Intérpretes

- Productora: SABRE FILMS, SA
- Intérpretes: Fernando Fernán Gómez , Héctor Alterio , José Sacristán , Lola Herrera , Gabriel Llopart , José Cerro , Ramón Reparaz , Luis Ciges , José Franco , Ángel Álvarez , Manuel Guitián , Antonio Orengo , Andrés Isbert , José Luis Pérez , Enrique San Francisco , Iñaki Miramón , Hans Isbert , Agustín Navarro , Emilio García , Baltasar Ortega , Carlos Coque , Esteban Benito , Víctor Lara , Marc Collins , Manuel Rodríguez , Oscar Martín , José A. Caraballo , Jesús Nieto , Francisco J. Castillo , Emilio Siegrist

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 1.236.071
 - Recaudación: 847.822,14
- Por distribuidora (C.B. FILMS S.A.)
 - Espectadores: 1.236.071
 - Recaudación: 847.822,14 €

Ficha técnica

- Argumento : de José María Vaz de Soto Basado en la novela "El infierno y la brisa"
- Guión : José María Gutiérrez , José Sámano
- Director de Fotografía : Magi Torruella
- Música : Luis Eduardo Aute
- Montaje : Rosa G. Salgado
- Dirección artística: Rafael Palmero
- Productor: José Sámano

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 95 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid.

32. OCAÑA, RETRATO INTERMITENTE

- Dirigida por: Ventura Pons , 1978
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 01-06-1978

Producción e Intérpretes

- Productora: José Mª Forn Costa
- Intérpretes: José Pérez Ocaña , Camilo , Guillermo , Nazario , Paco De Alcoy

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 97.453
 - Recaudación: 80.877,92
- Por distribuidora (PRODUCCIONES ZETA, S.A.)
 - Espectadores: 97.453
 - Recaudación: 80.877,92 €

Ficha técnica

- Argumento : Ventura Pons
- Guión : Ventura Pons
- Director de Fotografía : Lucio Poirot
- Música : Aurelio Villa

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
- 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Normal.
- Duración original : 85 minutos

33. NOCHE DE CURAS

- Dirigida por: Carlos Morales , 1978
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 22-06-1978

Producción e Intérpretes

- Productora: Carlos Morales Mengotti
- Intérpretes: Julián , Arturo , Miguel , Jesús , Jerónimo , (Actores No Profesionales)

Datos de Distribución

- Espectadores: 24.028
- Recaudación: 17.891,38
- Empresa distribuidora: ALENDA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : CARLOS MORALES
- Guión : CARLOS MORALES
- Director de Fotografía : Augusto García Fernández-Balbuena

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color. Normal.
- Duración original : 90 minutos

34. LA ESCOPETA NACIONAL

- Dirigida por: Luis García Berlanga , 1978
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 14-09-1978 Madrid: Real Cinema, Proyecciones.

Producción e Intérpretes

- Productora: IN-CINE CIA INDUSTRIAL CINEMATOG., SA.
- Intérpretes: Rafael Alonso , Luis Escobar , Antonio Ferrandis , Agustín González , José Luis López Vázquez , Andrés Mejuto , Conchita Montes , Mónica Randall , Bárbara Rey , José "Saza" Sazatornil , Laly Soldevila , Amparo Soler Leal , Rossana Yanni , Maribel Ayuso , Florentino Soria , Oscar Aguirre , Mari Carmen Alvarado , Angel Alvarez , Luis Ciges , Pascual Costafreda , Zelmara Güeñol , Fernando Hilbeck , Chus Lampreave , Sergio Mendizábal , Mimi Muñoz , Carlos Oller , Luis Politi , José Antonio Rico , Pedro del Río , Félix Rotaeta , Julio Wizuete , Elsa Zabala

Datos de Distribución

- Espectadores: 2.061.027
- Recaudación: 1.622.164,00
- Empresa distribuidora: IN-CINE DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Rafael García Berlanga, Luis Azcona
- Guión : Luis García Berlanga , Rafael Azcona
- Director de Fotografía : Carlos Suárez
- Montaje : José Luis Matesanz
- Efectos especiales: Antonio Bueno

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 95 minutos
- Lugares de rodaje : Provincia de Madrid.

35. SONÁMBULOS

- Dirigida por: Manuel Gutiérrez Aragón , 1978
- Calificación: MAYORES 18 AÑOS O MAYORES 14 ACOMPAÑADOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 18-09-1978

Producción e Intérpretes

- Productora: PROFILMES, SA.
- Intérpretes: Ana Belén , María Rosa Salgado , Norman Brisky , Javier Delgado , José Luis Gómez , Lola Gaos , Laly Soldevila , Enriqueta Carballeira

Datos de Distribución

- Espectadores: 172.520
- Recaudación: 123.814,55
- Empresa distribuidora: PRODUCCIONES ZETA, S.A.

Ficha técnica

- Argumento : MANUEL GUTIERREZ ARAGON
- Guión : MANUEL GUTIERREZ ARAGON
- Director de Fotografía : TEODORO ESCAMILLA
- Música : JOSE NIETO

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Panorámico.
- Duración original : 96 minutos

36. LAS RUTAS DEL SUR

- Dirigida por: Joseph Losey , 1978
- Calificación: MAYORES DE 16 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA, FRANCIA
- Fecha de estreno : 21-10-1978

Producción e Intérpretes

- Productoras: Profilmes, Trinacra (Francia), Fr3 (Francia), Société Française De Productions (Francia)
- Intérpretes: Yves Montand , Miou Miou , Jose Luis Gomez , France Lambiotte , Jeanine Mestre , Laurante Malet , Francesc Vicens

Datos de Distribución

- Espectadores: 138.779
- Recaudación: 96.790,15
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL FILMS ESPAÑOLA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : JORGE SEMPRUN
- Guión : JORGE SEMPRUN
- Director de Fotografía : JERRY FISHER
- Música : MICHEL LEGRAND

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Panorámico.
- Duración original : 100 minutos
- Otros títulos : Routes du sud, Les

37. TOQUE DE QUEDA

- Dirigida por: Iñaki Núñez , 1978
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 14-11-1978

Producción e Intérpretes

- Productora: José Ignacio Núñez Rozados
- Intérpretes: María Pardo , Xabier Elorriaga , Jon Subinas , Manuel Litian , Isabel Ayucar

Datos de Distribución

- Espectadores: 46.814
- Recaudación: 42.593,63
- Empresa distribuidora: JOSE IGNACIO NUÑEZ ROZADOS

Ficha técnica

- Argumento : HECHOS REALES DEL PAIS VASCO DE 1975-1978
- Guión : IÑAKI NUÑEZ
- Director de Fotografía : BEGOÑA ZANGUITU
- Música : CRUZ RISCO (SONIDO)

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

Formato: 35 milímetros.

Color: Eastmancolor. Panorámico.

Duración original : 55 minutos

38. CATALANES UNIVERSALES

- Título original: CATALANS UNIVERSALS
- Dirigida por: Antoni Ribas , 1980
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental, biográfico, histórico.

Producción e Intérpretes

- Productora: NO-DO
- Intérpretes: Documental , incluyendo 13 pequeñas biografías de personalidades catalanas , imagenes de archivo o entrevistas actuales: , Joan Oró , Joan Miró , Josep Lluís Sert , Antoni Puigvert , Antoni Tapies , Montserrat Caballé , Salvador Dalí , Francesc Durán i Reinalts , Charlie Rivel , Ignaci Barraquer , Salvador Espriu , Josep Trueta , Pau Casals

Datos de Distribución

- Espectadores: 4.174
- Recaudación: 3.620,77
- Empresa distribuidora: TABARE S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Antoni Sáenz Guerrero, Horaci González Ledesma, Francesc Pujol, Félix Ribas
- Guión : Horaci Sáenz Guerrero , Francesc González Ledesma , Félix Pujol , Antoni Ribas
- Director de Fotografía : Vicente Minaya
- Música : Jordi Cervelló
- Montaje : Ramón Quadreny
- Figurinistas: Antoni Bernard , Antoni Llena , Asesores: Núria Aramon , Jordi Cervelló , Jaume Planes , Rafael Esteve , Joan Baptista Ribas , Angel Garnacho , Manuel Ribas Mundo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Blanco y negro. Normal.
- Duración original : 65 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona - Mallorca - Valencia - Nueva York - Houston - Oxford - Munich - Olost (Barcelona).

39. LA RÀBIA

- Dirigida por: Eugeni Anglada , 1978
- Calificación: MAYORES DE 14 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.

Producción e Intérpretes

- Productora: JOSE M^a FORN COSTA
- Intérpretes: Darius Anglada , Mari Ángeles Codina , Marta May , María Asunción Sancho , Francisco Jarque , Alfredo Luchetti , Manuel Sánchez , Ramón Corominas , Carmen Casanovas , Rafael Niños: Funez , Patrick Anglada , J. Carles Fernández , Salvador Baroy , Antoni López , Gabriel Aulina , Amadeo Munts , Francisco Nocete , J. Carles Colomer , Germans Espadaler , Joan Espadaler , Enric Boixaderas , Enric Salvans , J. Parareda , Pere Sala , Teresa Font , Albert Soler , Jerónimo Carmona , Joan Font , Josep María Dot

Datos de Distribución

- Espectadores: 43.659
- Recaudación: 34.845,94
- Empresa distribuidora: TABARE S.A.

Ficha técnica

- Argumento : José Miguel Anglada, Eugeni Porter Moix, Miquel Hernán
- Guión : Eugeni Anglada , Miquel Porter Moix , José Miguel Hernán
- Director de Fotografía : Tomás Pladevall
- Música : Lluís Vidal , Jordi Bardolet
- Montaje : Manuel Lizancos
- Productor: José María Forn , Asesor: Miguel Porter Moix

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 16 milímetros.
- Blanco y negro. Escenas en Color: Eastmancolor.
- Panorámico.
- Duración original : 98 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona: Rupit, Vic, Roda, Sant Hipòlit de Voltregà. Gerona: Setcases. Santander: Espinama y Potes.

40. LA TORNA

- Dirigida por: Francesc Bellmunt , 1978
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA

Producción e Intérpretes

- Productora: COL.LECTIU DE CINEMA DE A. LL. E.

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:16 milímetros.
- Blanco y negro. Color.
- Normal.
- Duración original : 105 minutos

41. GUERRILLEROS

- Dirigida por: Bartomeu Vilà Mercè Conesa , 1978
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA

Producción e Intérpretes

- Productora: COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:16 milímetros.
- Color. Normal.
- Duración original : 80 minutos

42. ALICIA EN LA ESPAÑA DE LAS MARAVILLAS

- Dirigida por: Jorge Feliu , 1978
- Calificación: MAYORES DE 16 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia, fantástico.
- Fecha de estreno : 18-01-1979 Madrid: Arniches.

Producción e Intérpretes

- Productora: JORGE FELIU NICOLAU
- Intérpretes: Mireia Ros , Silvia Aguilar , Montserrat Móstoles , Concha Bardem , Pau Bizarro , Montserrat Julió , José Castillo Escalona , Jose Maria Cañete , Rosa Flores , Alfred Lucchetti , Carlos Lucena , Laura Riera , Josep Solans , Jordi Torres , Rafael Anglada

Datos de Distribución

- Espectadores: 32.249
- Recaudación: 24.193,30
- Empresa distribuidora: CINEMA 3 S.A.

Ficha técnica

- Guión : Jesus Borrás , Antoni Colomer , Jorge Feliu
- Director de Fotografía : Raul Perez Cubero
- Música : Joan Pineda
- Montaje : Teresa Alcocer
- Productor ejecutivo: Isabel Fabra
- Decorados: Elisa Ruiz , Efectos especiales: Alfredo Segoviano

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 86 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona - Gerona - Arenys de Munt (Barcelona) - Colmenar Viejo (Madrid).
- Otros títulos : Alicia a l'Espanya de les meravelles (título versión catalana)

43. CUARENTA AÑOS SIN SEXO

- Dirigida por: Juan Bosch , 1979
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia Sátira
- Fecha de estreno : 12-02-1979 Madrid: Bilbao, Velázquez

Producción e Intérpretes

- Productora: PROZESA (PRODUCCIONES ZETA)
- Intérpretes: Marta Angelat , Antonio Ceinos , Alfredo Luchetti , Carlos Lucena , María Rey , María Rubio , Taida Urruzola , ViÑallonga , Miguel Avilés , Luis Cantero , Montserrat Cardus , Teresa Cunille , Alicia Orozco , Carlos Tristán , José María Domenech

Datos de Distribución

- Espectadores: 386.232
- Recaudación: 285.750,41
- Empresa distribuidora: PRODUCCIONES ZETA, S.A.

Ficha técnica

- Guión : Enric Bosch, Juan Josa
- Director de Fotografía : TOMAS PLADEVALL
- Montaje : Emilio Rodríguez

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Normal.
- Duración original : 83 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona, Guadix, Málaga, Madrid, Vic, Archifono

44. CON MUCHO CARÍÑO

- Dirigida por: Gerardo García , 1978
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Sátira.
- Fecha de estreno : 03-04-1979 Madrid: Alphaville.

Producción e Intérpretes

- Productora: Z.- GORA, SA
- Intérpretes: Elvira Quintillá , Luis Ciges , Miguel Arribas , Erlinda Cembrero , Almudena Cotos , Fernando del Arco , José A. Garrido , Luisa Fernanda Gaona , Ana María Granda , Concha Gregori , José María Pajuelo , María Antonia Rodríguez , Félix Rotaeta , Ana María Simón , Fernando Tejedas , José Niños: Pajuelo , Eva Martos , Cristina Prats , Cristina Bruna , Julián del Monte , Ernesto Gil , Luis Lizárraga , Margarita García , Lola Sánchez , María Ángeles Ubeda , Esther Díez , Laura Muñoz , Pilar García - Tizón , José Luis Ayuso , Manuel Arévalo , Pilar de la Peña , Marcela Villarino , Ricardo Gil , Ana Ibáñez , Mari Carmen Santa Cruz , Julia Sánchez , Manuela García , Carlos García , Juan García

Datos de Distribución

- Espectadores: 14.090
- Recaudación: 11.595,68
- Empresa distribuidora: CINEMA 2000 S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Gerardo García
- Guión : Gerardo García
- Director de Fotografía : Roberto Gómez
- Música : Fermín Gurbindo
- Montaje : Rafael de la Cueva
- Productor ejecutivo: Jesús María Núñez Aranguren
- Sonido directo: Bernardo Menz
- Ambientación: Ignacio Inchaurre

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Gevacolor. Panorámico.
- Duración original : 90 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - San Martín de Valdeiglesias (Madrid).

45. EL ASESINO DE PEDRALBES

- Dirigida por: Gonzalo Herralde , 1978
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Documental.
- Fecha de estreno : 06-04-1979 Madrid: Infantas.

Producción e Intérpretes

- Productora: FIGARO FILMS, SA.
- Intérpretes: Documental, Intervención de: José Luis Cerveto , Fernando Chamoro , Matrimonio Pastor , Antonio García , Rafael Gavilán , José Martí Gómez , Francisco Mas , Antonio Membrilla , Juan Merelo-Barbera , Doctor Mondelo, José María Morales, Doctor Obiols , Francisca Seguer , Sor Dolores , Sor Socorro , Gonzalo Herralde

Datos de Distribución

- Espectadores: 89.761
- Recaudación: 68.727,73
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL FILMS ESPAÑOLA S.A.

Ficha técnica

- Guión : Gonzalo Herralde , Juan Merelo Barbera , Pep Cuxart
- Director de Fotografía : Jaume Peracaula
- Montaje : Teresa Alcocer

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor.
- Normal.
- Duración original : 86 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona - Alicante - Huesca - Murcia - Madrid.

46. COMPANYYS, PROCESO A CATALUÑA

- Título original: COMPANYYS, PROCÉS A CATALUNYA
- Dirigida por: José María Forn , 1979
- Calificación: MAYORES DE 14 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama, histórico, biográfico, político.
- Fecha de estreno : 17-09-1979 Madrid: Oxford 2

Producción e Intérpretes

- Productoras: LA LLANTERNA FILMS, SA, JOSE Mª FORN COSTA
- Intérpretes: Luis Iriondo , Marta Angelat , Montserrat Carulla , Xabier Elorriaga , Pau Garsaball , Agustín González , Alfred Luchetti , Marta May , Biel Moll , Ovidi Montllor , Conrado "Pipper" Tortosa , Rafael Anglada , Francisco Jarque , Carlos Lucena , Carles Lloret , Jordi Serrat , Jordi Torras , Carlos Velat , Josep Andreu i Abello , Manuel Gas , Joan Guasch , Sabin Izaguirre , Gonzalo Medel , Bartolomeu Olsina , Ventura Oller , Ferrán Repiso , Ernest Serrahima , Lluís Torner , Fernando Ulloa , Con la intervención de: (por orden alfabético) , Ferrán Baile, Pep Ballester, Jordi Bofill , Manuel Bronchud, Forencio Calpe, Enric Casamitjana , María Dolores Enric Cusi, Josep Maria Domenech, Duocastella, Eudaldo Escala, Josep Castillo Escalona , Marta Flores, Javier Garriga, Jordi Gonce , Valentín de Hojas, Luis Induni, Jaime Mir Ferri , Joan Miralles, Antonio Molino Rojo, Miguel Muniesa , César Ojinaga, Alicia Orozco, Carlos Prada , Juanjo Puigcorbe, José Ruiz Lifante, Antonio Sarra , Josep Maria Segarra, Natalia Solernou, J Torres , Joan Valles, J Velilla, Josep Anton Vilasalo, J Viñallonga

Datos de Distribución

- Totales Espectadores: 361.807
- Recaudación: 335.008,70
- Empresa distribuidora: PRODUCCIONES ZETA, S.A.

Ficha técnica

- Guión : José María Forn , Antoni Freixas
- Director de Fotografía : Cecilio Paniagua
- Música : Manuel Valls
- Montaje : Emilio Rodriguez
- Productor ejecutivo: José Antonio Pérez Giner ,
- Productor asociado: Antoni Freixas ,
- Ambientación: José María Espada ,
- Efectos especiales: Alfredo Segoviano

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 125 minutos

47. MAMÁ CUMPLE CIEN AÑOS

- Dirigida por: Carlos Saura , 1979
- Calificación: MAYORES DE 16 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA FRANCIA
- Género : Comedia. Drama.
- Fecha de estreno : 17-09-1979 Madrid: Palafox.

Producción e Intérpretes

- Productoras: ELIAS QUEREJETA GARATE LES FILMS MOLIÈRE (Francia)
PIERSON PRODUCTIONS (Francia)
- Intérpretes: Geraldine Chaplin , Amparo Muñoz , Fernando Fernán - Gómez ,
Norman Brisky , Rafaela Aparicio , Charo Soriano , José Vivó , Angeles Torres ,
Elisa Nandi , Rita Maiden , Monique Ciron

Datos de Distribución

- Espectadores: 1.120.199
- Recaudación: 937.609,76
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.

Ficha técnica

- Argumento : Carlos Saura
- Guión : Carlos Saura
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Montaje : Pablo G. del Amo
- Productor: Elías Querejeta
- Delegado de producción: Tony Molière , Claude Pierson
- Director de producción: Primitivo Álvaro
- Decorados: Antonio Belizón
- Sonido: Bernardo Menz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 95 minutos
- Lugares de rodaje : Torreldones (Madrid).
- Otros títulos : Maman a cent ans

48. EL PROCESO DE BURGOS

- Dirigida por: Imanol Uribe , 1980
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 10-11-1979

Producción e Intérpretes

- Productora: Cobra Films
- Intérprete: Los 16 Procesados en el Sumario 31-69 del Proceso de Burgos

Datos de Distribución

- Espectadores: 203.548
- Recaudación: 182.050,49
- Empresa distribuidora: Severino Pascual Aceves

Ficha técnica

- Argumento : Basado en un hecho histórico
- Guión : Imanol Uribe
- Director de Fotografía : Javier Aguirresarobe
- Música : Hibai Rekondo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Normal.
- Duración original : 134 minutos

49. EL CORAZÓN DEL BOSQUE

- Dirigida por: Manuel Gutiérrez Aragón , 1979
- Calificación: MAYORES DE 16 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 28-11-1979 Madrid: Alphaville I

Producción e Intérpretes

- Productora: ARANDANO, SA
- Intérpretes: Norman Briski , Ángela Molina , Luis Politi , Víctor Valverde , Santiago Ramos , Raúl Fraire , Norma Bacaicoa , Margarita Mas , Julio Cesar Acera , Ernesto Martin , Julián Navarro , Luis Pastor , y las niñas: Susana Prados y María Eugenia Calleja

Datos de Distribución

- Espectadores: 268.270
- Recaudación: 256.695,55
- Empresa distribuidora: ARTE 7 DISTRIBUCION CINEMATOGRAFICA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Luis Gutiérrez Aragón, Manuel Megino
- Guión : Luis Gutiérrez Aragón, Manuel Megino
- Director De Fotografía : Teo Escamilla
- Música : Jaime Robles , Jesús Oriola (contrabajo)(Saxo) , Pedro González y Vicente Martínez (canciones)
- Montaje : José Salcedo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor.
- Panorámico.
- Duración original : 100 minutos
- Lugares de rodaje : Concejo de Llanes (Asturias) y Bosque del Saja (Cantabria)

50. F.E.N.

- Dirigida por: Antonio Hernández , 1979
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 01-12-1979

Producción e Intérpretes

- Productora: Antonio Guillermo Hernández Núñez
- Intérpretes: Héctor Alterio , José Luis López Vázquez , Joaquín Hinojosa , José María Muñoz , Luis Politti , Laura Cepeda , Mary Carrillo , Yolanda Ríos

Datos de Distribución

- Espectadores: 136.788
- Recaudación: 118.756,17
- Empresa distribuidora: ARTE 7 DISTRIBUCION CINEMATOGRAFICA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Antonio Hernández, Avelino Hernández
- Guión : Antonio Hernández, Avelino Hernández
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Música : Carlos Vizziello

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color.
- Panorámico.
- Duración original : 107 minutos

51. LA BODA DEL SEÑOR CURA

- Dirigida por: Rafael Gil , 1979
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 20-12-1979 Madrid: Lope de Vega.

Producción e Intérpretes

- Productora: 5 FILMS
- Intérpretes: José Sancho , Juan Luis Galiardo , José Bódalo , Manuel Tejada , Alfonso del Real , Blanca Estrada , Manuel Codeso , Gemma Cuervo , Fernando Sancho , Isabel Luque , Ricardo Merino , Carmen Platero , Juan Santamaría , Rafael Hernández, Helga Liné , Alejandro Enciso , Mary Begoña , Francisco Piquer , Mabel Escaño , Manuel Alexandre , Yolanda Farr , Manuel Torremocha , Mayte Pardo , Luis Induni , Valentín Gastón , Antonio Vico , Emilio Alvarez , Eduardo Lostal , Fernando Martín , Javier Viñas , Carlos Arribas , Tomás Blanco , Angel Ter

Datos de Distribución

- Totales Espectadores: 397.859
- Recaudación: 315.240,28 euros (52.451.569 ptas.)
- Empresa distribuidora: FALCO HERNANDEZ,JOAQUIN

Ficha técnica

- Guión : Rafael Gil
- Director de Fotografía : José F. Aguayo
- Música : Antón García Abril
- Montaje : José Luis Matesanz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 100 minutos

52. SILVIA AMA A RAQUEL

- Dirigida por: Diego Santillán , 1979
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS CON ANAGRAMA "S"
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA

Producción e Intérpretes

- Productora: EGUILUZ FILMS, S.A.
- Intérpretes: Violeta Cela , Paola Morra , Yelena Samarina , Paco Catala

Datos de Distribución

- Espectadores: 235.965
- Recaudación: 205.582,19
- Empresa distribuidora: INTERCINE S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Diego Santillan
- Guión : Diego Santillan
- Director de Fotografía : Roberto Ochoa
- Música : Alberto Vega

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Normal.
- Duración original : 103 minutos
- Otros títulos : Lenguas calientes

53. EL CURSO EN QUE AMAMOS A KIM NOVAK

- Dirigida por: Juan José Porto , 1979
- Calificación: MAYORES DE 16 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 18-01-1980 Madrid: Rex, Carlton, Alvi, Concepción, Pavón.

Producción e Intérpretes

- Productora: TOGAPOR, SA. PRODUCCIONES CINEMATOG.
- Intérpretes: Miguel Ayones , Miguel Arribas , Kiti Manver , Antonio Gamero , Roxanne Bach , Cecilia Roth , Beatriz Elorrieta , Janet Harrison , Mercedes Barranco , Luis Rico, Tuna Universitaria de Salamanca

Datos de Distribución

- Espectadores: 87.863
- Recaudación: 65.638,73
- Empresa distribuidora: FERNANDO ARRONTES CASAUS

Ficha técnica

- Argumento : Juan José Puerto, Carlos Porto
- Guión : Carlos Puerto , Juan José Porto
- Director de Fotografía : Miguel F. Mila
- Música : Ángel Arteaga
- Montaje : José Luis Peláez
- Productor: Francisco Martínez Pascual

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Panorámico.
- Duración original : 85 minutos
- Lugares de rodaje : Salamanca.

54. DE LA REPÚBLICA AL TRONO

- Dirigida por: Fernando González-Doria , 1980
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental, histórico, político.
- Fecha de estreno : 15-02-1980 Madrid: Palacio de la Música.

Producción e Intérpretes

- Productora: ALDEBARAN FILMS, SA
- Intérpretes: Documental , Con la intervención de: , Conde de Barcelona , Enrique Tierno Galván , Manuel Fraga Iribarne , Joaquín Satrustegui , Camilo José Cela , Joaquín Ruiz Giménez , Pilar Urbano , Manuel Narrador: García , Voces en off: , María Ángeles Herranz , José Guardiola , Francisco Arenzana , Rafael de Penagos , Javier Franquelo , José Antonio Rodríguez , Diego Martín

Datos de Distribución

- Espectadores: 13.221
- Recaudación: 12.447,04
- Empresa distribuidora: FILMAYER S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Fernando González-Doria
- Guión : Fernando González-Doria
- Directores de Fotografía : Fernando Espiga , Antonio Sainz
- Música : Tommaso Albinoni , Jean Sibelius , Charles Gounod , Luigi Boccherini , Ottorino Respighi , Georg Friedrich Haendel , Dietrich Buxtehude , Georges Bizet
- Montaje : Renata Merino
- Productor: Eduardo Manzanos

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Blanco y negro (algunas escenas).
- Normal.
- Duración original : 98 minutos

55. VIVA LA CLASE MEDIA

- Título original: VIVA LA CLASE MEDIA
- Dirigida por: José María González Sinde , 1980
- Calificación: MAYORES DE 14 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 01-03-1980

Producción e Intérpretes

- Productora: GARCI - SINDE, P.C.,SA
- Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba , María Casanova , Irene Gutiérrez Caba , Enriqueta Carballeira , José Luis Garci

Datos de Distribución

- Espectadores: 163.509
- Recaudación: 141.767,23
- Empresa distribuidora: PRODUCCION CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : José María Garci, José Luis González Sinde
- Guión : José María Garci, José Luis González Sinde
- Director de Fotografía : Hans Burmann
- Música : Federico Chueca

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor.
- Panorámico.
- Duración original : 100 minutos

56. LA MUCHACHA DE LAS BRAGAS DE ORO

- Dirigida por: Vicente Aranda , 1980
- Calificación: MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA VENEZUELA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 28-03-1980 Madrid: Real Cinema, Luchana

Producción e Intérpretes

- Productoras: MORGANA FILMS, SA PROA CINEMATOGRAFICA (Venezuela)
- Intérpretes: Victoria Abril , Lautaro Murua , Hilda Vera , Perla Vonasek , Pep Munné , José María Lana , Isabel Mestres , Raquel Evans , Palmiro Aranda , Consuelo de Nieva , Carlos Lucena , David Durán , Mercé Sans

Datos de Distribución

- Espectadores: 795.848
- Recaudación: 658.676,60
- Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Novela homónima de Juan Marsé
- Guión : Vicente Aranda , Santiago San Miguel , Mauricio Walerstein
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : Manuel Camps
- Montaje : Alberto Torija
- Productor ejecutivo: José Antonio Pérez Giner , Carlos Durán
- Decorados: Josep Rosell

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 101 minutos

Lugares de rodaje : Barcelona - Sitges (Barcelona).

57. OPERACIÓN OGRO

- Dirigida por: Gillo Pontecorvo , 1980
- Calificación: MAYORES DE 16 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA ITALIA FRANCIA
- Fecha de estreno : 05-04-1980

Producción e Intérpretes

- Productoras: Sabre Films, Sa, Vides Cinematográfica (Italia), Action Films (Francia)
- Intérpretes: José Sacristán , Ángela Molina , Gian María Volonte , Eusebio Poncela , Saverio Marconi , Georges Staquet , Nicole García , Fedor Atkins

Datos de Distribución

- Espectadores: 547.500
- Recaudación: 486.594,12
- Empresa distribuidora: VENUS FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : basada en un hecho histórico
- Guión : Giorgio Pirro, Ugo Arlorio , Gillo Pontecorvo
- Director de Fotografía : Marcello Gatti
- Música : Ennio Morricone

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color. Normal.
- Duración original : 105 minutos
- Otros títulos : Ogro

58. LOS FIELES SIRVIENTES

- Dirigida por: Francesc Betriu , 1980
- Calificación: MAYORES DE DIECISEIS AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia. Sátira.
- Fecha de estreno : 05-05-1980 Madrid: Rex, Minicine. , 21-05-1980 Barcelona: Catalunya.

Producción e Intérpretes

- Productoras: OGRO FILMS, SA COP- NOU, SOCIEDAD COOPERATIVA LTDA IMAGO INTERNACIONAL, SA
- Intérpretes: Amparo Soler Leal , Francisco Algora , María Isbert , José Vivó , Pilar Bayona , Ana Salietti , Lázaro Escarceller , Antonio Arbós , Mercé Sans , Rosa Reig , Alicia González , Dolors Duocastella , Agustí Peraire , "Niña de Vallecas"

Datos de Distribución

- Espectadores: 68.969
- Recaudación: 56.903,47
- Empresa distribuidora: IMAGO INTERNACIONAL, SA

Ficha técnica

- Argumento : Francesc Rosell, Benet. Hernández, Gustau. Betriu
- Guión : Benet Rosell , Gustau Hernández , Francesc Betriu
- Director de Fotografía : Raúl Artigot
- Música : Albert Sardá
- Montaje : Margarida Bernet
- Productor ejecutivo: Roberto Robert , Ramiro Gómez Bermúdez de Castro , Ricard Figueras
- Decorados: Ramón Ivars , Josep Rosell
- Ayudante dirección: Antonio Verdaguer
- Segundo operador: Jaume Peracaula , Jordi Sonido. Sangenis

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color. Panorámico.
- Duración original : 102 minutos

Lugares de rodaje : Santa Cristina D'Aro (Gerona).

59. CRÓNICAS DEL BROMURO (MENS SANA, CORPORE SANO)

- Dirigida por: Juan José Porto , 1980
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 16-05-1980 Madrid: Torre de Madrid, Luchana.

Producción e Intérpretes

- Productora: GABRIEL IGLESIAS P.C.
- Intérpretes: Miguel Ayones , Azucena Hernández , Antonio Gamero , Emilio Siegrist , Beatriz Elorrieta , Alejandro Enciso , Mara Goyanes , Beatriz Escudero , Paco Sánchez, Sebastián de La Vega , Carlos Lucas , Leticia Cano, José María Lavernie , Antonio Orengo , Mabel Escaño

Datos de Distribución

- Espectadores: 82.340
- Recaudación: 63.733,78 euros (10.604.409 ptas.)
- Empresa distribuidora: VIVO MARGALL, JUAN

Ficha técnica

- Argumento : Juan José Porto
- Guión : Juan José Porto
- Director de Fotografía : Miguel F. Mila
- Montaje : José Antonio Rojo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color. Panorámico.
- Duración original : 87 minutos

Lugares de rodaje : Madrid - Segovia.

60. HIJOS DE PAPÁ

- Dirigida por: Rafael Gil , 1980
- Calificación: MAYORES DE DIECISEIS AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 18-12-1980 Madrid: Lope de Vega, Fantasio, Juan de Austria.

Producción e Intérpretes

- Productora: BAUTISTA SOLER CRESPO
- Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba , José Bódalo , Antonio Garisa , Florinda Chico , Fernando Sancho , Blanca Estrada , Agustín González , Alfonso del Real , María Luisa Ponte , Adrián Ortega , Yolanda Farr , José Nieto , Ana Obregón , Grupo "Charol" , Valentín Gascón , Antonio Vico , María Casal , Manuel de Benito , Rafael Hernández , Pepe Ruiz , Bebe Palmer , Fernando Vizcaíno Casas

Datos de Distribución

- Espectadores: 582.773
- Recaudación: 568.737,66
- Empresa distribuidora: FILMAYER INTERNATIONAL S.A.

Datos de Distribución de Video - DVD

- Distribuidora: SUEVIA FILMS S.L.
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Fecha de calificación: 20 de abril de 2004
- Caducidad de los derechos: 30 de octubre de 2008

Ficha técnica

- **Guión** : Fernando Vizcaíno Casas
- **Director de Fotografía** : José F. Aguayo
- **Música** : Gregorio García Segura , Grupo "Charol"
- **Montaje** : José Luis Matesanz
- **Coreografía**: Marlo Watusi

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato**: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Blanco y negro (algunas escenas). Panorámico.
- **Duración original** : 98 minutos

Lugares de rodaje : Madrid - Navacerrada - El Plantío - Benicasim.

61. ROCÍO

- Dirigida por: Fernando Ruiz Vergara , 1980
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental.

Sinopsis

La mujer y su simbolismo en las ideologías tradicionalistas desemboca en el culto a la Virgen, una de cuyas expresiones es la leyenda de la Virgen del Rocío. Génesis y desvelamiento de las razones e intereses económicos, sociopolíticos y religiosos que nutren el fenómeno de la romería de El Rocío.

Producción e Intérpretes

- Productora: TANGANA FILMS

Ficha técnica

- Director de producción : Ana Vila
- Guión : Ana Villa
- Director de Fotografía : Victor Estevao
- Música : Salvador Tavora
- Temas musicales : Título: Cara al sol ; Maestro Tellerías , Título: La canción del legionario ; Maestro Romero , Título: Rocío ; Maestro Quiroga , Título: Estampie y Estampie retrové ; siglo XIV Anónimo
- Montaje : Fernando Ruiz vergara
- Sonido : Francisco Peramos

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm.
- Eastmancolor. Normal.
- Duración original : 80 minutos
- Lugares de rodaje : Sevilla. , Huelva: Almonte, El Rocío, Rio Tinto, Santa Olalla, (Parque Nacional de Doñana). , Cádiz: Jerez de la Frontera.

Notas

Notas a Música : Música arabigo andaluza del siglo XIII interpretada por la Orquesta marroquí de Tetuán. "Officium Hebdomadae Sanctae", "Antifona de Bendición de Ramos" y "Maitines de Jueves Santo" interpretados por el coro de monjas de Santo Domingo de Silos y el coro de voces blancas de Burgos dirigido por Ismael Fernández de la Cuesta. Sevillanas "Emigrantes", "No me quiero acordar" interpretadas por Los Romeros de Andalucía.

62. TÚ ESTÁS LOCO, BRIONES

- Dirigida por: Javier Maqua , 1980
- Calificación: MAYORES DE DIECISEIS AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Melodrama

Producción e Intérpretes

- Productora: Arte 7 Producción
- Intérpretes: Quique Camoiras , Esperanza Roy , Pablo Sanz , Manuel Alexandre , Lola Gaos , Florinda Chico

Datos de Distribución

- Espectadores: 120.229
- Recaudación: 108.124,78
- Empresa distribuidora: FILMAYER S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Antonio del Maqua, Javier Cabal, Fermín Pedraza, Emiliano de Real
- Guión : Fermín Maqua, Javier Cabal , Antonio del Pedraza, Emiliano de Real
- Director de Fotografía : Ángel Luis Fernández
- Música : Fernando Luna

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:35 mm. Color.
- Duración original : 105 minutos

63. DOLORES

- Dirigida por: José Luis García Sánchez Andrés Linares , 1980
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental, biográfico.
- Fecha de estreno : 27-03-1981 Madrid: Bellas Artes.

Producción e Intérpretes

- Productora: ANDRES LINARES CAPEL
- Intérpretes: Documental , Con la intervención de: Dolores "La Pasionaria" Ibárruri , Voces en off: Francisco Umbral (recitando su propio texto) , Juan Diego (recitando poemas de C. Vallejo y A. Agraz), Entrevistadores en off: Andrés Linares, José Luis García Sánchez

Datos de Distribución

- Espectadores: 21.784
- Recaudación: 25.029,08
- Empresa distribuidora: IBERCINE S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Andrés basado en la vida de Dolores Ibárruri "La Pasionaria" García Sánchez, José Luis Linares
- Guión : José Luis García Sánchez, Andrés Linares
- Director de Fotografía : Luis Cano
- Montaje : Rosario Sainz de Rozas
- Ingeniero de sonido: Tomás del Barrio

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Blanco y negro (escenas de archivo).
- Normal.
- Duración original : 91 minutos

64. KARGUS

- Dirigida por: Juan Miñón Miguel Angel Trujillo , 1980
- Calificación: MAYORES DE 16 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 19-06-1981 Madrid: Paz.

Producción e Intérpretes

- Productora: TALLER DE CINE, SA
- Intérpretes: Patricia Adriani , Francisco Algora , Héctor Alterio , Laura Cepeda , Modesto Fernández , Emilio Fornet , Ana Frigola , Antonio Gamero , Agustín González, Lourdes A. Laso , Kiti Manver , Javier Manver , Manuel Martínez , Iñaki Miramón , Félix Rotaeta , Cristina Pascual , Chelo Vivares , Marciano Buendía , Josefina Calatayud , Luis Ciges , Carmen Martínez Sierra , Francisco Merino , Manuel Pereiro , María Luisa Ponte , José Ruiz Lifante , Fernando Baeza , Enrique Baixeras , Pilar Barrera , Ignacio Castaño , Rafael Conesa , Manuel Coronado , Jesús Enguita , Marta Fernández Muro , Gustavo Pérez de Ayala , Tony Valento , María Vaner

Datos de Distribución

- Espectadores: 46.051
- Recaudación: 56.030,82
- Empresa distribuidora: ALENDA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Miguel Angel Miñón, Juan Trujillo
- Guión : Juan Miñón , Miguel Angel Trujillo
- Directores de Fotografía : Miguel Angel Trujillo , José Luis Martínez
- Música : Pedro Luis Domingo
- Montaje : José Salcedo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor.
- Panorámico.
- Duración original : 96 minutos

65. EL CRIMEN DE CUENCA

- Dirigida por: Pilar Miró , 1981
- Calificación: MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama. Histórico.
- Fecha de estreno : 17-08-1981 Madrid: Proyecciones, Peñalver, Rex, Metropolitano

Producción e Intérpretes

- Productoras: Jet Films, In-Cine Cia Industrial Cinematog.
- Intérpretes: Amparo Soler Leal , Hector Alterio , Daniel Dicenta , Jose Manuel Cervino , Mary Carrillo , Fernando Rey , Francisco Casares , Eduardo Calvo , Jose Vivo , Felix Rotaeta, Pedro Del Rio , Guillermo Montesinos , Mercedes Sampietro , Nicolás Dueñas

Datos de Distribución

- Espectadores: 2.621.569
- Recaudación: 2.773.506,30
- Empresa distribuidora: IN-CINE DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICA

Ficha técnica

- Argumento : BASADO EN UNA IDEA DE JUAN ANTONIO PORTO
- Guión : Lola MALDONADO SALVADOR , PILAR MIRO
- Director de Fotografía : HANS BURMANN
- Música : ANTON GARCIA ABRIL
- Montaje : Jose Luis Matesanz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 91 minutos
- Lugares de rodaje : Provincia de Cuenca: Osa de la Vega, Belmonte, Tresjuncos, La Celadilla

66. FUNCIÓN DE NOCHE

- Dirigida por: Josefina Molina , 1981
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 26-10-1981 Madrid: Pompeya, Gayarre.

Producción e Intérpretes

- Productora: SABRE FILMS
- Intérpretes: Lola Herrera , Daniel Dicenta , Natalia Dicenta Herrera , Daniel Dicenta Herrera , Juana Ginzo , Luis Rodríguez Olivares , Margarita Forrest , Rafael del Pino , Jacinto Bravo , Francisco Terres , Santiago de las Heras , Antonio Cava , Demetrio Sánchez

Datos de Distribución

- Espectadores: 584.400
- Recaudación: 693.909,06 euros (115.456.753 ptas.)
- Empresa distribuidora: C.B. FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : la vida de los dos principales actores
- Guión : Josefina Molina , José Sámano
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Música : Alejandro Masso , Luis Eduardo Aute
- Montaje : Nieves Martín

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 90 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid.

67. VIDA / PERRA

- Dirigida por: Javier Aguirre , 1981
- Calificación: MAYORES DE 18 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia dramática

Producción e Intérpretes

- Productora: JOSE LUIS BERMUDEZ DE CASTRO
- Intérprete: ESPERANZA ROY

Datos de Distribución

- Espectadores: 21.425
- Recaudación: 28.527,48
- Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la Novela 'Juanita Narboni' de Ángel Vázquez
- Guión : Javier Aguirre
- Director de Fotografía : Manuel Rojas
- Música : Jesús y la suite cello de Bach Villa Rojo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm.
- Color: Gevacolor.
- Panorámico.
- Duración original : 95 minutos

68. FRANCO, UN PROCESO HISTÓRICO

- Dirigida por: Eduardo Manzanos , 1980
- Calificación: MAYORES DE 14 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : político, histórico.
- Fecha de estreno : 28-01-1982 Madrid: Benlliure, Novedades, Cartago

Producción e Intérpretes

- Productora: ALDEBARAN FILMS, SA
- Intérpretes: Miguel Ayones , Antonio Mayans , Antonio Escudero , Violeta Cela
Con la participación de: , comandante Otero , general Prieto López , Salvador Muñoz Iglesias, Mariano Gamo , Mariano Sánchez - Covisa , Antonio de Villar Massó , Francisco Umbral , Joaquín Ruiz-Jimenez , Alfredo Sánchez Bella , Felipe González , Jesús Suevos , general Luis Cano Portal , Ramón Tamames, Alfonso de Figueroa , Pedro Conde , Nicolás Redondo , Dionisio Martín Sanz , Gregorio López Raimundo , Enrique Mújica , Fotografías y escenas retrospectivas de: Francisco Franco

Datos de Distribución

- Espectadores: 12.507
- Recaudación: 13.937,96
- Empresa distribuidora: MANUEL SALVADOR S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Eduardo Durán, Alfonso Manzanos
- Guión : Alfonso Durán , Eduardo Manzanos
- Director de Fotografía : Manuel Merino
- Música : Cam España
- Montaje : Renata Merino
- Productor: Eduardo Manzanos

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 131 minutos

69. VOLVER A EMPEZAR - (BEGIN THE BEGUINE)

- Dirigida por: José Luis Garci , 1982
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 01-03-1982

Producción e Intérpretes

Productora: NICKEL ODEON , SA

Intérpretes: ANTONIO FERRANDIS , ENCARNA PASO , JOSE BODALO , AGUSTIN GONZALEZ , MARTA FERNANDEZ MURO , PABLO HOYOS

Datos de Distribución

Espectadores: 862.264

Recaudación: 1.146.211,29

Empresas distribuidoras: WARNER ESPAÑOLA, JOSE ESTEBAN ALENDA S.A.

Ficha técnica

Argumento : ANGEL GARCI, JOSE LUIS LLORENTE

Guión : ANGEL GARCI, JOSE LUIS LLORENTE

Director de Fotografía : MANUEL ROJAS

Música : JESUS PACHELBEL, JOHANN PORTER, COLE GLUCK (VERSIONES AL PIANO)

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

Formato: 35 mm. Color.

Panorámico.

Duración original : 93 minutos

70. LA PLAZA DEL DIAMANTE

- Título original: LA PLAÇA DEL DIAMANT
- Dirigida por: Francesc Betriu , 1982
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 25-03-1982 Madrid: Paz.

Producción e Intérpretes

- Productora: FIGARO FILMS, SA.
- Intérpretes: Silvia Munt , Lluís Homar , Joaquín Cardona , Elisenda Ribas , Josep Minguell , Lluís Juliá , Joan Ferrer , Marta Molins , Paca Gabaldón , José Vivó , Concepción Arquimbau , Alfredo Luchetti , Rafael Anglada , Nadala Batista , Gabriel Renom , Alicia Orozco , María Jesús Andany , Adelaida Borrás , Ana Lizaran , Oscar Mas , Julio Ramón Martínez , Jordi Rocas Pana , Consuelo de Nieva , María Vilanova , Jordi Joan Teixidor , Joan Fernández , Miquel Graneri , Josep León , Paco Angulo , Mercedes Monterrey , Pepa Palau , Lluís Padrós , Annna Frigola , Pepita Lunell , Evaristo Granados , Antonio Rovira , Salomé Saperas , Mercé Sans , María Dolores Ducastella , Josep Peñalver , Jaume Bernadet , Manel Lázaro , Josep Miquel del Real , Josep Solans , Xavier Serrat , J. Luis Fonoll , Agustín Peraire , Josefa Tubau , Marta Carbonell , Leonor Tomás , Florencia Pelecha , Jorge Batalla , Lázaro Escarceller , Niños: , Alberto Bayo , José Bayo , Laia Ribero , Laia Isern , Daniel Muntaner , Cristian Mati

Datos de Distribución

- Espectadores: 503.822
- Recaudación: 621.000,84
- Empresa distribuidora: T.S. FILMS IMPORT S.A.

Ficha técnica

- Argumento : de Mercé Rodoreda Novela "La Plaça del Diamant"
- Guión : Gustavo Hernández , Benet Rosell , Francesc Betriu
- Director de Fotografía : Raúl Artigot
- Música : Ramón Muntaner Montaje : Ernest Blasi
- Productor ejecutivo: Pepón Coromina
- Dirección artística: Agustí Villaronga , Josep Rosell , Francesc Candini
- Asesor histórico y artístico: Joan Bolet
- Efectos especiales: Joan Quilis

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Fujicolor. Normal.
- Duración original : 116 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona.

71. LA COLMENA

- Dirigida por: Mario Camus , 1982
- Calificación: MAYORES DE 14 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 11-10-1982 Madrid: Palacio de la Música, Juan de Austria, Benlliure

Producción e Intérpretes

- Productora: AGATA FILMS, SL
- Intérpretes: JOSE SACRISTAN , ANA BELEN , CONCHA VELASCO , CHARO LOPEZ, JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ , FIORELLA FALTOYANO , FRANCISCO RABAL , LUIS ESCOBAR , EMILIO GUTIERREZ CABA , VICTORIA ABRIL , Francisco Algora , Rafael Alonso , José Bódalo , Mary Carrillo , Camilo José Cela , Queta Claver , Agustín González , Rafael Hernández , Mario Mingote, Antonio Pardo , Encarna Paso , Elvira Ponte, Mari Luisa Quintilla , Antonio Resines , Jose "Saza" Sazatornil , Elena M. Tejeiro , Ricardo Tundidor , Manuel Zarzo , Luis Ciges , Beatriz Elorrieta , Fernando Vivanco , José Vivo , Imanol Arias , Marta Fernández Muro , Emilio Fornet

Datos de Distribución

- Espectadores: 1.493.139
- Recaudación: 2.054.359,51
- Empresa distribuidora: C.B. FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : BASADO EN LA NOVELA HOMONIMA DE CAMILO JOSE CELA
- Guión : JOSE LUIS DIBILDOS
- Director de Fotografía : HANS BURMANN
- Música : ANTON GARCIA ABRIL
- Montaje : José Luis Dibildos , Productor , José Luis Dibildos

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm.
- Color: Eastmancolor.
- Duración original : 105 minutos

72. DEMONIOS EN EL JARDÍN

- Dirigida por: Manuel Gutiérrez Aragón , 1982
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 18-10-1982 Madrid: Paz

Producción e Intérpretes

- Productora: LUIS MEGINO P.C.
- Intérpretes: Ángela Molina , Ana Belén , Encarna Paso , Imanol Arias , Eusebio Lázaro, Francisco Merino , Rafael Díaz , Eduardo MacGregor , Pedro Del Rio , Pedro Basanta , Paco Catalá , Luis Lemos , Jorge Roelas , Amparo Climent , Álvaro Sánchez-Prieto

Datos de Distribución

- Espectadores: 983.381
- Recaudación: 1.331.756,28 euros (221.585.600 ptas.)
- Empresa distribuidora: C.B. FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : LUIS GUTIERREZ ARAGON, MANUEL MEGINO
- Guión : LUIS GUTIERREZ ARAGON, MANUEL MEGINO
- Director de Fotografía : JOSE LUIS ALCÁINE
- Música : G ITURRALDE, JAVIER MOSTAZO, J MAHLER (PASODOBLE)(CANCION)
- Montaje : Jose Salcedo
- Productor Asociado: Javier Ozores

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 100 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid, El Escorial, Navacerrada, Lozoya

73. MIENTRAS EL CUERPO AGUANTE

- Dirigida por: Fernando Trueba , 1982
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Biográfico, ensayo.
- Fecha de estreno : 26-10-1982 Madrid: Torre de Madrid 1

Producción e Intérpretes

- Productora: OPERA FILMS, SA
- Intérpretes: Chicho Sánchez Ferlosio , "Chicho" , Rosa Jiménez Díaz , Isabel Escudero, Rafael Andreu Coll , Fernando Trueba

Datos de Distribución

- Espectadores: 19.080
- Recaudación: 25.472,54
- Por distribuidora Empresa distribuidora: GLOBE FILMS

Ficha técnica

- Argumento : Fernando Sánchez Ferlosio, Chicho Trueba
- Guión : Chicho Sánchez Ferlosio , Fernando Trueba
- Director de Fotografía : Angel Luis Fernández
- Montaje : Miguel Angel Santamaría
- Productor asociado: Ramón Mendoza Productor ejecutivo: Oscar Ladoire
- Sonido directo: Bernard Orthion

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor y Fujicolor. Panorámico.
- Duración original : 89 minutos
- Lugares de rodaje : Sóller y Deyá (Baleares) - Palma de Mallorca - Madrid.

74. DE CAMISA VIEJA A CHAQUETA NUEVA

- Dirigida por: Rafael Gil , 1982
- Calificación: MAYORES DE CATORCE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 12-11-1982 Madrid: Roxy B, Narváez, Canciller, Lido

Producción e Intérpretes

- Productora: MANUEL SALVADOR , SA.
- Intérpretes: José Luis López Vázquez , Manuel Codeso , Antonio Garisa , María Casanova , Charo López , Agustín González , Fernando Sancho , Emilio Gutiérrez Caba , Fernando Delgado, Manuel Zarzo , Mayte Pardo , Alejandro Enciso , Ira Alonso , Félix Dafauce , Fernando Vizcaíno Casas , Ángel Palomino , Marcelo Arroita Jáuregui , Antonio Vico

Datos de Distribución

- Espectadores: 218.813
- Recaudación: 282.563,59
- Empresa distribuidora: MANUEL SALVADOR S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Libro del mismo título de Fernando Vizcaíno Casas
- Guión : FERNANDO VIZCAINO CASAS
- Director de Fotografía : JOSE F. AGUAYO
- Música : GREGORIO GARCIA SEGURA
- Montaje : José Luis Matesanz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 95 minutos

75. EL SUR

- Dirigida por: Víctor Erice , 1983
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA FRANCIA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 19-05-1983 Madrid: Amaya, Tívoli.

Producción e Intérpretes

- Productoras: ELÍAS QUEREJETA P.C. CHLOE PRODUCTIONS (Francia)
- Intérpretes: Omero Antonutti , Sonsoles Aranguren , Iciar Bollain , Lola Cardona , Rafaela Aparicio , Aurora Clement , María Caro , Francisco Merino , José Vivó , Germaine Montero , José García Murilla

Datos de Distribución

- Espectadores: 437.533
- Recaudación: 667.253,39 euros (111.021.623 ptas.)
- Empresa distribuidora: C.B. FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Relato homónimo de Adelaida García Morales
- Guión : Víctor Erice
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Montaje : Pablo G. del Amo
- Productor: Elías Querejeta , Decorados: Antonio Belizón , Sonido: Bernardo Menz , Efectos especiales: Antonio Bueno

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 94 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Ezcaray (La Rioja) - Vitoria - Zamora - Hotel Felipe II de El Escorial (Madrid).

76. ESPAÑOLITO QUE VIENES AL MUNDO

- Dirigida por: Fernando H. Guzmán , 1984
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE 13 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA

Producción e Intérpretes

- Productora: Fernando Hernández Guzmán
- Intérpretes: Lola Paz , Manuel Martínez-Pardo , Fabri Díaz , Francis del Rosario , Ernesto Galván

Datos de Distribución

- Espectadores: 1.469
- Recaudación: 1.548,72
- Empresa distribuidora: ZAFIRO FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : FERNANDO H. GUZMAN
- Guión : FERNANDO H. GUZMAN
- Director de Fotografía : ANGEL GONZALEZ VILLALOBOS

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Normal.
- Duración original : 85 minutos

77. LAS ALEGRES CHICAS DE COLSADA

- Dirigida por: Rafael Gil , 1983
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Musical
- Fecha de estreno : 03-02-1984 Madrid: Coliseum

Producción e Intérpretes

- Productora: EMCITE
- Intérpretes: Tania Doris , Máximo Valverde , Luis Cuenca , José Bódalo , Antonio Garisa , Francisco Valladares , Carmen De Lirio , Fernando Sancho , Helga Line , Emilio Laguna , Antonio Vico

Datos de Distribución

- Espectadores: 130.061
- Recaudación: 153.065,99 euros (25.468.038 ptas.)
- Empresa distribuidora: UNITED INTERNATIONAL PICTURES Y CIA, S.R.C.

Ficha técnica

- Argumento : Fernando Vizcaíno Casas
- Guión : Fernando Vizcaíno Casas
- Director de Fotografía : José F. Aguayo
- Música : Breton Quintero Alonso Padilla Moraleda Montorio , Lleo Laurentis Cabrera Guerrero
- Montaje : José Luis Matesanz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 117 minutos

78. ÚLTIMAS TARDES CON TERESA

- Dirigida por: Gonzalo Herralde , 1984
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE 13 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 05-03-1984

Producción e Intérpretes

- Productoras: Impala, Samba Producciones Cinemat., Sa.
- Intérpretes: Maribel Martín , Ángel Alcázar , Patricia Adriani , Cristina Marsillach, Guillermo Montesinos , Juanjo Puigcorbe , Josep Minguell , Marta Molins , J.M Cervino , Monica Randall , José Bódalo, Alberto Closas , Charo López

Datos de Distribución

- Espectadores: 424.147
- Recaudación: 607.490,59
- Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Novela De Juan Marse
- Guión : Juan Herralde, Gonzalo Marsé , Ramón De España
- Director de Fotografía : Fernando Arribas
- Música : José María Bardagi

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

Formato: 35 milímetros.

Color: Fujicolor.

Panorámico.

Duración original : 105 minutos

79. LOS SANTOS INOCENTES

- Dirigida por: Mario Camus , 1984
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE 13 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 04-04-1984

Producción e Intérpretes

- Productora: GANESH P.C.
- Intérpretes: ALFREDO LANDA , FRANCISCO RABAL , MARIBEL MARTIN , TERELE PAVEZ , AGATA LYS , AGUSTIN GONZALEZ , JUAN DIEGO , JOSE GUARDIOLA , MARI CARRILLO , BELEN BALLESTEROS , JUAN SANCHEZ , MANUEL ZARZO

Datos de Distribución

- Espectadores: 2.033.304
- Recaudación: 3.149.062,07
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.
- Espectadores: 2.033.304
- Recaudación: 3.149.062,07 €

Ficha técnica

- Argumento : BASADO EN LA NOVELA HOMONIMA DE MIGUEL DELIBES
- Guión : MANUEL LARRETA, ANTONIO MATJI , MARIO CAMUS
- Director de Fotografía : HANS BURMANN
- Música : ANTON GARCIA ABRIL

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
- 35 milímetros.
- Color: Eastmancolor.
- Panorámico.
- Duración original : 107 minutos

80. MEMORIAS DEL GENERAL ESCOBAR

- Dirigida por: José Luis Madrid , 1984
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Histórica
- Fecha de estreno : 21-09-1984 Barcelona: Nuevo, Publi 1. , 01-10-1984 Madrid: Carlos III, Roxy A, Windsor A.

Producción e Intérpretes

- Productora: JOSE LUIS MADRID DE LA VIÑA
- Intérpretes: Antonio Ferrandis , Elisa Ramírez , Luis Prendes , José Antonio Ceinos , África Prat , Francisco Piquer , Pedro Valentín , Jesús Puente , Fernando Guillén , Alfonso del Real , Antonio Iranzo , José María Caffarel , Juan Olle , Teófilo Calle , Jordi Serrat , Carlos Martí , Francisco Grijalbo , Tino Díaz , Fernando Guillén Cuervo , Mauricio Lapeña , Maruja Recio , Ramón Reparaz , Francisco Racionero , Emilio Higuera , Joaquín Castellano , Jordi Batalla , Manuel Bronchud , Víctor Melero , Isidro Novellas , Manuel Rojas , José Luis Chinchilla , Alejandro Niños: Solorzano , Moisés Vicente

Datos de Distribución

- Espectadores: 65.649
- Recaudación: 90.390,24
- Empresa distribuidora: LIDER FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : José Luis Basado en la vida del General Antonio Escobar Huerta Masip, Pedro Madrid
- Guión : Pedro Masip , José Luis Madrid
- Director de Fotografía : Antonio Saiz
- Música : Cam España
- Montaje : José Luis Madrid
- Productor ejecutivo: José Luis Madrid

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Fujicolor. Panorámico.
- Duración original : 105 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Barcelona - Hostalric (Gerona) - Alcalá de Henares (Madrid) - Ciudad Real - Lourdes (Francia).

81. TASIO

- Dirigida por: Montxo Armendáriz , 1984
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: España
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 27 de octubre de 1991

Producción e Intérpretes

- Productora: ELIAS QUEREJETA PROD. CINEMATOG., SL
- Intérpretes: Patxi Bisquert , Amaia Lasa , Nacho Martínez , José María Asín , Francisco Sagarzazu , Enrique Goicoechea , Elena Uriz , Miguel Angel Rellán , Francisco Hernández , José Segura , Manuel Salguero , Txoma Alonso , Manuel Monje , Garikoitz Mendigutxia , (niño) , Isidro José Solano , Gabriel Garín , Luis Ignacio Boria , Antonio Eguillor , Ainoa Burogarren , Mikel Zabala , Marta Estébanez , Iñiqui Garreta , Enrique Guillén , Jesús Aldaz , Rafael Gil de León , Amaia Merino , María Puy Sánchez , Francisco Ortega , Javier Rey , Alberto Balerdi , José Luis Sanmartín , Maruja Cabañas , Milagros Azpilicueta , Margarita Aznárez , Isidoro Fernández , Ramón Elósegui , Juan María Fernández , Juana Mari Lacarra , María Pilar Caci , Fernando Ott , Ramón Navarro , Crisanto Usua , Luis Apentería , Miguel Angel Elizaga , Martina Gorti , José Angel Andueza , José Luis Andueza , Antonio Andueza , Luis María Lasa

Datos de Distribución

- Espectadores: 637.660
- Recaudación: 973.046,31
- Empresa distribuidora: C.B. FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Montxo Armendáriz
- Guión : Montxo Armendáriz
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : Angel Illarramendi
- Montaje : Pablo G. del Amo
- Productor: Elías Querejeta , Decorados: Gerardo Vera , Ambientación: Julio Esteban , Sonido: Bernardo Menz , Efectos especiales: Antonio Molina

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm.
- Color: Eastmancolor.
- Panorámico.
- Duración original : 96 minutos
- Lugares de rodaje : Valle de las Amescoas - Zudaire - Baquedano - Barindano - Vitoria - Galdeano - Eulz - Artaza - Eraul - Mañeru - Ulibarri -Estella.

82. LA CORTE DE FARAÓN

- Dirigida por: José Luis García Sánchez , 1985
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE 13 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia musical
- Fecha de estreno : 27-09-1985 Barcelona: Astoria, Comedia, nuevo , 26-09-1985 Madrid: Capitol, Luchana 1, Carlton, Candilejas , Europa y , La Vaguada

Producción e Intérpretes

- Productora: LINCE FILMS, SL
- Intérpretes: Ana Belén , Fernando Fernán Gómez , Antonio Banderas , Josema Yuste , Agustín González , Quique Camoiras , Mary Carmen Ramírez , Juan Diego , Guillermo Montesinos , Millán Salcedo , Antonio Gamero , José Luis Lope, Vázquez , María Luisa Ponte , Guillermo Marín , Luis Ciges

Datos de Distribución

- Espectadores: 889.023
- Recaudación: 1.552.564,51
- Empresa distribuidora: IN-CINE DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : con música de Vicente Lleo. Basado en la opereta homónima de Guillermo Perrín y Antonio Palacios
- Guión : José Luis Azcona, Rafael García Sánchez
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : Vicente Lleo
- Montaje : Pablo G. del Amo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:35 mm.
- Color: Fujicolor.
- Panorámico.
- Duración original : 96 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid y Alcalá de Henares

83. LOS PARAÍDOS PERDIDOS

- Dirigida por: Basilio Martín Patino , 1985
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE 13 AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 17-10-1985 Madrid: Gran Vía, El Españolito y La Vaguada , 02-11-1985; Barcelona: Alcázar

Producción e Intérpretes

- Productora: LA LINTERNA MAGICA, SL
- Intérpretes: López Charo , Alfredo Landa , Francisco Rabal , Juan Diego , Miguel Narros , Ana Torrent , Amancio Prada , Juan Cueto , Walter Haubrich , Enrique Baquedano , Alejandro Sevillano , María Dolores Vila , Azucena de la Fuente , Paco Hernández , José Colmenero , Isabel Pallares , Félix Dafauce , Jorge Bosso , Delia Rodríguez de Llera

Datos de Distribución

- Espectadores: 172.482
- Recaudación: 299.195,04
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.

Ficha técnica

- Argumento : Basilio Martín Patino
- Guión : Basilio Martín Patino
- Director de Fotografía : JOse LUis Alcaine
- Música : Carmelo Bernaola
- Montaje : Pablo G. del Amo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color: Fujicolor.
- Panorámico.
- Duración original : 110 minutos

84. TIEMPO DE SILENCIO

- Dirigida por: VICENTE ARANDA , 1986
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 10 de mayo de 1990

Producción e Intérpretes

- Productora: LOLA 2002,S.L.
- Intérpretes: Imanol Arias , Victoria Abril , Charo López , Francisco Rabal , Juan Echanove , Francisco Algora , Joaquín Hinojosa , Margarita Calahorra , Queta Claver , Charo García Ortega , Diana Peñalver , Félix Rotaeta , Juan José Otegui , Eduardo McGregor , Sergio Mendizábal , María Jesús Hoyos , María Isbert

Datos de Distribución

- Espectadores: 433.149
- Recaudación: 757.980,63
- Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la novela homónima de Luis Martín Santos
- Guión : Antonio Aranda, Vicente Rabinat
- Director de Fotografía : Juan Amoros
- Montaje : Teresa Font

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Panorámica.
- Duración original : 111 minutos

85. MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA

- Dirigida por: Fernando Fernán-Gómez , 1986
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia dramática
- Fecha de estreno : 16-05-1986 Madrid: Amaya

Producción e Intérpretes

- Productora: ALTAIR PRODUCCIONES FILMOGRAFICAS, SA
- Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Emiliano) , María Asquerino (Florentina), Agustín González (Hilario) , Emma Cohen (Encarna) , Nuria Gallardo (Juanita) , Jorge Sanz (Manolín) , Carlos Cabezas (Rafael) , María Luisa Ponte (Doña Ramona) , Alfonso Del Real (Alcalde) , Francisco Vidal (Cura) , Tony Valento (Viajante) , José Segura (Guardia Civil) , Francisco Casares (Sargento) , Mimí Muñoz (Beata) , Julia Lorente (Beata) , Rafael Conesa (Medium) , Bruno Vella (Sobriño) , Ángela Rosal (Enfermera) , Antonio Manso (Auxiliar) , Antonio Chamorro (Ramón) , José Ramón Pardo (Empleado) , Raúl Fraire , José María Resel , Paco Torres , José Carlos Piñeiro, Juan Polanco

Datos de Distribución

- Espectadores: 80.054
- Recaudación: 154.100,87
- Empresa distribuidora: PRODUCCION CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA S.A.

Ficha técnica

- Productor: Miguel Ángel Pérez Campos
- Jefe de Producción : Andrés Santana
- Guión : Pedro Beltrán
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Cámara : Julio Madurga
- Música : Carmelo Bernaola
- Montaje : Pablo G. del Amo
- Dirección artística : Julio Esteban
- Vestuario : María Teresa Iglesias
- Maquillaje : Gregorio Mendi
- Peluquería : Poli Bonilla
- Sonido : Ibiricu
- Ayudante de dirección : Juan Ignacio Galván

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámico 1/1'66.
- Duración original : 100 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid: Algete

86. MANUEL Y CLEMENTE

- Dirigida por: Javier Palmero , 1986
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 03-06-1986 Barcelona: Publi 2 , 26-05-1986 Madrid: Coliseum

Producción e Intérpretes

- Productora: JAVIER PALMERO P.C.
- Intérpretes: Juan Jesús Valverde , Angel de Andrés-López , Manolo Collado , Trinidad Rujero , Concha Gregori , Antonio Llopis , Luis Olmos , Héctor Alterio , Mari Paz Ballesteros , Luis Escobar , María Massia , Alfonso del Real , Ana María Ventura , Sandra Toral , Begoña Valle , Mamen del Valle , Pilar Marco , Luis Hostalot

Datos de Distribución

- Espectadores: 37.093
- Recaudación: 60.485,76 euros (10.063.984 ptas.)
- Empresa distribuidora: BELLPARAISO, S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Basado en los hechos acaecidos en El Palmar de Troya
- Guión : Javier Palmero
- Director de Fotografía : Tote Trenas
- Música : Javier Ortiz
- Montaje : José María Biurrun

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Agfa XI.
- Duración original : 93 minutos

87. ME HACE FALTA UN BIGOTE

- Dirigida por: Manuel Summers , 1986
- Nacionalidad: EXTRANJERA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 01-09-1986 Madrid: Palacio de la Prensa, Bilbao, Princesa y Velázquez , 17-09-1986 Barcelona: Publi 2

Producción e Intérpretes

- Productora: MANUEL SUMMERS P.C.
- Intérpretes: JACOBO ECHEVERRIA , PALOMA OSORIO , Gregorio García Morcillo , Beatriz Martínez , Álvaro Summers , Ismael Olivar , Belén Ordóñez , Curro Martín , Carlos Lucas , Jorge Grau , María Ostiz , Luis Escobar , Jesús Hermida , Juan José Alonso Millán , Otero Besteiro , Jorge Rodríguez San José , Pedro Civera

Datos de Distribución

- Espectadores: 79.670
- Recaudación: 130.536,52 euros (21.719.449 ptas.)
- Empresa distribuidora: IZARO FILMS S.A.

Ficha técnica

- Productor ejecutivo : Francisco Lara Polop
- Argumento : Manuel Summers
- Guión : Manuel Summers
- Director de Fotografía : Tote Trenas
- Música : David Vizziello, Carlos Summers
- Montaje : María Elena Sainz de Rozas

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Color y escenas en BN.
- Panorámica.
- Duración original : 90 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid

88. EL VIAJE A NINGUNA PARTE

- Dirigida por: Fernando Fernán Gómez , 1986
- Calificación: TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 15-10-1986 Madrid: Gran Vía , 07-11-1986 Barcelona: Fantasio

Producción e Intérpretes

- Productora: GANESH, SA
- Intérpretes: José Sacristán, Laura del Sol, Juan Diego , María Luisa Ponte , Gabino Diego , Nuria Gallardo , Fernando Fernán Gómez , Queta Claver , Agustín González , Miguel Rellán , Emma Cohen , Carlos Lemos , Simón Andreu , Carmen Alvarado , María Álvarez , Pedro Beltrán , Antonio Gamero , Paco Camoiras , Oscar Ladoire , Tina Sainz

Datos de Distribución

- Espectadores: 327.474
- Recaudación: 606.707,85
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.

Ficha técnica

- Argumento : Fernando Fernán Gómez
- Guión : Fernando Fernán Gómez
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : Pedro Iturralde
- Montaje : Pablo G. del Amo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros.
- Eastmancolor.
- Panorámica.
- Duración original : 140 minutos

89. EL AÑO DE LAS LUCES

- Dirigida por: Fernando Trueba , 1986
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 05-12-1986 Madrid: Proyecciones, Azul y La Vaguada , 12-12-1986 Barcelona: Cataluña

Producción e Intérpretes

- Productora: X Y Z DESARROLLOS, S.A.
- Intérpretes: JORGE SANZ , MARIBEL VERDU , Manuel Alexandre , Rafaela Aparicio , Chus Lampreave , Verónica Forqué, Santiago Ramos , Violeta Cella , Lucas Martín , José Sazatornil , "Saza" , Juan de Pablos , Pedro Reyes , Diana Peñalver , Gabriel Latorre , Antonio Sequeira , María Jesús Hoyos , Sonia Tarín, Jesús Fernández

Datos de Distribución

- Espectadores: 754.057
- Recaudación: 1.334.892,64
- Empresa distribuidora: IBEROAMERICANA FILMS PRODUCCION S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Basado en una historia de Manolo Huete
- Guión : Fernando Azcona, Rafael Trueba
- Director de Fotografía : Juan Amorós
- Música : Francisco Guerrero
- Montaje : Carmen Frías
- Productor ejecutivo: Andrés V. Gómez

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Eastmancolor. Panavision.
- Duración original : 104 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid, Puebla de Sanabria (Zamora) y Ponte de Lima (Portugal)

90. TATA MIA

- Dirigida por: José Luis Borau , 1986
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 18-12-1986 Madrid: Roxy A. , 30-01-1987 Barcelona: Capsa

Producción e Intérpretes

- Productora: EL IMAN, CINE Y TELEVISION SA
- Intérpretes: IMPERIO ARGENTINA , ALFREDO LANDA , Carmen Maura , Xabier Elorriaga , Miguel Rellán , Marisa Paredes , Julieta Serrano , Enriqueta Caballeira , Emma Suarez , Paloma Gómez , Alicia Moro , Saturno Cerra , Chema Mazo , Matías Maluenda , Félix Dafauce , Adrián Ortega , Gonzalo Cañas , Jordi Batalla

Datos de Distribución

- Espectadores: 223.851
- Recaudación: 417.881,97
- Empresa distribuidora: JOSE LUIS GALVARRIOTO TINTORE

Ficha técnica

- Argumento : José Luis Borau
- Guión : José Luis Borau
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Música : Jacobo Duran-Loriga
- Montaje : Emilio Rodríguez

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Agfa color. Panorámica.
- Duración original : 103 minutos
- Lugares de rodaje : Huesca, Agüero, Ayerbe, Murillo de Gállego y Riglos (Aragón) Madrid

91. TEO EL PELIRROJO

- Dirigida por: Paco Lucio , 1986
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama

Producción e Intérpretes

- Productora: FRANCISCO JAVIER LUCIO RAMOS
- Intérpretes: Álvaro de Luna , María Luisa San José , Ovidi Montllor , Juan Diego Botto , Sarai Hermosa , Daniel Barros , Concha Leza , Alfonso Guirao , Luis Escobar , Alfredo Boto , José María García , Francisco Casares

Datos de Distribución

- Espectadores: 58.905
- Recaudación: 82.149,11
- Empresa distribuidora: HERALDO FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Paco Lucio
- Guión : Paco Lucio
- Director de Fotografía : Federico Ribes
- Montaje : Luis Manuel del Valle

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 98 minutos
- Lugares de rodaje : Burgos: Melgal de Fernamental, Peña Amaya y Villanueva de Odra Naveros (Palencia) Madrid y Colmenar de Oreja (Madrid)

92. EL HERMANO BASTARDO DE DIOS

- Dirigida por: Benito Rabal , 1986
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 18-09-1986 Barcelona: Cataluña , 22-09-1986 Madrid: Paz, Richmond, La Vaguada

Producción e Intérpretes

- Productora: ALMADRABA PRODUCCIONES, SA
- Intérpretes: Francisco Rabal , Asunción Balaguer , Agustín González , María Luisa Ponte , Mario Pardo , Terele Pávez , Juan Diego , Miguel Angel Rellán , Manuel Zarzo , Lucas Niños: Martín , Paco Rabal , José Luis Coll (voz en off de Pepe Luis adulto) , José Vivó , Rafael "El Brujo" Álvarez , Marina Martínez Andina , Nieves Romero , Luisa Rodrigo , Antonio Gamero , Raúl Fraire , Concha Hidalgo , Concha Leza , Julia Lorente , Adela Armengol , Jaime Niños: Bascuñán , Francisco Javier Bascuñán , Ana Belén Alonso , Arantxazu Fernández , Ismael Martín , Javier Martín , Rafael Pérez Arias , José Luis Pérez Arias , Jaime Megina , Pedro Crisólogo , Gerardo Camello , Javier López Olmos , Abraham Molina , David Molina , Eugenio Gómez , Ismael Olivar , Guillermo Pedraza , Francisco Megina , Daniel Bascuñán , Fernando Herráiz , Francisco Javier Pérez Arias , "Grupo de títeres"

Datos de Distribución

- Espectadores: 86.009
- Recaudación: 145.575,73
- Empresa distribuidora: IN-CINE DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICA

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la novela homónima de José Luis Coll
- Guión : Agustín Cerezales Laforet , Benito Rabal
- Director de Fotografía : Francisco Femenía
- Música : Juan Pablo Muñoz Zielinski
- Montaje : José María Biurrún
- Productor ejecutivo: Jesús Palacios
- Decorados: Luis Vallés , Dirección artística: Félix Murcia
- Sonido directo: Carlos Faruolo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color. Normal.
- Duración original : 108 minutos
- Lugares de rodaje : Cuenca

93. EL VIVO RETRATO

- Dirigida por: Mario Menéndez , 1986
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 25-05-1987 Madrid: Rosales

Producción e Intérpretes

- Productora: Joaquín Mario Menéndez García
- Intérpretes: Victoria Vera , Javier Loyola , Andreas Prittwitz , César Sánchez , Paco Hernández , María Elena Flores , José Antonio Lobato , Juan Cueto , Fernando Poblet , Ferreras Manolo , Javier Rollo , Luis Eduardo Aute , Ceferino Cancio , Etelvino Vázquez , Araceli García , Berrocal Rosabel

Datos de Distribución

- Espectadores: 14.554
- Recaudación: 22.554,60
- Empresa distribuidora: LAUREN FILM,

Ficha técnica

- Argumento : Fran Menéndez, Mario Vaquero
- Guión : Fran Orejas, Francisco G. Menendez Mario Vaquero
- Director de Fotografía : Javier G. Salmones
- Música : Pablo Miyar
- Montaje : David Raposo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 102 minutos
- Lugares de rodaje : Asturias

94. HAY QUE DESHACER LA CASA

- Dirigida por: José Luis García Sánchez , 1986
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia Drama
- Fecha de estreno : 03-10-1986 Barcelona: Comedia 2, Aquitania, Bailen, Fontana, Waldord 3 , 22-01-1987 Madrid: Real Cinema, Paz, Richmond, La Vaguada

Producción e Intérpretes

- Productoras: JET FILMS, SA LINCE FILMS, SL
- Intérpretes: AMPARO RIVELLES , AMPARO SOLER LEAL , Joaquín Kremel , José María Pou , Luis Merlo , Guillermo Montesinos , Francisco Valladares , Luis Ciges , Antonio Gamero , Félix Rotaeta , Carlos Tristancho , Agustín González , José Luis López Vázquez , Manuel Hueté , Blanca Patiño , Concha Goyanes , Alejandra Grepí

Datos de Distribución

- Espectadores: 99.986
- Recaudación: 173.350,75
- Empresa distribuidora: IN-CINE DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICA

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la obra teatral homónima de Sebastián Junyent
- Guión : José Luis Azcona, Rafael García Sánchez
- Director de Fotografía : Jose Luis Alcaine
- Música : Miguel Morales
- Montaje : Pablo G. del Amo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Fuji Color. Panorámica.
- Duración original : 90 minutos
- Lugares de rodaje : Aeropuerto Barajas (Madrid) Guadalajara

95. REDONDELA

- Dirigida por: Pedro Costa , 1987
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Policiaco
- Fecha de estreno : 09-02-1987 Madrid: Roxy A , 11-05-1987 Barcelona: Palacio del Cinema

Producción e Intérpretes

- Productora: PEDRO COSTA PROD. CINEMAT. , S.A.
- Intérpretes: PATRICK NEWELL , CARLOS VELAT , FERNANDO GUILLEN , Carlos Larrañaga , Marina Saura , Agustín González , Ricardo Lucía , Blanca Sendino , Francisco Merino , San Martín Conrado , Manuel de Blas , Paca Gabaldon , Aitana Sánchez-Gijón , Elena María Tejeiro , Damián Velasco , Juan Jesús Valverde , Ana Burrel

Datos de Distribución

- Espectadores: 39.351
- Recaudación: 71.384,08
- Empresa distribuidora: HERALDO FILMS S.A

Ficha técnica

- Argumento : Pedro Basado en un hecho real Marinero, Manuel Costa
- Guión : Pedro Marinero, Manuel Costa
- Director de Fotografía : Juan Amorós
- Música : Jesús Gluck
- Montaje : Pablo G. del Amo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Fuji Color. Panorámica.
- Duración original : 122 minutos
- Lugares de rodaje : Vigo, Sevilla y Madrid

96. LUNA DE LOBOS

- Dirigida por: Julio Sánchez Valdés , 1987
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 29-05-1987 Madrid: Gran Vía, El Españolito, La Vaguada, 09-11-1987 Barcelona: Capitol

Producción e Intérpretes

- Productoras: JULIO SANCHEZ VALDES BREZAL P.C., SA
- Intérpretes: Santiago Ramos , Antonio Resines , Alvaro de Luna , Kiti Manver , Fernando Vivanco , Cristina Collado , Jesús Cisneros , César Varona , Rubén Tobias , Enrique Navarro , José María Sacristán , Frank Braña , Angélica Heras, Felipe Vélez , Concha Leza , Alicia Agut , Gabriel de la Torre , Fernando Huesca , Javier Lozano , Cesáreo Estebanez , Estanislao González

Datos de Distribución

- Espectadores: 142.886
- Recaudación: 250.535,90
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la novela homonima de Julio Llamazares
- Guión : Julio Llamazares , Julio Sánchez Valdés
- Director de Fotografía : Juan Molina Temboury
- Música : Luis Mendo , Bernardo Fuster
- Montaje : Teresa Font
- Productor: José Luis Olaizola
- Decorados: Juan José Carrillo
- Efectos especiales: Alberto Numbela , Jesús Peña

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Agfacolor. Panorámica.
- Duración original : 109 minutos
- Lugares de rodaje : León: Riaño, Cistierna y La Ercina.

97. ASÍ COMO HABÍAN SIDO

- Dirigida por: Andrés Linares , 1987
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 03-09-1987 Madrid: Rex y Minicine

Producción e Intérpretes

- Productoras: ANDRES LINARES CAPEL MULTIVIDEO SL
- Intérpretes: Massimo Ghini , Juan Diego , Antonio Banderas , Nina van Pallandt (Elena.) , Emilio Ayala "Niño." , Miki Moreno (Niño.) , Ana Vasoni , Eufemia Roman , Amparo Climent , Cristina Juan , María Jesús Hoyos , Francisca Villalba , Ángela Torres , Lourdes Fernández , Antonio Gamero , Luis Ciges , José Yepes , Francisco Casares , José Luis Baringo , Manuel Artero , Tomás Pacheco

Datos de Distribución

- Espectadores: 14.504
- Recaudación: 23.567,27
- Empresa distribuidora: TRIFILMS S.A.

Ficha técnica

- Director de producción : Carlos Ramón Lluch
- Argumento : Andrés Linares
- Guión : Andrés Linares , Joaquín Jorda
- Director de Fotografía : Federico Ribes
- Música : Archivo EXAFON
- Dirección musical : José Tejer
- Montaje : Guillermo Maldonado
- Decorados : Fernando Verdugo
- Vestuario : María José Iglesias
- Maquillaje : Dolores Merlo
- Peluquería : Francisca Almenara
- Ayudante de dirección : Manuel Gómez Pereira

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Agfacolor. Panorámico 1/1'66.
- Duración original : 90 minutos
- Laboratorios : MADRID FILM.
- Estudios de montaje : EXA.
- Estudios de sonido : EXA.
- Lugares de rodaje : Granada: Bubion, Granada. , Madrid. , Estados Unidos: New York.
- Otros títulos : Trío

98. EL LUTE (CAMINA O REVIENTA)

- Dirigida por: Vicente Aranda , 1987
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Biográfico. Drama.
- Fecha de estreno : 09-10-1987 Barcelona: Balmes, Aquitania, Continental, Pelayo 2, , Waldorf 1. , 29-10-1987 Madrid: preestreno: Lope de Vega. , 30-10-1987 Madrid: estreno: Lope de Vega, Cartago, Novedades, Aluche.

Producción e Intérpretes

- Productoras: MULTIVIDEO SL M.G.C. PRODUCCIONES CINEMAT. Y AUDIOV. S.A.
- Intérpretes: Imanol Arias , Victoria Abril , Antonio Valero , Carlos Tristancho , Diana Peñalver , Margarita Calahorra , Raúl Fraire , Manuel de Blas , Luis Marín , Manuel Zarzo , José Cerro , Rafael Hernández , José Manuel Cervino , Alicia Agut , José Luis Alexandre , Mari Carmen Alvarado , Román Ariznavarreta , Máximo Astray , Luis Barbero , Jorge Bosso , Carlos Bravo , Anastasio Campoy , José Camacho , José Canalejas , Ignacio Carreño , Paco Catalá , Saturno Cerra , Francisco Clement , Antonio Dechent , Vicente del Aguila , Isabel del Palacio , Amador Dobarganes Ruiz , Jesús Enguita , María Isabel Escaño Rueda , José María Escuer , Piero Falla , José María Gambín , José María García , Chema Gil , Agustín Guevara , María Jesús Hoyos , José María Labernie , José Luis Lemos , Mery Leyva , Arturo López

Datos de Distribución

- Espectadores: 1.422.303
- Recaudación: 2.587.497,38
- Empresa distribuidora: MANUEL SALVADOR S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la obra autobiográfica de Eleuterio Sánchez "El Lute"
- Guión : Eleuterio Sánchez, Joaquín Jordá, Vicente Aranda
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : José Nieto
- Montaje : Teresa Font
- Productor: José María Cunillés
- Productor ejecutivo: Isabel Mulá
- Decorados: Josep Rosell
- Segundo operador: Alfredo F. Mayo , Sonido directo: James Willis , Figurinista: María Eugenia Escrivá

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Fujicolor. Panorámica.
- Duración original : 123 minutos
- Lugares de rodaje : Cataluña. Valencia.

99. REPRESIÓN

- Título original: TEMPESTA D'ESTIU
- Dirigida por: Josep Lluís Valls , 1987
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.

Producción e Intérpretes

- Productora: JOSE LUIS VALLS JULIA
- Intérpretes: Josep Pla , Montse Bayo , Tania Celaya , David Artiga , Josep María Blanco , Mara Vador , María Rosa Carbo , Xavier Tor , Pere Ponce , Victor Israel , Josep María Domenech , Susana Fornell , Anna Guerrero , Enric Rovira , Joan Carles Ramada

Datos de Distribución

- Espectadores: 781
- Recaudación: 1.450,23
- Empresa distribuidora: LAX FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Josep Lluís Valls
- Guión : Lluís Ondarra , María Ampar Albiol , Josep Lluís Valls
- Director de Fotografía : Julio Bragado
- Música : Ángel Santamaría
- Montaje : Eduardo Jaumandreu

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Fujicolor. Normal.
- Duración original : 83 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona - Sant Cugat del Valles - Viladrau - Sant Hilari Sacalm - Arbucies - Garraf.

100. ESPÉrame EN EL CIELO

- Dirigida por: Antonio Mercero , 1987
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 28-01-1988 Madrid: Callao, Carlos III, Regio y La Vaguada
Barcelona: Tivoli

Producción e Intérpretes

- Productora: B.M.G. FILMS
- Intérpretes: Pepe Soriano , José "Saza" Sazatornil , Chus Lampreave , Manolo Codeso , Amparo Valle , José Luis Barceló , Francisco Cambres , Francisco Javier , Josefina Calatayua , Pedro Civera , Miguel de Grandy , Pedro del Río , Chari Moreno , Lorenzo Ramírez , Gabriel Latorre , Carmen Liaño , Pablo del Hoyo , Antonio Ross , Antonio Chamorro , voz de: Matías Prats

Datos de Distribución

- Espectadores: 439.100
- Recaudación: 866.955,86 euros (144.249.318 ptas.)
- Empresa distribuidora: COLUMBIA FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Antonio Mercero
- Guión : Horacio Valcárcel, Antonio Mercero, Román Gubern
- Director de Fotografía : Manuel Rojas
- Música : Carmelo A. Bernaola
- Montaje : Rosa G. Salgado

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 110 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid, El Ferrol, Asturias y Sacedón (Guadalajara)

101. EL LUTE II, MAÑANA SERE LIBRE

- Dirigida por: Vicente Aranda , 1988
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama, Biográfico
- Fecha de estreno : 20-04-1988 Barcelona: Montecarlo, Pelayo 1, Waldorf 2, Bailen. , 21-04-1988 Madrid: Lope de Vega. , 22-04-1988 Madrid: Novedades, Cartago, Juan de Austria.

Producción e Intérpretes

- Productora: MULTIVIDEO SL
- Intérpretes: Imanol Arias , Ángel Pardo , Jorge Sanz , Pastora Vega , Blanca Apilañez , Silvia Rodríguez , Montserrat Tey , Antonio Iranzo , Margarita Calahorra , Terele Pávez , Jose Cerro , Nuria Hosta , Jose Manuel Martin , Pedro Díaz del Corral , Miguel Blanco Leña , Samuel Cabrera Gil , Héctor Dona Vega , Antonio Dechent

Datos de Distribución

- Espectadores: 382.766
- Recaudación: 681.132,50
- Empresa distribuidora: MANUEL SALVADOR

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la obra autobiográfica de Eleuterio Sánchez "El Lute"
- Guión : Joaquín Jordá , Vicente Aranda , Eleuterio Sánchez
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : José Nieto
- Montaje : Teresa Font

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Fujicolor. Panorámica.
- Duración original : 125 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Sevilla - Málaga - Granada. Penales de: Alcalá de Henares - Ocaña - Guadalajara.

102. EL AIRE DE UN CRIMEN

- Dirigida por: Antonio Isasi Isasmendi , 1988
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 28-10-1988 Madrid: Callao, Carlos III. , 10-03-1989 Barcelona: Cataluña.

Producción e Intérpretes

- Productora: JOSE ANTONIO ISASI-ISASMENDI LASA
- Intérpretes: Francisco Rabal , Chema Mazo , German Cobos , Maribel Verdú , María José Moreno , Miguel Rellán , Ovidi Montllor , Alfred Luchetti , Rafaela Aparicio , Agustín González , Terele Pavez , Arnau Vilardebo , Pep Corominas , Ramoncin , Fernando Rey , Pep Castells , Francisco Jarque , Pedro Beltrán , Paco de Osca , Juan Margallo , Manuel Bronchud , Luis Ciges , Antonio Gamero , Marta Flores

Datos de Distribución

- Espectadores: 108.287
- Recaudación: 217.708,48
- Empresa distribuidora: TRIPICTURES

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la novela homónima de Juan Benet
- Guión : Gabriel Castro , Antonio Isasi Isasmendi
- Director de Fotografía : Juan Gelpi
- Música : Francisco Aguero , Luis Fatás
- Montaje : Amat Carreras

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Agfacolor. Panorámica.
- Duración original : 124 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona - El Prat - Garraf - Vallvidrera - Calatayud – Nuévalos- Ibdes - Torrijos - Carenas - Paniza - Colmenar Viejo - Fuencarral Bustarviejo.

103. LA MITAD DEL CIELO

- Dirigida por: Manuel Gutiérrez Aragón , 1986
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 16 de abril de 1989

Producción e Intérpretes

- Productora: LUIS MEGINO PRODUCCIONES CINEMAT. SA
- Intérpretes: ANGELA MOLINA , MARGARITA LOZANO , Antonio Valero , Nacho Martínez , Santiago Ramos , Francisco Merino , Mónica Molina , Carolina Silva , Fernando Fernán Gómez , Enriqueta Carballeira , Julia Martínez , Mercedes Lezcano , Concha Leza , Raúl Fraire , Concha Hidalgo , Pedro Del Rio , Valentín Paredes

Datos de Distribución

- Espectadores: 684.550
- Recaudación: 1.249.221,14
- Empresa distribuidora: C.B. FILMS S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Luis Gutiérrez Aragón, Manuel Megino
- Guión : Luis Gutiérrez Aragón, Manuel Megino
- Director de Fotografía : Jose Luis Alcaine
- Música : Milladoiro
- Montaje : José Salcedo
- Productor asociado: Javier Ozores

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Panorámica.
- Duración original : 127 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid y provincia Cantabria

104. GUARAPO

- Dirigida por: Teodoro Ríos Santiago Ríos , 1988
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 19-05-1989 Madrid: Fuencarral.

Producción e Intérpretes

- Productora: TEODORO- FRANCISCO RIOS MARRERO
- Intérpretes: Juan Luis Galiardo , Luis Suárez , Patricia Adriani , Julio Gavilanes, Manuel Cervino , Yamil Omar , Angel Cánovas , Florinda Díez , Maite Acarreta , Loli Villegas , Paco Verano , Ana Ramírez , Juanjo Parrilla , Lola Santoyo , Santiago Ríos (Senior)

Datos de Distribución

- Espectadores: 85.222
- Recaudación: 165.696,51
- Empresa distribuidora: LAUREN FILM, SOCIEDAD

Ficha técnica

- Argumento : Santiago Ríos
- Guión : José Miguel Hernán , Santiago Ríos , Teodoro Ríos
- Director de Fotografía : Hans Burmann
- Música : J. J. Falcón
- Montaje : José Antonio Rojo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Agfacolor. Panorámica.
- Duración original : 94 minutos
- Lugares de rodaje : Tenerife - La Gomera.

105. SI TE DICEN QUE CAÍ

- Dirigida por: Vicente Aranda , 1989
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 19-09-1989 Madrid: Imperial, Conde Duque, La Vaguada. , 22-09-1989 Barcelona: Versión catalana: Fémina.

Producción e Intérpretes

- Productora: I.P.C. IDEAS Y PRODUCCIONES CINEMAT. SA.
- Intérpretes: Victoria Abril , Jorge Sanz , Antonio Banderas , Javier Gurruchaga, Guillermo Montesinos , Ferran Rañe , Lluís Homar , Joan Miralles, Carlos Tristáncho , Juan Diego Botto , María Botto , Ariadna Navarro , Marc Barahona , Luis Giralte , Montserrat Salvador , Margarita Calahorra , Aitor Merino , José Cerro , Rosa Morata

Datos de Distribución

- Espectadores: 340.702
- Recaudación: 700.183,72
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la novela homónima de Juan Marsé
- Guión : Vicente Aranda
- Director de Fotografía : Juan Amorós
- Música : José Nieto
- Montaje : Teresa Font

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 120 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona.

106. LAS COSAS DEL QUERER

- **Dirigida por:** Jaime Chávarri , 1989
- **Calificación:** TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA
- **Género :** Drama.
- **Fecha de estreno :** 19 de septiembre de 1989

Producción e Intérpretes

- **Productora:**
LINCE FILMS, SL
- **Intérpretes:** Angela Molina , Angel de Andrés López , Manuel Bandera , María Barranco , Amparo Baro , Mary Carmen Ramírez , Diana Peñalver , Juan Gea , Rafael Alonso , Eva León , Ana Sainz , Santiago Ramos , Miguel Molina , Manuel Galiardo , Mari Paz Ballesteros , María Rus , Tony Canal , Luis Barbero , Abel Viton , Ricardo Palacios , Paco Clavel , Anastasio Campoy

Datos de Distribución

- **Espectadores:** 350.919
- **Recaudación:** 774.180,19
- **Empresa distribuidora:** X Y Z DESARROLLOS S.A.

Ficha técnica

- **Argumento :** Lázaro Larreta, Antonio Irazábal
- **Guión :** Lázaro Irazábal , Fernando Colomo , Jaime Chávarri
- **Director de Fotografía :** Hans Burmann
- **Música :** Gregorio García Segura
- **Montaje :** Pedro del Rey

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
Color: Eastmancolor.
Panorámica.
- **Duración original :** 103 minutos
- **Lugares de rodaje :** Madrid - Ubeda (Jaén) - Teatro Ideal Cinema - Almería - Teatro Maestro Guerrero (Aranjuez) - Alcalá de Henares.

107. EL MAR Y EL TIEMPO

- Dirigida por: Fernando Fernán Gómez , 1989
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 26-09-1989 Barcelona: Alexandra. , 29-09-1989 Madrid: Avenida, Minicines, La Vaguada.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** ION PRODUCCIONES, SA
- **Intérpretes:** Fernando Fernán Gómez , José Soriano , Rafaela Aparicio , Aitana Sánchez-Gijón , Cristina Marsillach , Iñaki Miramon , Ramón Madaula , Emma Cohen , Manuel Alexandre , María Asquerino , Eulalia Ramón , Gabino Diego , Fernando Guillén Cuervo , Angel Rello , Jorge Bosso , Rafael Izuzquiza , Laura Bayonas , Fernando Illan

Datos de Distribución

- Espectadores: 100.341 Recaudación: 202.263,77
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la novela homónima de Fernando Fernán Gómez
- Guión : Fernando Fernán Gómez
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : Mariano Díaz
- Montaje : Pablo G. del Amo

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 102 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid.

108. EL RÍO QUE NOS LLEVA

- Dirigida por: Antonio del Real , 1989
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 28-09-1989 Madrid: Fuencarral (Gala a beneficio de UNICEF). , 29-09-1989 Madrid: Madrid. , 23-01-1990 Barcelona: Savoy.

Producción e Intérpretes

- Productora: PRODUCCIONES DULCINEA. SL
- Intérpretes: Alfredo Landa , Tony Peck , Santiago Ramos , Eulalia Ramón , Mario Pardo , Fernando Fernán Gómez , Juanjo Artero , Mikel Insua , Ovidi Montllor , Antonio Gamero , Ricardo Beiro , Manuel Salguero , Concha Cuetos , José Yepes , Paco Catala , Aldo Sanbrell , Felipe Vélez , María Elena Flores , Ana Frau

Datos de Distribución

- Espectadores: 151.272
- Recaudación: 319.755,21
- Empresa distribuidora: LAUREN FILM

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la novela homónima de José Luis Sampedro
- Guión : Antonio Larreta
- Director de Fotografía : Federico Ribes
- Música : Lluís Llach , Carles Cases
- Montaje : Miguel González Sinde

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 116 minutos
- Lugares de rodaje : Beteta - Peralejos de las Truchas - Aranjuez - Alcalá de Henares - Trillo - Zorita de los Canes - Virgen de la Hoz - Molina de Aragón - Colmenar de Oreja.

109. URXA

- Dirigida por: Carlos A. López Piñeiro Alfredo García Pinal , 1989
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Fantástico.
- Fecha de estreno : 24-11-1989 Vigo: Fraga (sesiones "Cinegalicia"). , 25-11-1989 La Coruña: estreno: Valle-Inclán.

Producción e Intérpretes

- Productora: CARLOS LÓPEZ PIÑEIRO P.C.
- Intérpretes: Luma Gómez , Ernesto Chao , Miguel Pernas , Alfonso Valenzuela, Laura Ponte , Raquél Lagares , Luis Lemos , Vicente Montoto , Miguel de Lira , Teresa Horro , Manuel Bouzón , Pancho Martínez , Salomé Lorenzo , Blanca Cendán , Carlos Vilaboa , Juan Corral , César Silvent , Fely Manzano , María José Bouzas

Datos de Distribución

- Espectadores: 18.899
- Recaudación: 26.514,02
- Empresa distribuidora: UNIRECORD INTERNATIONAL

Ficha técnica

- Argumento : Alfredo López Piñeiro, Carlos A. García Pinal
- Guión : Carlos A. López Piñeiro , García Pinal. Alfredo
- Director de Fotografía : Javier Serrano
- Música : Alecrín
- Montaje : Luis Manuel del Valle
- Productor: Carlos A. López Piñeiro , Xoxé Xoán Cabañas Cao
- Director de producción: Xoxé Xoán Cabañas Cao
- Sonido: Enrique Goday

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 87 minutos
- Lugares de rodaje : Provincia de Pontevedra - Provincia de La Coruña.

110. OVEJAS NEGRAS

- Dirigida por: José María Carreño , 1990
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 07-05-1990 Madrid: Renoir (Plaza de España).

Producción e Intérpretes

- Productoras: TORNASOL FILMS, SA GOLEM DISTRIBUCION, S.L.
- Con la participación de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (esp España)
- Intérpretes: Maribel Verdú , José "Saza" Sazatornil , Juan Diego Botto , Miguel Rellán , Gabino Diego , Francisco Vidal , Concha de Leza , Juan José Artero , Olvido Lorente , José María Lucena , Javier Chávarri , José Marcos Villalta , Rafael Obeo , Niceto José Gutiérrez Loma , Pedro Costa , Francisco Vaquero

Datos de Distribución

- Espectadores: 19.756
- Recaudación: 43.635,13
- Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION

Ficha técnica

- Guión : José María Carreño
- Director de Fotografía : Antonio Pueche
- Música : Bernardo Bonezzi
- Montaje : Nieves Martín

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Agfacolor. Panorámico.
- Duración original : 87 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid.

111. SIEMPRE XONXA

- Título original: SEMPRES XONXA
- Dirigida por: Chano Piñeiro , 1989
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 25-05-1990 Madrid: Rialto, La Vaguada, Ideal.

Producción e Intérpretes

- Productora: P. C. PIÑEIRO
- Intérpretes: Uxia Blanco , Miguel Insua , Xavier R. Lourido , Roberto Casteleiro , Roberto Vidal Bolaño , Rodrigo Roel , Loles León , Aurora Redondo , Rosa Álvarez Cabo , Adelaida Ramírez , Jaime Nogueira , Giselle Romero , Javier Rocha , Miguel Angel Gómez Sanz , María Viñas , Roberto Fernández , Manuel Alonso Pérez

Datos de Distribución

- Espectadores: 62.203
- Recaudación: 138.638,32 euros (23.067.476 ptas.)
- Empresa distribuidora: JOSE ESTEBAN ALENDA

Ficha técnica

- Argumento : Chano Piñeiro
- Guión : Chano Piñeiro
- Director de Fotografía : Miguel Angel Trujillo
- Música : Pablo Barreiro , José Luis Rivas "Mini"
- Montaje : Cristina Otero

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Normal.
- Duración original : 112 minutos
- Lugares de rodaje : Orense: Santa Olaia y Petín Lugo: Bustelo de Fisteus y Muíño de Soldon Ponferrada: Medulas y Compludo Puerto de Vigo.

112. LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA

- Dirigida por: Luis Alcoriza , 1990
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA (80.00 %) MÉXICO (20.00 %)
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 25-05-1990 Madrid: Gran Vía, Luchana, Peñalver, La Vaguada. Barcelona: Balmes, Publi 2.

Producción e Intérpretes

- Productoras: ROSA GARCIA PRODUCCIONES CINEMAT. SA ALCION FILMS S.A. (MÉXICO) ALCION FILMS (México)
- Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba , Fiorella Faltoyano , Juanjo Guerenabarrena, Dany Prius , María Rojo , Claudia Gravi , María Luisa San José , Julián Pastor , María Jesús Hoyos , Gustavo Ganeme , Francisco Andrés Valdivia , Roberta Kuhn , Juana Cordero , Teófilo Calle , Francisco Grijalvo , Antonio Orengo , Francisco Cambres , Alfredo Lara , Blanca Lidia Muñoz , Iván Niños: Fernández , Miguel Angel García , Nælle de Pablos

Datos de Distribución

- Espectadores: 52.491 Recaudación: 91.793,29
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Argumento : Basado en la novela homónima de Miguel Delibes
- Guión : Luis Alcoriza
- Director de Fotografía : Hans Burmann
- Música : Gregorio García Segura
- Montaje : José Antonio Rojo
- Productor ejecutivo: Rosa García
- Director General de producción: Miguel Angel Pérez
- Director de producción: Jesús García Gárgoles
- Director artístico: Gumersindo Andrés
- Decorador: Pepón Singler , Ana Sánchez (en México)

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 100 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid: Talamanca del Jarama, Colmenar Viejo. Avila - Vigo (Pontevedra). México: Veracruz, México D.F.

113. YO SOY ÉSA

- Dirigida por: Luis Sanz , 1990
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 04-10-1990 Madrid: Lope de Vega (Pre-estreno "Fundación Reina Sofía") , 05-10-1990 Madrid: Lope de Vega, Carlos III, Juan de Austria, Novedades, Cartago, Aluche, Florida. , Barcelona: Club Capitol, Rívoli.

Producción e Intérpretes

- Productora: ION PRODUCCIONES, SA
- Intérpretes: Isabel Pantoja , José Coronado , Loles León , Alberto Alonso , Elisa Matilla , Juan Echanove , Magui Mira , Juan Luis Galiardo , Carlos Herrera , María Asquerino , Aurora Redondo , Carmen Bernardos , Luis Barbero , Matías Prats , Pedro Díez de Corral , Antonio Gamero , Juan Jesús Valverde , Fernando Marín , Carmen Lozano , Chari Moreno , Maruja Recio

Datos de Distribución

- Espectadores: 1.382.268
- Recaudación: 3.110.518,85
- Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA

Ficha técnica

- Argumento : Luis Sanz
- Guión : Luis Sanz
- Director de Fotografía : Juan Amorós
- Música : Mariano Díaz
- Montaje : Carmen Frías
- Coreografía: Eduardo Montero ,
- Productor ejecutivo: José Luis García Sánchez
- Efectos especiales: Reyes Abades

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panavision.
- Duración original : 91 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Córdoba - Sevilla - Toledo - Jerez de la Frontera.

114. DOBLONES DE A OCHO

- Dirigida por: Andrés Linares , 1990
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 17 de abril de 1994

Producción e Intérpretes

- Productora: ANDRES LINARES CAPEL
- Intérpretes: Omero Antonutti , Fernando Guillén , Emma Penella , Javier Morales , Fernando Guillén Cuervo , Mario Pardo , Rafael Díaz , Iciar Bollaín , Luis Fernando Alves , Jesús Molina , Luis Hostalot , Loles León , Montse García Romeu , Abel Viton , Enrique Navarro , Concha Collado

Datos de Distribución

- Espectadores: 9
- Recaudación: 18,93
- Empresa distribuidora: C.B. FILMS

Ficha técnica

- Argumento : Francisco Linares, Andrés. Melgares
- Guión : Andrés Linares , Francisco Melgares
- Director de Fotografía : Federico Ribes
- Música : Juan Poveda
- Montaje : Guillermo S. Maldonado
- Decorados: Luis Vázquez
- Sonido directo: Antonio Bloch
- Productor ejecutivo: Guillermo S. Maldonado

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 83 minutos
- Lugares de rodaje : Provincia de León: Villablino, Caboalles de Abajo. Provincia de Madrid: Colmenar de Oreja, Rascafría. Madrid - Luanco (Asturias).

115. LA CRUZ DE IBERIA

- Dirigida por: Eduardo Mencos , 1990
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Drama

Producción e Intérpretes

- Productora: EDUARDOS MENCOS VALDES
- Intérpretes: Steve Railsback , Scott Wilson , Alejandra Grepí , Laurence Ashley , Antonio Dechent , Fernando Hilbeck , Tim O'Connor , Aldo Sanbrell , Carlos Bravo , Fernando Veloso , Paco Català , Joaquín Notario , Lucas Martín , Martha May , Ramón Quesada

Datos de Distribución

- Espectadores: 405
- Recaudación: 223,13
- Empresa distribuidora: CINE COMPANY

Ficha técnica

- Argumento : Philip Mencos, Eduardo Vargas, Alex. Vizard, Philip. Railsback
- Guión : Eduardo Mencos , Alex Vargas , Philip Vizard , Philip Railsback
- Directores de Fotografía : Jorge Herrero , Julio Burgos
- Música : Gregorio Paniagua
- Montaje : José Luis Matesanz , Arches Anasal
- Productor: Eduardo Mencos
- Productor asociado: John Gaffari
- Director de producción: Julio Navas
- Decorados: Luis Argüello , Justo Pastor
- Efectos especiales: Fernando Pérez , Francisco García

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 104 minutos
- Lugares de rodaje : Sevilla - Huelva - Matalascañas (Málaga) - Madrid.

116. LA TABERNA FANTÁSTICA

- Dirigida por: Julián Marcos , 1991
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Drama.

Producción e Intérpretes

- Productora: PRODUCCIONES HABANA FILMS, SA
- Intérpretes: Rafael "El Brujo" Alvarez , Agustín González , José Soriano , Germán Cobos , José María Cañete , Walter Vidarte , Mariano Venancio , Maite Brik , Juan Luis Galiardo , Francisco Rabal , Francisco Vidal , Antonio Gamero , José Luis Alexandre , José Yepes , Carlos Bravo , Enrique Escudero

Datos de Distribución

- Espectadores: 6.345 Recaudación: 16.395,90
- Empresa distribuidora: PRODUCCIONES HABANA FILMS

Ficha técnica

- Argumento : Basada en la obra de teatro homónima de Alfonso Sastre
- Guión : Alfonso Sastre , Julián Marcos , Andrés Paniagua
- Director de Fotografía : Alfredo F. Mayo
- Música : José Luis Cid
- Montaje : Diego García
- Productor ejecutivo: Andrés Paniagua
- Director de producción: Julio Parra
- Dirección artística: Ferrán Sánchez , Figurinista: Elisa Ruiz
- Sonido: Jorge Ruiz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Agfacolor. Panorámica.
- Duración original : 100 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Ocaña (Toledo).

117. AMANTES

- Dirigida por: Vicente Aranda , 1991
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 12-04-1991 Madrid: Lope de Vega, Benlliure, Minicines, Aluche, Excelsior, Parquesur. , Barcelona: Alexandra 1, Waldorf 2.

Producción e Intérpretes

- Productora: PEDRO COSTA PROD. CINEMAT. , S.A.
- Intérpretes: Victoria Abril , Jorge Sanz , Maribel Verdú , Enrique Cerro , Mabel Escaño , Alicia Agut , José Cerro , Gabriel Latorre , Saturnino García , Ricard Borrás , Lucas Martín , Jorge Juan García , Cosme Cortázar , Carmen Ibarra , Fernando Hernández , María Valencia , Rafael Serna , Leonor Herreros , Manuel Luque , María Martín , Tomás Martínez , Fidel Rodríguez , Osmundo Colorado , Amado Cruz

Datos de Distribución

- Espectadores: 697.378 Recaudación: 1.723.795,81
- Empresa distribuidora: SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA

Ficha técnica

- Argumento : Basado en un hecho real Carlos Pérez Merinero, Álvaro del Amo, Vicente Aranda
- Guión : Carlos Pérez Merinero, Álvaro del Amo, Vicente Aranda
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Música : José Nieto
- Montaje : Teresa Font

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Agfacolor. Panorámica.
- Duración original : 107 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Burgos - Casa de Uceda (Guadalajara) - Alcalá de Henares - Algodor - Torrelaguna (Madrid).
- Fechas de rodaje : Se inicia 12 de noviembre de 1990

118. LA VIUDA DEL CAPITÁN ESTRADA

- Dirigida por: José Luis Cuerda , 1991
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 06-09-1991 Barcelona: Astoria, Aquitania, Pelayo. , 12-09-1991 Madrid: Gran Vía, Fantasio, Ideal, La Vaguada.

Producción e Intérpretes

- Productora: CLASSIC FILMSPRODUCTION, SA
- Intérpretes: Anna Galiena , Sergi Mateu , Nacho Martínez , Chema Mazo , Manuel de Blas , Germán Cobos , Carmen Rossi , José María Escuer , Gabino Diego , Luis Ciges , Marcela Wallerstein , Ana María Frías , José Cantero , Antonio Duque , Rafael Palmero , Andrés Feliu

Datos de Distribución

- Totales Espectadores: 70.917 Recaudación: 153.099,19
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Argumento : de Pedro García Montalvo Basada en la novela "Una historia madrileña"
- Guión : José Luis Cuerda
- Director de Fotografía : Magín Torruella
- Música : Salvador Bacarisse , Federico Moreno Torroba
- Montaje : Juan Ignacio San Mateo
- Director artístico: Rafael Palmero , Figurinista: Javier Artiñano , Productor: Eduardo Ducay

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 102 minutos
- Lugares de rodaje : Provincia de Madrid.

119. EL DÍA QUE NACÍ YO

- Dirigida por: Pedro Olea , 1991
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 26 de septiembre de 1991

Producción e Intérpretes

- Productoras: R.E.E. L. FILMS, SA SDAD. GRAL. DE TELEVISION, S.A (SOGETEL) ION PRODUCCIONES, SA LASZLO FILMS PRODUCCIONES CINEMAT.,SA
- Intérpretes: Isabel Pantoja , Arturo Fernández , Joaquim de Almeida , Amparo Rivelles , Miguel Rellán , Germán Cobos , Antonio Gutti , Julia Oliva , Juan Antonio Jiménez , María del Carmen Alvarado , José Manuel Padilla , Adela Abad , José Luis Lara , Martín Vega , Eulogio Serrano , Juan Furest , Miguel Angel Gallardo , Pepe Alcazar , Amilio Rivas , Ernesto Martín , Isidro López , Manuel Palazín , Francisco Cruz , Ana Romero , Belén Fernández , María Soledad García , María del Mar Cruz , Paz Díaz , Raquel Giner

Datos de Distribución

- Espectadores: 412.897
- Recaudación: 973.568,47
- Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA

Ficha técnica

- Argumento : Álvaro de Armiñán, Jaime de Armiñán
- Guión : Jaime de Armiñán
- Director de Fotografía : Juan Amorós
- Montaje : José Salcedo
- Productor ejecutivo: José Luis García Sánchez
- Dirección artística: Ferrán Sánchez
- Diseño vestuario: Miguel Narros
- Decorados: Miguel López-Pelegrín
- Efectos especiales: Reyes Abades

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 89 minutos
- Lugares de rodaje : Cádiz - provincia de Cádiz: Sanlúcar de Barrameda, Barbate, Véjer de la Frontera y Medina-Sidonia

120. LA NOCHE MÁS LARGA

- Dirigida por: José Luis García Sánchez , 1991
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 3 de octubre de 1991

Producción e Intérpretes

- Productora: X Y Z DESARROLLOS, S.A.
- Intérpretes: Juan Echanove , Carmen Conesa , Gabino Diego , Fernando Guillén Cuervo , Alberto Alonso , Juan José Otegui , Juan Diego , Francisco Casares , Joaquín Climent , Ernesto Martín , José Cantero , Enrique Escudero , José Carlos Gómez , Concha Leza , María Galiana , Antonio Requena , Silvia Casanova , Pilar Massa , Juan Antonio Gálvez , Fernando de Juan , José Luis Santos , Beatriz Bergamín , Angel Burgos , Paloma Catalán , Paula Soldevila , Montse García Romeu , John Hopewell , Paco Plaza , Miguel Angel Gredilla , Vicente Díez , Claudio Sierra , José Linuesa

Datos de Distribución

- Espectadores: 96.511
- Recaudación: 231.434,70
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Guión : Manuel Gutierrez Aragón , Carmen Rico-Godoy , José Luis García Sánchez
- Director de Fotografía : Fernando Arribas
- Música : Alejandro Massó
- Montaje : Pablo G. del Amo
- Productor: Andrés Vicente Gómez
- Dirección artística: Pedro Moreno
- Sonido directo: Gilles Ortion

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 92 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Provincia de Madrid: Torrelaguna, Alcalá de Henares, Collado Villalba, Arganda del Rey.

121. CATORCE ESTACIONES

- Dirigida por: Antonio Giménez-Rico , 1991
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %)
- Género : Melodrama. Policiaco. Político.
- Fecha de estreno : 18 de noviembre de 1991

Producción e Intérpretes

- Productoras: PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS PENELOPE, DANON AUDIOVISUEL (FRANCIA)
- Intérpretes: Geraldine Danon , Juan Luis Galiardo , Jacques Penot , Mónica Randall , Santiago Ramos , Joaquín Hinojosa , Javier Loyola , Miguel Tugot-Doris , Felipe Jiménez , Ester del Prado , Mery Leiva , Tomás Sáez , PLachi Català , José Ramón Pardo , Francisco Cambres , Fulgencio Saturno , César Lucendo (niño)

Datos de Distribución

- Espectadores: 53.416
- Recaudación: 99.880,33
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Argumento : Antonio Larreta, Antonio. Giménez - Rico
- Guión : Antonio Larreta , Antonio Giménez - Rico
- Director de Fotografía : Jaume Peracaula
- Música : Georges Garvarentz
- Montaje : Miguel González Sinde
- Productor ejecutivo: José María Calleja
- Productor asociado: Raymond Danon
- Director de producción: Enrique Bellot
- Director artístico: Rafael Palmero , Carlos Dorremocha
- Figurinista: Javier Artiñano , Concha Sorera
- Sonido directo: Antonio Bloch
- Ayudante dirección: Martín Sacristán

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 97 minutos
- Lugares de rodaje : Estaciones de ferrocarril de: Algodor (Toledo), Aranjuez (Madrid), Toledo, Principe Pío (Madrid).

122. BELTENEBROS

- Dirigida por: Pilar Miró , 1991
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA (80.00 %) HOLANDA (21.00 %)
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 13-12-1991 Madrid: castellano: Gran Vía, Proyecciones, La Vaguada, Ideal. Versión inglesa con subtítulos: Renoir (Cuatro Caminos).

Producción e Intérpretes

- Productoras: X Y Z DESARROLLOS, S.A. FLORADORA DISTRIBUTORS B.V. (HOLANDA) FLORADORA DISTRIBUTORS (HOLANDA)
- Intérpretes: Terence Stamp , Patsy Kensit , José Luis Gómez , Simón Andreu , Jorge de Juan , John McEnery , Geraldine James , Alexander Bardini , Carlos Hipólito , Francisco Casares , Queta Claver , Felipe Vélaz , Pedro Díez del Corral , William Job , Magda Wojcik , Bernice Stegers , Vicente Cuesta , Pauer Unrug , Iñaki Guevara , Antonio Orengo

Datos de Distribución

- Espectadores: 348.752
- Recaudación: 925.092,43
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Argumento : Novela homónima de Antonio Muñoz Molina
- Guión : Mario Camus , Juan Antonio Porto , Pilar Miró
- Director de Fotografía : Jvier Aguirresarobe
- Música : José Nieto
- Montaje : José Luis Matesanz
- Productor: Andrés Vicente Gómez
- Escenografía: Fernando Sáenz , Luis Vallés
- Dirección artística en Polonia: Ewa Braun
- Sonido directo: Carlos Faruolo
- Coreógrafo: Goyo Montero
- Efectos especiales: Reyes Abades

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 114 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Scarborough (Inglaterra) - Varsovia y Cracovia (Polonia).

123. EL LARGO INVIERNO

- Dirigida por: Jaime Camino , 1991
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA FRANCIA
- Género : Drama Histórico
- Fecha de estreno : 29-04-1992 Madrid: Lope de Vega, Benlliure, Aluche.

Producción e Intérpretes

- Productoras: TIBIDABO FILMS, S.A. DANON AUDIOVISUEL (Francia)
- Con la colaboración de: TV3 TELEVISIÓ DE CATALUNYA (esp España)
- Intérpretes: Vittorio Gassman, Jacques Penot, Elizabeth Hurley , Jean Rochefort, Adolfo Marsillach, Asunción Balaguer, Teresa Gimpera, Ramón Madaula, Alex Casanova, Judith Mascó, Jordan Giralt, Yaiza Pérez , Sergi Mateu, José Luis López Vázquez, Silvia Munt, José Luis de, Ovidi Montllor, Mario Gas, Rosa Novell, Hermann Bonnin, Victoria Peña , Agustí Estadella, Blai Llopis, Biel Moll, Pedro Díez del Corral, Iván Tubau, Ferran Rañe, Albert Vidal, Abel Folk, Francisco Jarque, José Ruiz Lifante, Jordi Godall, Richard Collins

Datos de Distribución

- Espectadores: 62.234
- Recaudación: 171.355,20
- Empresa distribuidora: JOSE LUIS GALVARRIOTO TINTORE

Ficha técnica

- Productor: Jaime Camino
- Director de producción : Jaime Fernández-Cid
- Guión : Jaime Camino , Román Gubern , Juan Marsé , Nicolás Bernheim , Manuel Gutierrez Aragón
- Director de Fotografía : Hans Burmann
- Música : Albert Guinovart
- Montaje : Teresa Alcocer
- Decorados : Gil Parrondo , Eduardo Arranz
- Vestuario : Gracia Bondia , María Teresa Alvarez , Juana María Julia
- Maquillaje : Joaquín Navarro
- Peluquería : Hipólita Segura
- Sonido directo : Joan Quilis
- Mezclas : Ricard Casals
- Ayudante de dirección : Francisco G. Siurana
- Casting : Consol Tura
- Efectos especiales : Loris Omedes

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámico 1/1'66.
- Duración original : 135 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona

124. ORQUESTA CLUB VIRGINIA

- Dirigida por: Manuel Iborra , 1992
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 23 de julio de 1992

Producción e Intérpretes

- Productoras: ANOLA FILMS, SL ANTEA FILMS, SA EL CATALEJO PRODUCC. CINEMAT., SA
- Intérpretes: Jorge Sanz , Antonio Resines , Santiago Ramos , Enrique San Francisco , Pau Riba , Juan Echanove , Emma Suárez , Natasha Hovey , Torrebruno , Sara Ashton , María Lamor , Mercedes Resino , Vicente Haro , Verónica Forqué , Carlos Velasco , Carmen Arbex , Elisabeth Stafford , Elena Sanchís , Angeles Ladrón de Guevara , Carmen León , Abderrahmane Doukali Lachibi Rachida , Serbezova Guergana , Mamen F. Patiño , Benis Yassmin , Lene Larsen , Carmen Romero , Regagnon Marie Gero , Tabah Raoul , Silke Hornillos , Natalie Hoyos , Luis Romero , Mehdi Mohamed , Idrissi Mohamed , Bahij Aziza , Youness Abdou , "Lemos" , "Angelito" , Hamed Misbahed , Carmen Fernández , Carmen Aragón , Sandra Martínez , Armando Mena , Eugenio Barada , Rogelio de Sousa , Charlie Prado , Luis McLean , Samuel Jaramillo , José Eduardo Donascimento , Lucio Claudio de Oliveira

Datos de Distribución

- Espectadores: 261.606
- Recaudación: 648.695,30
- Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA S.A

Ficha técnica

- Argumento : Basada en el vida del músico Santi Arisa
- Guión : Manuel Iborra
- Director de Fotografía : Javier G. Salmones
- Música : Santi Arisa
- Montaje : Miguel Angel Santamaría
- Productor ejecutivo: Ana Huete
- Productor delegado (en Marruecos): Khalid Nekmouche
- Director artístico: Miguel Chicharro
- Sonido directo: Julio Recuero , Gilles Ortion

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 85 minutos
- Lugares de rodaje : Marruecos: Agadir, Teroudant, Marrakech, Tánger, Tetuán.

125. DESPUÉS DEL SUEÑO

- Dirigida por: Mario Camus , 1992
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 5 de octubre de 1992

Producción e Intérpretes

- Productora: ANTEA FILMS, SA
- Intérpretes: Carmelo Gómez , Antonio Valero , Ana Belén , Fiorella Faltoyano , Agustín González , Fernando Rey , Lluís Homar , Eulalia Ramón , Judit Mascó , José Jordá , Vaclav Vodak , Carlos Hipólito , Roberto Martín , Helio Pedregal , Cesáreo Estebanez , José A. Correa , Gustavo Pérez de Ayala , Itziar Alvarez , Jaime Losada , Anabel Mateo , Manuel Millán , Fernando Heredia

Datos de Distribución

- Espectadores: 64.490
- Recaudación: 148.692,11
- Empresa distribuidora: SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA

Ficha técnica

- Argumento : Mario Camus
- Guión : Mario Camus
- Director de Fotografía : Jaume Peracaula
- Montaje : José María Biurrun
- Productor ejecutivo: Fernando Garcillán , José Luis Olaizola
- Productor asociado: Pepe Ferrandiz
- Dirección artística: Rafael Palmero
- Decorados: Gonzalo Thovar
- Sonido directo: Julio Recuero
- Efectos especiales: Reyes Abades

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 106 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid - Santander.
- Fechas de rodaje : Se inicia 4 de noviembre de 1991

126. HUIDOS

- Dirigida por: Félix Sáncho Gracia , 1992
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 19 de abril de 1993

Producción e Intérpretes

- Productora: S.G. PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICA, SL
- Intérpretes: Fernando Valverde , Sara Mora , Uxia Blanco , Sancho Gracia , Javier Bardem , Fernando Vivanco , Aitor Merino , Francis Lorenzo , Rodolfo Montero , Beatriz Santana , Iñaki Guevara , José Manuel Oliveira , Marisa Soto , Ernesto Chao , Orlando Malvido , Xose Vilarelle , Jorge Mares , Marcos Vieitez , Quico Lago , Alfredo Rodríguez , Celeste Pérez , Elena Caccamo , Celso Parada , José Manuel Conde , José A. Jiménez , Nela Casal , Miguel Llanderas

Datos de Distribución

- Espectadores: 54.461
- Recaudación: 105.601,48
- Empresa distribuidora: SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA

Ficha técnica

- Argumento : Carlos G. Reigosa
- Guión : Carlos G. Reigosa
- Director de Fotografía : Porfirio Enriquez
- Música : Juan Pablo Muñoz Zielinski
- Montaje : José María Biurrun
- Productor: Félix Sáncho Gracia
- Director de producción: Enrique Bellot
- Dirección artística: Enrique Bellot
- Sonido directo: Jorge Ruiz

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Gevacolor. Panorámica.
- Duración original : 103 minutos
- Lugares de rodaje : Portugal - Madrid - Guadalajara - Provincia de Pontevedra: Agolada, O Covelo, Dozón, Lalin, Mondariz - Balneario, Ponteareas, O Porriño, Rodeiro, Silleda, Tui, Vila de Cruces.

127. LOS AÑOS OSCUROS

- Título original: URTE ILUNAK
- Dirigida por: Arantxa Lazkano , 1993
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 26 de septiembre de 1993

Producción e Intérpretes

- Productora: JOSE MARIA LARA FERNANDEZ
- Intérpretes: Eider Amilibia , Garazi Elorza , Klara Badiola , Carlos Panera , Amaia Basurto , Andrea Toledo , Barbara Goenaga , Nere Illaramendi , Nora Gurrutxaga , Haizea Uria , Gorka Iruretagoiena , Asier Arriola , José Lizaso , Nerea Arrizabalaga , Ana Miranda , Miren Gojenola , Itziar Lazkano , Mikel Albisu , Ramón Ibarra , Felipe Barandiaran , Joseba Arrasate , Txema Blasco , Maite Zumeta , Ramón Barea , Daniel Trepiana , Javier Merino , Amaia del Río Maider Gambas , Félix Arkarazo , María Luisa Arellano

Datos de Distribución

- Espectadores: 9.811
- Recaudación: 29.737,80
- Empresa distribuidora: ALTA FILMS, S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Arantxa Lazkano
- Guión : Arantxa Lazkano
- Director de Fotografía : Flavio Martínez Labiano
- Música : Iñaki Salvador
- Montaje : Julia Juaniz
- Decorados: Iñaki Eizagirre
- Sonido directo: Julio Recuero
- Efectos especiales: Iñaki Gómez

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 92 minutos
- Lugares de rodaje : Guipúzcoa: San Sebastián / Donostia, Pasaia San Pedro, Pasaia Donibane, Apetzaga, Zarautz, Zumaia, Zestoa, Azkoitia. Vizcaya: Lekeitio.

128. MADREGILDA

- Dirigida por: Francisco Regueiro , 1993
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ALEMANIA (20.00 %) ESPAÑA (60.00 %) FRANCIA (20.00 %)
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 26 de septiembre de 1993

Producción e Intérpretes

- Productoras: TORNASOL FILMS, SA MAREA FILMS, SA GEMINI FILMS (FRANCIA) ROAD MOVIES FILMPRODUKTION (ALEMANIA) ROAD MOVIES DRITTE PRODUKTIONEN (República Federal Alemana) ZDF (ZWEITES DEUTSCHES FERNSEHEN) (República Federal Alemana)
- Intérpretes: José Sacristán , Juan Echanove , Barbara Auer , Kamel Chérif , Fernando Rey , Coque Malla , Juan Luis Galiardo , Sandra Rodríguez (niño) , Israel Biedma (niño) , Antonio Gamero , Rafael Díaz , Manuel Alexandre , Manuel Amat , Lina Canalejas , Felipe Vélez , José María Cañete , Gumersindo Andrés , Antonio Requena , Ramón Goyanes , Alfonso Ortuño , Hark Bohm , Paco Catalá , Kino Pueyo , Michèlle Philippot , Tina Sainz , Miguel Valcárcel , María Doblaje de Barbara Auer: Massip

Datos de Distribución

- Espectadores: 260.418
- Recaudación: 779.064,30
- Empresa distribuidora: ALTA FILMS, S.A.

Ficha técnica

- Argumento : Francisco Fernández Santos, Angel. Regueiro
- Guión : Angel Fernández Santos , Francisco Regueiro
- Director de Fotografía : José Luis López Linares
- Música : Jürgen Knieper
- Montaje : Pedro del Rey
- Productor: Gerardo Herrero , Adrian Lipp , Ulrich Felsberg
- Productor asociado: Paulo Branco
- Director de producción: Josean Gómez
- Director artístico: Luis Valles
- Sonido: Jean-Paul Mugal

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 105 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid.
- Fechas de rodaje : De 11 de enero de 1993 a 6 de marzo de 1993
- Otros títulos : Maman Gilda , Mütter Gilda

129. EL BAILE DE LAS ÁNIMAS

- Dirigida por: Pedro Carvajal , 1993
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Fantástico.
- Fecha de estreno : 22 de noviembre de 1993

Producción e Intérpretes

- Productora: MARGEN ANALISIS E IMAGEN ,SA
- Intérpretes: Angela Molina , Mónica Molina , Dorotea Barcena , Joaquim de Almeida , Ana Alvarez , María Pujalte , José Conde Cid , Manuel Lorenzo , Rosa Alvarez , José Sacristán , Luisa Merela , Beatriz Graña , Carmen Castro , Amalia Gómez , Joaquín Lens , Xulio Lago , Paloma Cela , Roberto Alvarez , Santiago Prego , Vicente Mohedano , Amanda Español , José María Méndez , Xosé Manuel Olveira , Grupo de las ánimas: Baby Study

Datos de Distribución

- Espectadores: 51.803
- Recaudación: 127.526,28
- Empresa distribuidora: LAUREN FILM

Ficha técnica

- Argumento : Pedro Carvajal
- Guión : Pedro Carvajal
- Director de Fotografía : Tote Trenas
- Música : Manuel Balboa
- Montaje : Julia Juániz
- Productor ejecutivo: Fernando Bauluz
- Productor asociado: Javier Ozores
- Director de producción: Luis Gutiérrez
- Director artístico: Juan Botella
- Figurinista: Juana María Juliá
- Sonido directo: Gilles Ortion

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Panorámica.
- Duración original : 90 minutos
- Lugares de rodaje : La Coruña - Oleiros (La Coruña).

130. ENTRE ROJAS

- Dirigida por: Azucena Rodríguez , 1995
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 21 de abril de 1995
- Premios :Festival Internacional de Cine de Bogotá, 1996..

Producción e Intérpretes

- Productoras: FERNANDO COLOMO PRODUCCIONES CINEMAT. SL LUCAS EDICIONES S.A,
- Con la colaboración de: ANTENA 3 TELEVISIÓN
- Intérpretes: Penélope Cruz, Cristina Marcos, María Pujalte, Miriam de Maeztu, Carmelo Gómez, Karra Elejalde, Gloria Muñoz, Ana Torrent, Pilar Bardem, Vicky Peña, Celia Bermejo, Blanca Portillo, Alicia Agut, Chus Barbero, Miguel del Arco, Mónica Bardem, Elena Cánovas, Concha del Val, Adriana Davidova, Lucia Gil, Marta Gonzále, María José Lebrero, Malena Gutiérrez , Luisa F. López, Katerina Lladó , Olga Margallo

Datos de Distribución

- Espectadores: 49.358
- Recaudación: 146.171,04
- Empresa distribuidora: ALTA FILMS, S.A

Ficha técnica

- Productores: Beatriz de la Gándara , Fernando Colomo
- Director de producción : Félix Rodríguez
- Guión : Azucena Rodríguez , Mercedes de Blas , Miriam de Maeztu
- Director de Fotografía : Javier Salmones
- Música : Suburbano
- Montaje : Miguel Angel Santamaría
- Dirección artística : Luis Vallés
- Vestuario : Vicente Ruíz
- Maquillaje : Almudena Fonseca
- Sonido : José A. Bermúdez , Carlos Garrido
- Sonido directo : Goldstein & Steinberg
- Ayudante de dirección : Julian Nuñez

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 93 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid (Cárcel de Yeserías).
- Fechas de rodaje : De 18 de mayo de 1994 a 15 de septiembre de 1994

131. EL PALOMO COJO

- Dirigida por: Jaime de Armiñan , 1995
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 5 de octubre de 1995

Producción e Intérpretes

- Productora: LOTUS FILMS INTERNACIONAL, SL.
- Con la colaboración de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) CANAL PLUS
- Con la participación de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) CANAL PLUS
- Intérpretes: María Barranco, Francisco Rabal, Carmen Maura, Joaquín Kremel , Valeriano Andrés, Amparo Baró, María Massip, María Galiana, Tomás Zorí, Asunción Balaguer, Ana Torrent, Miguel Ángel Muñoz, Conchita Rabal, Idilio Cardoso, Francisco de Osca, Pedro Alvarez-Ossorio, Paolo Stella, Manuel Caro, Pepe Alcázar, Gloria de Jesús, Isabel de Osca, Ofelia Angélica, Francisco Lastra, Federico Rivelott, Ernesto Martín, Ana Aragón

Datos de Distribución

- Espectadores: 83.471
- Recaudación: 233.659,83
- Empresa distribuidora: SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA

Ficha técnica

- Productor: Luis Méndez
- Director de producción : Enrique Bellot
- Guión : Jaime de Armiñan
- Director de Fotografía : Fernando Arribas
- Música : Jesús Yanes
- Montaje : José Luis Matesanz
- Dirección artística : Carlos Dorremocha
- Vestuario : Javier Artiñano
- Maquillaje : Romana González
- Peluquería : Josefa Morales
- Sonido directo : Miguel Polo
- Ayudante de dirección : Eduardo Armiñan

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 115 minutos
- Lugares de rodaje : Cádiz.
- Fechas de rodaje : De 9 de enero de 1995 a 18 de marzo de 1995

132. EL DIA NUNCA, POR LA TARDE

- Dirigida por: JULIAN ESTEBAN RIVERA , 1995
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA

Producción e Intérpretes

- Productora: DEXIDERIUS PRODUCCIONES AUDIOV., SL,
- Intérpretes: CHARO LOPEZ , EMILIO GUTIERREZ CABA , FERNANDO GUILLEN CUERVO , TITO VALVERDE

Ficha técnica

- Guión : JULIAN ESTEBAN RIVERA
- Música : JAVIER LOPEZ DE GUEREÑA

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm.
- Duración original : 105 minutos
- Fechas de rodaje : Se inicia 11 de abril de 1994

133. FELICIDADES, TOVARICH

- Dirigida por: Antonio Eceiza , 1995
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA.
- Género : Ciencia ficción

Producción e Intérpretes

- Productora: SERVA FILMS, SL
- Intérpretes: Francisco Rabal , Ruth Gabriel , Xabier Elorriaga , Asunción Balaguer , Conrado San Martín , Enrique Simón , María Kosty , Ginés García Millán , Asunción Sánchez , Consuelo Trujillo , Luis García , Sergio Aguilera

Ficha técnica

- Argumento : Antonio Eceiza
- Guión : Antonio Eceiza
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Música : Antonio Cortés
- Montaje : José Luis Matesanz
- Productor: Teo Escamilla , Director de producción: María Graciani , Beatriz Alcalá , Decorados: Antonio Mudarra , Carlos Abad , Sonido directo: Aitor Berenguer

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color: Gevacolor. Scope.
- Duración original : 94 minutos
- Lugares de rodaje : Murcia: Cartagena, Archena, Alhama de Murcia. Madrid: El Escorial, Guadarrama.
- Fechas de rodaje : De 14 de noviembre de 1994 a 29 de diciembre de 1994

134. TU NOMBRE ENVENENA MIS SUEÑOS

- Dirigida por: Pilar Miró , 1996
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Thriller
- Fecha de estreno : 23 de septiembre de 1996

Producción e Intérpretes

- Productoras: SDAD. GRAL. DE TELEVISION, S.A (SOGETEL) CENTRAL DE PRODUCCIONES AUDIOVISUALES, S.A.
- Con la colaboración de: CANAL PLUS SOGEPAQ
- Intérpretes: Carmelo Gómez, Emma Suárez, Angel de Andrés López, Anabel Alonso, Toni Cantó, Aitor Merino, Simón Andreu, Héctor Colomé, Montserrat Carulla, Miguel Palenzuela, Joaquín Notario, Alfred Lucchetti, Nicolás Dueñas, Chema Muñoz, Luis Hostalot, Javier Blanco, Vicente Díez, José González

Datos de Distribución

- Espectadores: 136.598
- Recaudación: 429.440,85
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Productores: Rafael Díaz-Salgado , José Luis Olaizola , Fernando de Garcillán
- Director de producción : Miguel Angel González
- Jefe de Producción : Javier Zulueta
- Guión : Pilar Miró , Ricardo Franco
- Director de Fotografía : Javier Aguirresarobe
- Cámara : Julio Madurga
- Música : José Nieto
- Montaje : María Elena Saínz de Rozas
- Dirección artística : Gil Parrondo
- Decorados : Carlos Dorremocha
- Vestuario : Pedro Moreno
- Maquillaje : Jorge Hernández
- Peluquería : Fermín Galán
- Sonido directo : Carlos Faruolo
- Ayudante de dirección : Jaime Botella
- Efectos especiales : Reyes Abades
- Coreografía : Goyo Montero

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 122 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid.
- Fechas de rodaje : De 13 de marzo de 1996 a 1 de junio de 1996

135. ASUNTO INTERNO

- Dirigida por: Carlos Balagué , 1996
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Melodrama
- Fecha de estreno : 20 de diciembre de 1996
- Premios :Festival de Cine Español en Toulouse / Midi-Pyrenees, 1997..

Producción e Intérpretes

- Productora: CARLOS BALAGUE MAZON
- Con la colaboración de: CANAL PLUS
- Intérpretes: Alex Casanovas, Silvia Munt, Pepón Nieto, Emilio Gutiérrez Caba, Enric Arredondo, Paul Berrondo, Pepa López, Laia Marull, Agata Lys, Mónica van Campen, David Bagés, José María Cañete, Lluís Marco, José María Lana, Manuel Solas, Ernest Serrahima, Fernando Ruiz, Carlos Lloret

Datos de Distribución

- Espectadores: 54.081
- Recaudación: 190.001,18
- Empresas distribuidoras: DIAFRAGMA PC S.L

Ficha técnica

- Productor: Carlos Balagué
- Director de producción : Julio Sisniega Murciano
- Guión : Carlos Balagué , Ferrán Alberich , Carlos Pérez Merinero
- Director de Fotografía : Angel Luis Fernández
- Cámara : Pere Pueyo
- Música : José Manuel Pagán Santamaría
- Montaje : Amat Carreras
- Dirección artística : Marcelino Grande Rodrigo
- Vestuario : Braulio Amador
- Maquillaje : Montse Boqueras
- Peluquería : Juan Marín
- Sonido : Joan Quilis
- Ayudante de dirección : Oriol Ferrer

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 107 minutos
- Lugares de rodaje : Gerona: Castillo de Sant Julià de Ramis. , Tarragona: San Carlos de la Rápita y Puerto de Les Alfaques. , Barcelona: La Garriga. , Parque Natural del Delta del Ebro. , Els Muntells. , Delta del Ebro.
- Fechas de rodaje : De 16 de noviembre de 1994 a 26 de mayo de 1995

136. EL AMOR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD

- **Dirigida por:** Manuel Gómez Pereira , 1996
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %)
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 7 de enero de 1997

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** BOCABOCA PRODUCCIONES S.L. SDAD. GRAL. DE TELEVISION, S.A (SOGETEL) DMVB FILMS (FRANCIA) STUDIO C+ (FRANCIA) LE STUDIO CANAL PLUS (Francia)
- **Con la colaboración de:** SOGEPAQ CANAL PLUS TELE 5
- **Intérpretes:** Ana Belén, Juanjo Puigcorbé, Gabino Diego, Penélope Cruz, Laura Conejero, Luis Fernando Alves, Carles Sans, Lola Herrera, Miguel Palenzuela, Jaime Ruíz Peñas, Víctor Ruíz Peñas, Santiago Millán José Corbacho Nieto, José A. Navarro, Aitana Sánchez-Gijón, Ricardo Inglés,

Datos de Distribución

- **Espectadores:** 1.057.491
- **Recaudación:** 3.631.191,73
- **Empresa distribuidora:** SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA

Ficha técnica

- **Productor:** Cesar Benítez
- **Productor ejecutivo :** Cesar Benítez
- **Productor asociado :** Fernando de Garcillán
- **Director de producción :** Alejandro Vázquez
- **Guión :** Joaquín Oristrell , Yolanda García Serrano , Juan Luis Iborra , Manuel Gómez Pereira
- **Director de Fotografía :** Juan Amoros
- **Música :** Bernardo Bonezzi
- **Montaje :** Guillermo Represa
- **Dirección artística :** Felix Murcia
- **Vestuario :** Margaret Watty , Cristina López , Joan Alonso
- **Maquillaje :** Juan Pedro Hernández
- **Peluquería :** Esther Martín
- **Sonido directo :** Iván Marín
- **Montaje de sonido :** James Muñoz
- **Ayudante de dirección :** Javier Balaguer

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35 mm. Eastmancolor. Scope.
- **Duración original :** 120 minutos
- **Lugares de rodaje :** Madrid. , Francia: París.
- **Fechas de rodaje :** De 29 de abril de 1996 a 6 de julio de 1996

137. LEJOS DE ÁFRICA

- **Dirigida por:** Cecilia Bartolomé , 1996
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA CUBA BÉLGICA PORTUGAL
- **Género :** Drama.
- **Fecha de estreno :** 24 de enero de 1997

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** CECILIA BARTOLOME PINA MAREA FILMS, SA ICAIC (INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIA CINEMATOGRAFICOS) (Cuba) ERA FILMS (Bélgica) ANIMATOGRAFO (Portugal)
- **Con la participación de:** TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) CANAL PLUS
- **Intérpretes:** Alicia Bogo, Xabier Elorriaga, Isabel Mestres , Carlos Cruz Patricio Wood, Ildefonso Tamayo, Yanelis Bonifacio, Ademilis Hernández, Claudia Valdés (Susana, Isabel Derrick, Coralia Veloz, Jorge Prieto, José Lifante (, Ernesto Martín, Mari Angeles Acevedo, Frank Reyes, Lorenzo Castillo, Raúl Eguren, José A. Espinosa, Waldo Leyva, Alden Knight, Raquel Casado,

Datos de Distribución

- **Espectadores:** 25.517
- **Recaudación:** 84.527,96
- **Empresa distribuidora:** BUENA VISTA INTERNATIONAL SPAIN S.A.

Ficha técnica

- **Productores:** Adrian Lipp , Cecilia Bartolomé , Camilo Vives
- **Productor ejecutivo :** Adrian Lipp
- **Directores de producción :** Santiago Llapur , Luisa García
- **Jefe de Producción :** Olga María Fernández
- **Supervisor de producción :** José Luis García Arrojo
- **Guión :** Cecilia Bartolomé , José J. Bartolomé
- **Director de Fotografía :** Pancho Alcaine
- **Cámara :** Pablo Hernández
- **Música :** José Antonio Quintano
- **Montaje :** Luis Villar
- **Dirección artística :** Satur Idarreta
- **Vestuario :** María José Iglesias
- **Maquillaje :** Magalys Pompa
- **Sonido :** Goldstein & Steinberg
- **Ayudante de dirección :** Joseba Salegi
- **Coreografía :** Sergio Larrinaga , Siria M. Robles
- **Narrador :** Elena Arnao

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- **Duración original :** 123 minutos
- **Lugares de rodaje :** Cuba.

138. LA CAMISA DE LA SERPIENTE

- **Dirigida por:** Antoni Pérez Canet , 1997
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 21 de febrero de 1997

Producción e Intérpretes

- **Productora:** ESTUDIOS ANDRO SA,
- **Con la colaboración de:** CANAL 9 TELEVISIÓ VALENCIANA
- **Intérpretes:** Antonio Hortelano, Zoe Berriatúa, Iván Morales, Cristina Brondo, Montse Pérez, Albert Forner, Cristina Perales, Jaime Pujol, Amparo Climent, Manolo Puchades, Juli Mira, Francisca Grande, Juan Luis Molina, Rafael Contreras, Francisco Sanchís, Josefa Melio, Antonio Morant, Teresa Lozano, José Luis Cortés, Salomón Sanjuan, Antonio Catalá, Germán Montaner,

Datos de Distribución

- **Espectadores:** 23.451
- **Recaudación:** 55.671,81
- **Empresa distribuidora:** ESTUDIOS ANDRO S.A.

Ficha técnica

- **Productor:** Joan Andreu
- **Productor ejecutivo :** Joan Andreu
- **Director de producción :** José Luis García Arrojo
- **Jefe de Producción :** Alvaro Olavarría
- **Argumento :** Antoni Pérez Canet , Joan Alvarez , Pepe Cano
- **Guión :** Antoni Pérez Canet , Joan Alvarez , Pepe Cano
- **Director de Fotografía :** Antonio Cuevas
- **Cámara :** Alejandro Pla
- **Música :** Enric Murillo
- **Montaje :** Juan Carlos Arroyo
- **Dirección artística :** Rafa Janone
- **Vestuario :** Maribel Monleón , Maribel Peydró
- **Maquillaje :** Verónica Pastor
- **Peluquería :** Antonio Simó
- **Sonido :** Africa Pons
- **Sonido directo :** Rafael Contreras
- **Montaje de sonido :** Vicent Ramón
- **Ayudante de dirección :** Enrique Navarro

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- **Duración original :** 94 minutos
- **Lugares de rodaje :** Alicante: Teulada-Moraira, Benissa.
- **Fechas de rodaje :** De 22 de enero de 1996 a 4 de marzo de 1996

139. SECRETOS DEL CORAZÓN

- **Dirigida por:** Montxo Armendáriz , 1997
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA
- **Género :** Drama.
- **Fecha de estreno :** 14 de marzo de 1997
- **Premios :** Premios Goya 1998.. Festival Internacional de Cine de Miami, 1998. Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, 1998. Cinespaña - Toulouse, 1998. Festival Internacional de Cine de Berlín, 1997..

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** AIETE FILMS, SA ARIANE FILMS, SA
- **Con la colaboración de:** FÁBRICA DE IMAGENS (Portugal) EUSKAL MEDIA SOGEPAQ CANAL PLUS (Francia) DMVB FILMS (Francia)
- **Intérpretes:** Carmelo Gómez , Charo López, Silvia Munt, Peña. Vicky, Andoni Erburu, Alvaro Nagore, Iñigo Garcés, Joan Vallés, Joan Dalmau, Chete Lera, José María Asín, Iñaki Azcona, Raquel Sanchís, Goyo González

Datos de Distribución

- **Espectadores:** 1.200.148
- **Recaudación:** 4.274.217,10
- **Empresa distribuidora:** ALTA FILMS, S.A.

Ficha técnica

- **Productores:** Imanol Uribe , Andrés Santana
- **Productores asociados :** Thierry Forte , José Mazedo
- **Director de producción :** Andrés Santana
- **Jefe de Producción :** Puy Oria
- **Guión :** Montxo Armendáriz
- **Director de Fotografía :** Javier Aguirresarobe
- **Música :** Bingen Mendizábal
- **Montaje :** Rosario Sáinz de Rozas
- **Dirección artística :** Félix Murcia
- **Vestuario :** Josune Lasa
- **Maquillaje :** Jorge Hernández
- **Peluquería :** Fermín Galán
- **Montaje de sonido :** Bela María da Costa
- **Ayudante de dirección :** Antxon Zabala

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- **Duración original :** 105 minutos
- **Lugares de rodaje :** Navarra. , Madrid.
- **Fechas de rodaje :** De 9 de septiembre de 1996 a 2 de noviembre de 1996
- **Título de rodaje o trabajo :** Voces de los muertos, Las
- **Notas a Premios :** Nominada a mejor película de habla no inglesa en los Oscar 1998.

140. TRANVÍA A LA MALVARROSA

- Dirigida por: José Luis García Sánchez , 1996
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Melodrama
- Fecha de estreno : 19 de marzo de 1997
- Premios :Madridimagen 97 - Madrid, 1997. Festival de Cine Español en Toulouse / Midi-Pyrennees, 1997. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 1996..

Producción e Intérpretes

- Productoras: SOGETEL, LOLA 2002,S.L.
- Con la colaboración de: SOGEPAQ
- En asociación con: CANAL PLUS
- Intérpretes: Liberto Rabal, Jorge Merino, Sergio Villanueva, Luis Montes, Joan Molina, Olivia Navas, David Zarzo, María Rodríguez, Fernando Fernán Gómez, Juan Luis Galiardo, Antonio Resines, Vicente Parra, Fernando San Segundo, Pep Cortés, Juan Jesús Valverde , Ariadna Gil, María Teresa Huesa, Daniela Vanni, Francisco Balcells, Yolanda Iturraspe, Martín Cases, Vicenta Martínez, Carmen Belloch, Carmen Bonet, Francisco Alegre, Inma Sancho,

Datos de Distribución

- Espectadores: 186.779
- Recaudación: 621.446,83
- Por distribuidora Empresa distribuidora: SONY PICTURES

Ficha técnica

- Productor: Andrés Vicente Gómez
- Productores asociados : Antonio Saura , Fernando de Garcillán
- Director de producción : Carmen Martínez
- Guión : Rafael Azcona
- Director de Fotografía : José Luis Alcaine
- Cámara : Mario Montero
- Música : Antoine Duhamel
- Montaje : Pablo G. del Amo
- Dirección artística : Pierre-Louis Thevenet
- Vestuario : María Luisa Zabala , Rosa Ros
- Maquillaje : José Quetglas
- Peluquería : Mercedes Guillot
- Sonido directo : Miguel Polo , Pablo Sanz , Francisco Peramos
- Ayudante de dirección : Salvador Pons
- Voz en off : Santiago Ramos

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 105 minutos
- Lugares de rodaje : Valencia.

141. LA HERIDA LUMINOSA

- Dirigida por: José Luis Garci , 1997
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 21 de marzo de 1997

Producción e Intérpretes

- Productoras: ENRIQUE CEREZO PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS S.A. NICKEL ODEON DOS, SA
- Con la participación de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE)
- Intérpretes: Fernando Guillén (Doctor Molinos.) , Mercedes Sampietro (Doña Isabel.) , Julia Gutiérrez Caba (Sor Benedicta.) , María Massip (Escolástica.) , Beatriz Santana (Julia.) , Neus Asensi (Jovita.) , Cayetana Guillén Cuervo (Sor María.) , Juan Calot (Gálvez.) , Concha Gómez Conde (Florista.) , María Elena Flores (Jugadora.) , Alicia Rozas (Niña.) , Norma Garci , José Luis Merino , María de los Reyes Martínez , Lourdes de Orduña , Dolores Aguado , Ana Belén Sánchez , Rosa Villascastín , Aurora Carbonell

Datos de Distribución

- Espectadores: 75.134
- Recaudación: 230.093,54
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Productores: Enrique Cerezo , José Luis Garci
- Jefes de Producción : Luis María Delgado , Valentín Panero
- Guión : José Luis Garci , Horacio Valcarcel
- Director de Fotografía : Raúl Pérez Cubero
- Cámara : Ricardo Navarrete
- Música : Manuel Balboa
- Montaje : Miguel González Sinde
- Decorados : Gil Parrondo
- Vestuario : Gumersindo Andrés
- Maquillaje : Cristobal Criado
- Peluquería : Alicia Lopez Medina
- Sonido : José Antonio Bermúdez , Diego Garrido , Antonio García
- Ayudante de dirección : Cristina Delgado
- Efectos especiales : Manuel Floriano

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 92 minutos
- Lugares de rodaje : Asturias: Oviedo, Gijón, Villaviciosa, Lastres, Peón, Playa de Rodiles. , Burgos: Monasterio de La Vid. , Toledo. , Madrid: Pabellón XII de la Feria del Campo.

142. EL CRIMEN DEL CINE ORIENTE

- Dirigida por: Pedro Costa , 1996
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 18 de abril de 1997

Producción e Intérpretes

- Productoras: ATRIUM PRODUCTIONS, S.A. PEDRO COSTA PROD. CINEMAT. , S.A.
- Con la colaboración de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) CANAL PLUS
- Intérpretes: Anabel Alonso, Pepe Rubianes, Marta Fernández Muro, José María Pou, Patricia Mendy, Enrique Villén, Manuel Dueso, Joan Dalmau, Pep Molina, Eric Casamitjana, Josefina Gúell, Marta Dualde, Berta Ojea

Datos de Distribución

- Espectadores: 31.704
- Recaudación: 105.795,07
- Empresa distribuidora: ALTA FILMS, S.A.

Ficha técnica

- Productor: Pedro Costa
- Jefe de Producción : Emiliano Otegui
- Argumento : Pedro Costa
- Guión : Pedro Costa , Manuel Marinero , Javier Tomeo
- Director de Fotografía : Jaume Peracaula
- Cámara : Julio Madurga
- Música : Juan Carlos Cuello
- Montaje : Esperanza Cobos
- Dirección artística : Josep Rosell
- Vestuario : Montserrat Amenos
- Maquillaje : César Oliveros
- Peluquería : Rosa Castellón
- Sonido : Patrick Ghislain
- Sonido directo : Miguel Polo
- Ayudante de dirección : Carlos Esteban
- Efectos especiales : EFE-X

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Panorámico.
- Duración original : 101 minutos
- Lugares de rodaje : Barcelona.
- Fechas de rodaje : De 22 de julio de 1996 a 25 de agosto de 1996

143. **TABARKA**

- Dirigida por: Domingo Rodes , 1997
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 30 de mayo de 1997

Producción e Intérpretes

- Productora: DACSA PRODUCCIONS CB
- Con la colaboración de: CANAL 9 TELEVISIÓ VALENCIANA
- Con la participación de: CANAL PLUS
- Intérpretes: Neus Asensi, Ginés García Millán, Juan Antonio Gálvez, Cristina Collado, Raquel Roca, Txema Blasco, Pepe Gil, Rosendo San Martín, Toni Misó, Raúl Fraire, Rafa Hernández, Tano Ruso, Benjamín Seva, Elvira Montes, María José Solbes, Germán Montaner, Chelo Oñate, Matilde Rodríguez, Miguel Monraval, Eliseo Navarro

Datos de Distribución

- Espectadores: 31.931
- Recaudación: 89.347,36
- Empresa distribuidora: HISPANO FOX FILM S.A.

Ficha técnica

- Productor: Emilio J. Alhambra
- Productor ejecutivo : Xavier Crespo
- Productor asociado : J.T.J
- Director de producción : Xavier Crespo
- Jefes de Producción : Emilio J. Alhambra , José Manuel Mora
- Guión : Mariano Sánchez Sóler , Domingo Rodes
- Director de Fotografía : Paco Belda
- Música : Luis Ivars
- Montaje : Antonio Lara
- Dirección artística : Antonio Marrades
- Vestuario : Miguel Carbonell
- Maquillaje : María Segura
- Peluquería : José Ramón Ferrás
- Sonido directo : Aitor Berenguer
- Ayudante de dirección : Michael Aguiló
- Efectos especiales : Cinefec

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Panorámico.
- Duración original : 87 minutos
- Laboratorios : FOTOFILM MADRID.
- Lugares de rodaje : Alicante: Isla de Tabarca, Santa Pola, Elche y Alicante.
- Fechas de rodaje : De 5 de febrero de 1996 a 13 de marzo de 1996

144. EL TIEMPO DE LA FELICIDAD

- **Dirigida por:** Manuel Iborra , 1997
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 4 de julio de 1997

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** CENTRAL DE PRODUCCIONES AUDIOVISUALES, S.A.
SOCIEDAD GENERAL DE CINE, S.A
- **Con la colaboración de:** SOGEPAQ CANAL PLUS
- **Intérpretes:** Verónica Forqué (Julia.) , Antonio Resines (Fernando.) , Pepón Nieto (Cucho.) , Silvia Abascal (verónica.) , María Adán (Elena.) , Carlos Fuentes (Juan.) , Fele Martínez (Ezequiel.) , Liberto Rabal (León.) , Clara Sanchís (Susi.) , Francisco Algora (Cartero.) , Vicente Haro (Médico.) , José Antonio Navarro (Chofer rodaje.) , Mari Carmen Romero (Actriz.)

Datos de Distribución

- **Espectadores:** 206.674
- **Recaudación:** 687.916,20
- **Empresa distribuidora:** SOGEPAQ DISTRIBUCION S.A.

Ficha técnica

- **Productores:** José Luis Olaizola , Rafael Díaz-Salgado
- **Director de producción :** Miguel Angel González
- **Jefe de Producción :** Javier Zulueta
- **Guión :** Manuel Iborra , Santiago Pujol , Pau Romeva
- **Director de Fotografía :** Hans Burmann
- **Cámara :** Wolfgang Burmann
- **Música :** Luis Mendo , Bernardo Fuster
- **Montaje :** Iván Aledo
- **Dirección artística :** Miguel Chicharro
- **Decorados :** Cristina Mampaso
- **Vestuario :** Helena Sanchís
- **Maquillaje :** Gregorio Ros
- **Peluquería :** Antonio Panizza
- **Sonido :** Goldstein & Steinberg
- **Montaje de sonido :** Pelayo Gutiérrez
- **Ayudante de dirección :** Raúl de la Morena
- **Efectos especiales :** Poli Cantero
- **Títulos de crédito :** La Luna de Madrid

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- **Duración original :** 106 minutos
- **Lugares de rodaje :** Baleares: Mallorca.

145. CARNE TRÉMULA

- **Dirigida por:** Pedro Almodóvar , 1997
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA (71.00 %) FRANCIA (29.00 %)
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 9 de octubre de 1997
- **Premios :** Premios Goya 1998.. Premios Nastro d'Argento 1998.. Premios de la Unión de Actores de Madrid, 1998.. Premios Fotogramas de Plata, 1998..

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** EL DESEO, SA CIBY 2000 (Francia)
- **Intérpretes:** Liberto Rabal (Victor.) , Javier Bardem (David.) , Francesca Neri (Elena.) , Angela Molina (Clara.) , José Sancho (Sancho.) , Pilar Bardem (Doña Centro.) , Penélope Cruz (Isabel.) , Alex Angulo (Conductor autobus.) , Mariola Fuentes (Clementina.) , Yael Benarroch (Chica.) , Josep Molins (Josep.) , Daniel Lanchas (Conductor.) , María Rosenfeldt (Niña.)

Datos de Distribución

- **Espectadores:** 1.433.397
- **Recaudación:** 4.990.779,49
- **Empresas distribuidoras:** EMPATIA MEDIA S.L.

Ficha técnica

- **Productor:** Agustín Almodóvar
- **Productor ejecutivo :** Agustín Almodóvar
- **Director de producción :** Esther García
- **Guión :** Pedro Almodóvar
- **Director de Fotografía :** Alfonso Beato
- **Cámaras :** Julio Madurga , Joaquín Manchado
- **Música :** Alberto Iglesias
- **Dirección musical :** Tomás Garrido
- **Montaje :** José Salcedo
- **Dirección artística :** Antxón Gómez
- **Vestuario :** José María de Cossío
- **Maquillaje :** Juan Pedro Hernández
- **Peluquería :** Fermín Galán
- **Sonido :** José Antonio Bermúdez
- **Sonido directo :** Bernardo Menz
- **Ayudante de dirección :** Pedro Lazaga
- **Efectos especiales :** Molina FX

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35 mm. Color. Scope.
- **Duración original :** 105 minutos
- **Lugares de rodaje :** Madrid.
- **Fechas de rodaje :** De 3 de febrero de 1997 a 15 de abril de 1997

146. GRACIAS POR LA PROPINA

- Dirigida por: Francesc Bellmunt , 1997
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia.
- Fecha de estreno : 7 de noviembre de 1997
- Premios :Festival Internacional de Cine de Troia (Grecia), 1998.. Festival de Cine de Comedia de Peñíscola, 1998..

Producción e Intérpretes

- Productora: FAIR PLAY PRODUCTIONS, SA
- Con la participación de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) CANAL PLUS
CANAL 9 TELEVISIÓ VALENCIANA
- Intérpretes: Santiago Ramos (Tomás.) , Juli Mira (Ramonet.) , Lluís Ferrer (Ferrán adulto.) , Jorge Esteban (Pepín adulto.) , Francesc Mas (Ferrán adolescente.) , Naim Thomas (Pepín adolescente.) , Sergi Ruíz (Ferrán niño.) , Pau Herrero (Pepín niño.) , Saturnino García (Carraca.) , Montse Guallard (Elisa.) , Merce Lleixa (Mara.) , Jesús Bonilla (Cabo.) , Joan Crosas (Manolo.) , Pilar Barrera (Flora.) , Francesc Subirats (Ari.) , Albert Trifol (Brillantina.) , Alfred Lucchetti (Alcalde.) , Pere Molina (Capel b.) , Manuel Carlos Lillo (Fino.) ,

Datos de Distribución

- Totales Espectadores: 70.113
- Recaudación: 235.100,70
- Empresa distribuidora: LAUREN FILM, SOCIEDAD

Ficha técnica

- Productor ejecutivo : María Teresa Fontanet
- Jefe de Producción : Xel.La Navarro
- Guión : Francesc Bellmunt , Ferrán Torrent
- Director de Fotografía : Javier Salmones
- Música : Manel Camp
- Montaje : Nico Baixas
- Dirección artística : Antonio Belart
- Vestuario : Antonio Belart
- Maquillaje : Caitlin Acheson
- Peluquería : Nuria Gómez
- Ayudante de dirección : Oriol Ferrer

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Scope.
 - Duración original : 107 minutos
 - Lugares de rodaje : Barcelona: El Prat de Llobregat, Granollers, Matadepera y Barcelona. , Castellón: Cervera, Calig. , Tarragona: Alcanar. , Valencia.
 - Fechas de rodaje : De 16 de septiembre de 1996 a 9 de noviembre de 1996
- Otros títulos : Gràcies per la propina

147. LAS RATAS

- Dirigida por: Antonio Gimenez Rico , 1997
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 14 de noviembre de 1997

Producción e Intérpretes

- Productora: TEJA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, SL
- Con la participación de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) CANAL PLUS
- Intérpretes: Alvaro Monje (Nini.) , José Caride (Ratero.) , Juan Jesús Valverde (Justo.) , Francisco Algora (Antoliano.) , Esperanza Alonso (Simeona.) , Joaquín Hinojosa (Furtivo.) , Susi Sánchez (Doña Resu.) , Luis Perezagua (José Luis.) , José Conde (Luis.) , Enrique Menéndez (Rabino chico.) , Antonio del Olmo (Pruden.) , Raúl Pazos (Rabino grande.) , Francisco Torres (Rosalino.) , Concha Gómez Conde (Sra. Clo.) , Abel Vitón (Virgilio.) , Aurora Pastor (Sabina.) , Paloma Paso Jardiel (Columba.) , Fernando Ransanz (Guadalupe.) , Jorge Merino (Malvino.) , Angel Terrón (Centenario.) , José Ramón Pardo (Frutos.) , Jesús Fernández (Agapito.) , Lucas Rodríguez (Ciro.)

Datos de Distribución

- Espectadores: 59.682
- Recaudación: 196.562,70
- Empresa distribuidora: ALTA FILMS, S.A. F

Ficha técnica

- Productor: Teo Escamilla
- Director de producción : Yousaf Bokhari
- Jefe de Producción : Beatriz Alcalá
- Guión : Antonio Gimenez Rico
- Director de Fotografía : Teo Escamilla
- Montaje : Miguel González Sinde
- Dirección artística : Gumersindo Andrés
- Vestuario : Gumersindo Andrés
- Maquillaje : Carlos Paradela
- Peluquería : Carlos Paradela
- Sonido directo : Antonio Bloch
- Ayudante de dirección : Yousaf Bokhari
- Efectos especiales : Reyes Abades

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Fujicolor. Panorámico.
- Duración original : 97 minutos
- Lugares de rodaje : Palencia: Valdecañas de Cerrato, Población de Arroyo, Villalcazar de Sirga, Carrión de los Condes, Santa Cecilia de Alcor y Población de Campos. , Valladolid

148. CARRETERAS SECUNDARIAS

- Dirigida por: Emilio Martínez Lázaro , 1997
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 21 de noviembre de 1997
- Premios :Festival de Cine de Comedia de Peñíscola, 1998..

Producción e Intérpretes

- Productoras: OLMO FILMS, SL SOCIEDAD GENERAL DE CINE, S.A
KAPLAN, SA FERNANDO TRUEBA, P.C., S.A.
- Con la colaboración de: CANAL PLUS
- Con la participación de: SOGEPAQ
- Intérpretes: Antonio Resines (Lozano.) , Fernando Ramallo (Felipe.) , Maribel Verdú (Paquita.) , Miriam Díaz-Aroca (Estrella.) , Jesús Bonilla (Félix.) ,
Montserrat Carulla (Abuela.) , Ramón Langa (Tío Jorge.) , Maite Blasco (Tía
Elvira.) , Alicia Hermida (Benita.) , Fernando Vivanco (Funcionario Jefe.) ,
Natalia Menéndez (Tía Cristina.) , Tania Adam (Miranda.) , Kathya Adam
(Amy.) , Luis Perezagua (Guardia Civil 1.) , Roger Alvarez (Padre Apellániz.) ,

Datos de Distribución

- Espectadores: 246.961
- Recaudación: 886.439,45
- Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN

Ficha técnica

- Productor ejecutivo : Ana María Huete
- Jefe de Producción : Paloma Molina
- Guión : Ignacio Martínez de Pisón
- Director de Fotografía : Javier Salmones
- Música : Roque Baños
- Montaje : Iván Aledo
- Dirección artística : Cristina Mampaso
- Vestuario : Lala Huete
- Maquillaje : Almudena Fonseca
- Peluquería : Milagros Quiroga
- Sonido : José Antonio Bermúdez , Carlos Garrido
- Sonido directo : Gilles Ortion
- Montaje de sonido : Polo Aledo
- Ayudante de dirección : Jaime Botella

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Panorámico.
- Duración original : 110 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid: Batres, Chinchón, Perales de Tajuña, Madrid y
Aranjuez. , Zaragoza: Garrapinillos, Alfajarín y Zaragoza. , Gerona: Figueras,

149. LOS AÑOS BÁRBAROS

- Dirigida por: Fernando Colomo , 1998
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA (80.00 %) FRANCIA (20.00 %)
- Género : Melodrama
- Fecha de estreno : 10 de septiembre de 1998

Producción e Intérpretes

- Productoras: FERNANDO COLOMO PRODUCCIONES CINEMAT., S.L.
SOCIEDAD GENERAL DE CINE, S.A MAINSTREAM, S.A. (FRANCIA)
MAINSTREAM (Francia)
- Con la participación de: WARNER SOGEFILMS CANAL PLUS CANAL PLUS
(Francia)
- Intérpretes: Jordi Mollá, Ernesto Alterio, Hedy Burress, Allison Smith, Juan Echanove, José María Pou, Samuel Le Bihan, Alex Angulo, Pepón Nieto, Ana Rayo, Pepo Oliva, Mario Vedoya, Juli Mira, Chema Mazo, Mónica Cano, Vicente Díez, Roger Delmont, Jaume Bernet, Ricard Borrás, Carlos Heredia, Xavier Serrat, Juan Carlos Vellido, Nuria Prims, Olivier Hemon, Frédéric Amico, Carlos Alvarez, María Santos, José María Sacristán,

Datos de Distribución

- Espectadores: 492.506
- Recaudación: 1.826.993,99
- Empresa distribuidora: WARNER SOGEFILMS, A.I.E

Ficha técnica

- Productores ejecutivos: Beatriz de la Gándara , Fernando Bovaira
- Coproductor : Alexandre Heylen
- Productor asociado : Naomi Wise
- Director de producción : Félix Rodríguez
- Guión : Carlos López , José Angel Esteban , Fernando Colomo
- Director de Fotografía : Néstor Calvo
- Música : Juan Bardem
- Montaje : Miguel Angel Santamaría
- Dirección artística : Alain Bainée
- Decorados : Jacques Mollon
- Vestuario : Vicente Ruiz
- Maquillaje : José Quetglas
- Peluquería : Mercedes Guillot
- Sonido directo : Joel Riant
- Ayudante de dirección : Luis Oliveros

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 112 minutos

150. MUERTOS DE RISA, ÁLEX DE LA IGLESIA, 1999

- Dirigida por: Alex de la Iglesia , 1999
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 11 de marzo de 1999
- Premios :Festival de Cine de Comedia de Peñíscola, 1999..

Producción e Intérpretes

- Productora: LOLA 2002,S.L.
- Con la participación de: VÍA DIGITAL
- En asociación con: TELECINCO
- Intérpretes: Santiago Segura , José Miguel Monzón "El Gran Wyoming", Alex Angulo, Carla Hidalgo, Eduardo Gómez, Jesus Bonilla , María Asquerino, José María Iñigo, Uri Geller, Manuel Tallafé, Alfonso Lusson, Ramón Barea, Rafael Luna, Sancho Gracia, Ramón Txurruca, Sergio Pazos, Rodolfo Sancho, José Sacristán, Gorka Aguinagalde, David Pinilla, Silvia Casanova

Datos de Distribución

- Totales Espectadores: 1.669.951 Recaudación: 6.299.194,15
- Empresa distribuidora: LOLAFILMS DISTRIBUCION S.A.

Ficha técnica

- Productor: Andres Vicente Gómez
- Productores asociados : Marco Gómez , Aldo Spagnoli
- Jefe de Producción : Luis Gutiérrez
- Guión : Alex de la Iglesia , Jorge Guerricaechevarría
- Director de Fotografía : Flavio Martínez Labiano
- Cámara : Carlos Cabecerán
- Música : Roque Baños
- Dirección musical : Mario Klemens
- Montaje : Teresa Font
- Dirección artística : Biaffra , José Luis Arrizabalaga
- Vestuario : Lala Huete
- Maquillaje : José Quetglas
- Peluquería : Mercedes Guillot , Blanca Sánchez
- Sonido : Antonio "Mármol" Rodríguez
- Montaje de sonido : Santiago Thevenet
- Ayudante de dirección : Eusebio Graciani
- Efectos especiales : Antonio Molina , Juan Ramón Molina , Manuel F. Floriano

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 3108 minutos
- Lugares de rodaje : Madrid. , Barcelona.
- Fechas de rodaje : De 24 de agosto de 1998 a 8 de noviembre de 1998

151. FINISTERRE

- Dirigida por: Xavier Villaverde , 1999
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 8 de enero de 1999

Producción e Intérpretes

- Productoras: CONTINENTAL PRODUCCIONES, S.L. TORNASOL FILMS,
- Con la colaboración de: FÁBRICA DE IMAGENS. (Portugal) TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) TELEVISIÓN DE GALICIA (TVG)
- Intérpretes: Nancho Novo (Berto.) , Elena Anaya (Laura.) , Enrique Alcides (Mario.) , Geraldine Chaplin (Madre.) , Cheta Lere (Padre.) , Manuel Manquiña (Comisario.) , Kassia Perminio (Kassia.) , Harold Zúñiga (Héctor.) , Adrián Ures (Mario, a los 7 años.) , Moisés Villar (Berto, a los 13 años.) , Omeima Sheikh-Eldin (Bailarina sudanesa.) , María Álvarez (Motorista.) , Yolanda Siguenza (Go-go reservados.) , Antonio Martínez (Go-go reservados.) , José Luis Ferrer

Datos de Distribución

- Espectadores: 73.321
- Recaudación: 265.181,41
- Empresa distribuidora: ALTA FILMS, S.A.

Ficha técnica

- Productores: Pancho Casal , Gerardo Herrero , Xavier Villaverde
- Productor ejecutivo : Pancho Casal
- Director de producción : José Picazo
- Jefe de Producción : Rosanna Valle
- Argumento : Miguel Anxo Murado , Xavier Villaverde , Ruth Toledano
- Guión : Miguel Anxo Murado
- Director de Fotografía : Javier Salmones
- Música : José Nieto
- Montaje : Carmen Frías
- Dirección artística : Josep Rosell , Baltasar Gallart
- Vestuario : Margaret Watty
- Maquillaje : Raquel Fernández
- Peluquería : Mara Costas , Juan Carlos Alvarez
- Sonido directo : Agustín Peinado
- Ayudante de dirección : Julián Nuñez
- Efectos especiales : Pau Costas

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Panorámico.
- Duración original : 100 minutos
- Lugares de rodaje : Portugal: Lisboa. , España: Galicia y Madrid.
- Fechas de rodaje : De 23 de febrero de 1998 a 2 de mayo de 1998

152. OPERACIÓN GÓNADA

- Dirigida por: Daniel F. Amselem , 2000
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 17 de marzo de 2000

Producción e Intérpretes

- Productora: BLUE LEGEND PRODUCTIONS, SL
- Con la colaboración de: VÍA DIGITAL
- Intérpretes: Mariano Mariano (Mariano Quintanilla.) , Daniel Cardone (Margarita Oteros.) , Javivi (Renato Merino.) , Alberto Trifoll (Von Splietz.) , Mary Carmen Ramírez (Tía Chus.) , Fernando Hilbeck (Sir Harold Seymour.) , Mirta Miller (Baronesa de Soterrada.) , Enrique Villén (Manolo Cáceres.) , José Lifante (Cayetano Romero.) , Juan Imedio (Serrano Suñer.) , Javier Deltell (Franco.) , Roger Delmont (Nazi 1.) , Luchano Federico (Nazi 2.) , Antonio del Olmo (Nazi 3.) , José Angel Ruíz (Sirviente de Franco.) , Carlos de Gabriel (Camarero 1.) , Carlos Romay (Revisor del tren.) , Fabián Conde (Señor 1.) , Fausto Talón (Sr. Felipe.) , Patricia Mendy (Sra. Antonia.) , Craig Stevenson (

Datos de Distribución

- Totales Espectadores: 97.490
- Recaudación: 385.349,37
- Por distribuidora Empresa distribuidora: SONY PICTURES

Ficha técnica

- Productor ejecutivo : Federico Bermúdez de Castro
- Director de producción : Leire Aurrecoechea
- Argumento : Manuel Mir
- Guión : Manuel Mir , Daniel F. Amselem
- Director de Fotografía : Juan Carlos Gómez
- Música : Victor Reyes
- Temas musicales : Título: Antología sentimental de Radio Barcelona.
- Montaje : Fernando Pardo
- Dirección artística : Miguel Chicharro
- Vestuario : Montserrat Moreno Manzanaro
- Maquillaje : Jorge Hernández
- Peluquería : Fermín Galán
- Sonido directo : Miguel Polo
- Montaje de sonido : Carlos Faruolo
- Ayudante de dirección : Nicolas "Mischa" Muller-Thyssen

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Panorámico.
- Duración original : 84 minutos
- Laboratorios : MADRID FILM.

153. YOYES

- Dirigida por: Helena Taberna , 2000
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA (70.00 %) FRANCIA (20.00 %) ITALIA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 28 de marzo de 2000

Producción e Intérpretes

- Productoras: CIPI, MACT PRODUCTIONS (FR) MARVEL MOVIES (IT)
- Con la colaboración de: EUSKAL MEDIA
- Con la participación de: TELEVISION ESPAÑOLA (TVE) ETB (EUSKAL TELEBISTA) VÍA DIGITAL
- Intérpretes: Ana Torrent, Ernesto Alterio, Florence Pernel , Iñaki Aierra, Ramón Langa, Isabel Ordaz, Juan Jesús Valverde, Ruth Nuñez, Martxelo Rubio, Gonzalo Gonzalo, Asier Hernández, Aitzpea Goenaga, Mikel Albisu, Pilar Rodríguez Juanma Rodríguez, Anartz Zuazua, Josean Bengoetxea

Datos de Distribución

- Espectadores: 202.448
- Recaudación: 798.569,23
- Empresa distribuidora: SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA

Ficha técnica

- Productor: Enrique Cerezo
- Coproductores : Antoine De Clermont-Tonnerre , Micaela Fusco
- Directores de producción : Yousaf Bokhari , Marc Piton
- Jefes de Producción : Martin Coiffier , Fabienne Faudot-Bel
- Guión : Helena Taberna , Andrés Martorell
- Director de Fotografía : Federico Ribes
- Cámara : Tito Carlón
- Música : Angel Illarramendi
- Montaje : Rosario Sainz de Rozas
- Dirección artística : Luis Vallés
- Decorados : Vicente Mateu
- Vestuario : Josune Lasa
- Maquillaje : Gregorio Ros
- Montaje de sonido : Pelayo Gutiérrez
- Ayudantes de dirección : Javier Petit , David Maria Putorti
- Asesor ambientación histórica: Carlos Catalán

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 104 minutos
- Lugares de rodaje : Guipúzcoa: San Sebastián, Andoain, Urnieta, Zerain, Irún y Fuenterrabía. , Madrid. , Francia: San Juan de Luz, Biarritz, Bayonne, Gethary y París

154. EL MAR

- Dirigida por: Agustín Villaronga , 2000
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama.
- Fecha de estreno : 11 de abril de 2000
- Premios :Festival Internacional de Cine de Berlín, 2000..

Producción e Intérpretes

- Productora: MASSA D'ZOR PRODUCCIONS CINEMATOGRAFIQUES
- Con la colaboración de: TV3 TELEVISIÓ DE CATALUNYA
- Con la participación de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE)
- En asociación con: GEMINI FILM (Francia)
- Intérpretes: Roger Casamajor, Bruno Bergonzini, Antonia Torrens, Angela Molina, Simón Andreu, Juli Mira, Hernán González, David Lozano, Nilo Mur, Victoria Verger

Datos de Distribución

- Espectadores: 57.428
- Recaudación: 221.758,52
- Empresa distribuidora: LAUREN FILM, SOCIEDAD ANONIMA

Ficha técnica

- Productor: Lluís Ferrando
- Productor ejecutivo : Isona Passola
- Productor asociado : Paulo Branco
- Director de producción : Isidre Terraza
- Guión : Antoni Aloy , Biel Mesquida , Agustín Villaronga
- Director de Fotografía : Jaume Peracaula
- Cámara : Jaume Peracaula
- Música : Javier Navarrete
- Montaje : Raúl Román
- Dirección artística : Francesc Candini
- Vestuario : Mercé Paloma
- Maquillaje : Alma Casal
- Peluquería : Saturnino Merino
- Sonido directo : Salvador Mayolas
- Ayudante de dirección : Fernando S. Izquierdo
- Efectos especiales : Amador Rehak
- Efectos digitales : Stereotype

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Color. Panorámico.
- Duración original : 111 minutos

155. EL PORTERO

- Dirigida por: Gonzalo Suárez , 2000
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 7 de septiembre de 2000

Producción e Intérpretes

- Productora: LOLA 2002,S.L.
- Con la participación de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA VÍA DIGITAL
- Intérpretes: Carmelo Gómez (Forteza.) , Maribel Verdú (Manuela.) , Roberto Álvarez (Don Constantino.) , Eduard Fernández (Nardo.) , Elvira Mínguez (Ursula.) , Abel Vitón (Doctor.) , Andoni Gracia (Emilio.) , Julio Vélez (López.) , Adrián Ramírez (Tito.) , Antonio Resines (Andrade.) , Mario Martín (Lisardo.) , Felipe Vélez (Concojo.) , Carolina Bona (Felisa.) , Alex O'Dogherty (Orozco.) , José Alias (Buhonero.) , Benjamín Seva (Jacinto.) , Anartz Zuazua (Pepín.) ,

Datos de Distribución

- Espectadores: 150.770
- Recaudación: 624.214,59
- Empresa distribuidora: LOLAFILMS DISTRIBUCION

Ficha técnica

- Productor: Andrés Vicente Gómez
- Productor asociado : Marco Gómez
- Jefe de Producción : Luisa García
- Guión : Manuel Hidalgo , Gonzalo Suárez
- Director de Fotografía : Carlos Suárez
- Cámara : Pablo Paredes
- Música : Carles Cases
- Montaje : Juan Carlos Arroyo
- Dirección artística : Wolfgang Burmann
- Vestuario : Lala Huete
- Maquillaje : Jorge Hernández
- Peluquería : Manolo Carretero
- Sonido directo : Antonio "Mármol" Rodríguez
- Montaje de sonido : James Muñoz
- Ayudante de dirección : Javier Balaguer
- Efectos especiales : Reyes Abades

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Scope.
- Duración original : 93 minutos
- Metraje : 2499 metros
- Laboratorios : FOTOFILM MADRID.
- Lugares de rodaje : Asturias: concejos de LLanes y Ribadedeva

156. TIERRA DE CAÑONES

- Dirigida por: ANTONI RIBAS PIERA , 1999
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Fecha de estreno : 15 de septiembre de 2000

Producción e Intérpretes

- Productoras: MONTORNES FILMS,SL KEN FILMS Y TV, SL
- Intérpretes: CRISTINA PINEDA , LORENZO QUINN , MARIO GUARISO

Datos de Distribución

- Espectadores: 9.342
- Recaudación: 40.877,65
- Empresa distribuidora: SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS

Ficha técnica

- Datos de formato, duración, rodaje y montaje
- Formato: 35 mm.
- Duración original : 4021 minutos
- Fechas de rodaje : De 6 de septiembre de 1993 a 14 de julio de 1998

157. YOU'RE THE ONE, UNA HISTORIA DE ENTONCES

- Dirigida por: JOSE LUIS GARCI , 2000
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 13 de octubre de 2000

Producción e Intérpretes

- Productoras: ENRIQUE CEREZO PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS S.A. NICKEL ODEON DOS, SA PRODUCTORA CINEMATOGRAFICA VEINTINUEVE, S.A.
- Intérpretes: JULIA GUTIERREZ CABA , LIDIA BOSCH

Datos de Distribución

- Espectadores: 787.705
- Recaudación: 3.354.798,70
- Empresa distribuidora: SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA.

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm.
- Duración original : 3176 minutos
- Fechas de rodaje : De 24 de abril de 2000 a 17 de junio de 2000

158. BESOS PARA TODOS

- Dirigida por: Jaime Chávarri , 2000
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Comedia
- Fecha de estreno : 24 de noviembre de 2000
- Premios :Premios Goya 2001..

Producción e Intérpretes

- Productora: SOCIEDAD GENERAL DE CINE, S.A
- Con la participación de: CANAL PLUS TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE)
- Intérpretes: Emma Suárez, Eloy Azorín, Roberto Hoyas, Chusa Barbero, Pilar López de Ayala, Iñaki Font, Jacobo Dicenta, Monica Cano, Ana Malaver, Beatriz Bergamín, Luis Tosar, Joaquín Climent, Antonio Cifo, Ana Wagener, Josu Ormaeche, Julio César Rodríguez, Marta Aledo, Kim Roura, Félix Gómez, Javier Godino, Marta Suárez, Berta de la Dehesa, Juan Cánovas, Antonio Ross Antonio Gavilán, José Antonio Gamo

Datos de Distribución

- Espectadores: 337.611
- Recaudación: 1.397.374,14
- Empresa distribuidora: WARNER SOGEFILMS, A.I.E.

Ficha técnica

- Productor: Gustavo Ferrada
- Productor ejecutivo : Manuel Matjí
- Director de producción : Marisol Carnicero
- Guión : José Angel Esteban , Carlos López
- Director de Fotografía : Hans Burmann
- Cámara : Hans Burmann
- Música : Carles Cases
- Montaje : Guillermo Represa
- Dirección artística : Fernando Saénz , Ulía Loureiro
- Vestuario : Pedro Moreno
- Maquillaje : Romana González
- Peluquería : Josefa Morales
- Sonido directo : Miguel Polo
- Montaje de sonido : James Muñoz
- Ayudante de dirección : Susana González

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato: 35 mm. Eastmancolor. Panorámico.
- Duración original : 101 minutos
- Lugares de rodaje : Cádiz: Vejer de la Frontera (Playa del Palmar) y Cádiz. , Madrid.
- Fechas de rodaje : De 3 de abril de 2000 a 3 de junio de 2000

