

VISIONES OBLICUAS DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA EN EL DOCUMENTAL CINEMATOGRAFICO (1976-1982)

Pedro Sangro Colón

Universidad Pontificia de Salamanca, España. E-mail: psangroco@upsa.es

Recibido: 12 octubre 2014 / Revisado: 7 enero 2015 / Aceptado: 30 marzo 2015 / Publicado: 15 febrero 2016

Resumen: Frente a la recuperación de la memoria histórica amordazada de los perdedores de la Guerra Civil que copa el contenido de muchos documentales elaborados durante el periodo de la Transición Española, otros abordan la actualidad política y social de su tiempo proponiendo una lectura áspera e inquietante de aquel presente: *Informe general* reúne a los principales actores del proceso de transformación democrática estableciendo debates sobre la fórmula del nuevo modelo de estado por definir; *Después de* descubre la crispación de una sociedad que manifiesta abiertamente su desafección por la política y se resiente de su inmersión en una feroz crisis económica.

Palabras clave: cine documental, memoria histórica, Transición Española, discurso audiovisual.

Abstract: Whereas many documentaries filmed during the first period of the Spanish transition to democracy focused in recovering the silenced historical memory of the losing side of the Civil War, others prefer to approach the political and social current issues of their time, proposing a harsh and disturbing interpretation of those moments: *Informe general* gathers the most prominent figures of the democratic transformation process, establishing debates about the way to formulate the new model of state that was still to be defined; *Después de* uncovers the state of tension and anxiety within a society that openly expresses public's disaffection with politics and has been deteriorated by a savage economic crisis

Keywords: documentary films, historical memory, Spanish transition to democracy, audiovisual discourse

1. MEMORIA HISTÓRICA Y CINE DOCUMENTAL DE LA TRANSICIÓN¹

Cuando se utiliza el término de memoria histórica o social se asume la referencia a un constructo intelectual y emocional, un consenso sobre la verdad pretérita logrado mediante el sumatorio de las memorias personales y las fraguadas por los diferentes estamentos y poderes de la sociedad que mira hacia atrás.² En el momento en que aparecen desviaciones del relato común alcanzado que contradicen o matizan sus esencias oponiendo la memoria de personas o grupos particulares a la generalista, se intenta por todos los medios minimizar sus efectos, o bien se opta por moldear una nueva versión del relato común para que incorpore sus disidencias.

En este saco común que trata de mantener un estatu quo pactado sobre la valoración y el recuerdo de cómo fueron y lo que significaron otros tiempos para entender mejor el presente,

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación "Ideologías, historia y sociedad en el cine español de la transición (1975-1984)" (Referencia I+D+i, HAR2012-32681), financiado por el Ministerio de economía y competitividad.

² Entendemos el concepto de memoria histórica o colectiva en los términos en los que lo desarrolla el completo ensayo: Halbwachs, M., *La mémoire collective*. París, Albin Michel, 1997.

destacan sobremanera los relatos producidos en el momento histórico desde los medios de comunicación social por su probada capacidad para lograr que la memoria trascienda del ámbito personal al colectivo, se fije y, en muchas ocasiones, se reconstruya a voluntad de las necesidades de quien posteriormente la invoca.³

Los medios audiovisuales de naturaleza narrativa –fundamentalmente el cine y la televisión– asumen una especial responsabilidad en esta tarea, pues en el mundo actual dominado por lo icónico, la idea del pasado que se crean los ciudadanos y las instituciones viene determinada cada más por sus imágenes, que se convierten así en la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población.⁴

La influencia en la reconstrucción de lo pretérito que ejercen los filmes de no-ficción de naturaleza documental parece asegurada por la cualidad que normalmente el espectador medio les otorga: su aparente asepsia y objetividad al mostrar imágenes que impresionan el pasado parece equipararles a los documentos escritos. Pero el documental, al igual que la ficción, nunca es el reflejo directo de la sociedad, sino un trabajo textual en el que sus imágenes –sean del presente o el pasado– conforman un discurso narrativo con un significado determinado.⁵

Los documentales cinematográficos producidos durante la Transición Española (1976-1982)⁶ son portadores de una relevancia indiscutible a la hora de abordar con garantías el constructo de la memoria colectiva que guardamos de dicho periodo, pues proponen una representa-

³ Vid. Ganga, R. M., “Memoria quebrada y consenso mediático de la transición”, *Quaderns de Cine*, 3 (2008), 63.

⁴ Cf. Rosenstone, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997, 29.

⁵ *Ibid.*, 35.

⁶ En este estudio se consideran los documentales estrenados en salas dentro del arco temporal que oscila entre el referéndum de la Reforma Política y la llegada del primer gobierno socialista al poder, atendiendo así al momento en el que el público tuvo conocimiento de ellos –aunque en algunos casos su producción se llevase a cabo años antes y de forma clandestina, a la espera de poder exhibirse en el futuro–.

ción audiovisual contemporánea de los acontecimientos históricos acaecidos en la España que experimentó el tránsito de la dictadura a la democracia.⁷ La inexistencia de investigaciones o estudios compilatorios dedicados en exclusiva al análisis de los documentales en el cine español de la Transición, así como el interés actual de sociólogos e historiadores en revisar los presupuestos políticos y culturales de la construcción democrática de aquellos años, hacen necesario un análisis textual de la filmografía no ficcional que conforman.⁸ El objetivo del estudio permitirá valorar sus aportaciones y destacar sus disidencias con respecto al relato común que articula hoy la memoria histórica del tránsito a la democracia en España.

2. LA MEMORIA SOCIAL DE LOS PERDEDORES: FILMES DE MONTAJE Y ENTREVISTA

Un bloque más o menos homogéneo de títulos fija su atención, no en el presente en el que se inscribe, sino en el pasado anterior a la muerte de Franco –y de forma recurrente, en los antecedentes, desarrollo y consecuencias de la Guerra Civil–. A las películas que lo componen les importa más la urgencia de trenzar una nueva memoria que sustente un altavoz colectivo tras cuarenta años de silencio que prestar excesiva atención a los cambios y acontecimientos del momento presente. Forman parte del mismo una proliferación de filmes documentales de montaje⁹ y entrevista que, mediante la aporta-

⁷ Coincidimos con Loureiro, A. G. “Argumentos patéticos. Historia y memoria de la guerra civil”, *Claves de Razón práctica*, 186 (2008), 20, cuando señala que “la memoria histórica no es una manera de recordar un pasado que, en muchos casos, uno no ha vivido, sino un modo de referirse a ese pasado, un modo de construirlo”.

⁸ Como acertadamente señala Benet V. J., “La nueva memoria: imágenes de la memoria en el cine español de la transición”, *Anales*, 3-4 (2000-2001), 169, el cine español de la Transición no se preocupó, en sus manifestaciones dominantes de ficción, de elaborar una perspectiva crítica del pasado, pero sí lo hizo de forma específica y notable en su vertiente documentalista.

⁹ Las películas de montaje son definidas por García Martínez como aquellas que se sirven de imágenes ya usadas que han pasado a formar parte de los archivos y de las que se apropia el director en su texto filmico: filmes comerciales, de ficción, noticieros y cualquier documento sonoro o visual ya gra-

ción de testimonios audiovisuales inéditos hasta el momento y el tratamiento discursivo que imprimen a otros ya conocidos, invierten el sentido de la memoria histórica nacional impuesta por el aparato franquista durante cuatro décadas.

A esta categoría pertenece *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1978), que confronta los recuerdos de multitud de protagonistas del periodo histórico comprendido entre la declaración de la Segunda República y el final de la Guerra Civil española con intención de hornear un recuerdo coral que registra y fomenta la dialéctica de testimonios enfrentados: el resultado propone una revisión crítica y emocional de la visión de la Guerra civil defendida por el bando ganador. De forma similar, *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán y Luis Galindo Acevedo, 1978) mezcla imágenes de archivo de la época con largas entrevistas realizadas a militantes anarcosindicalistas testigos de la Segunda República y la Guerra Civil, trazando un recorrido cronológico de las razones de la derrota republicana desde el punto de vista de los perdedores, mediante el análisis de las diferencias abiertas en el seno de los distintos partidos de izquierda. Estos dos filmes son locomotora de otros contemporáneos de similares pretensiones y diferentes logros como *Les deux mémoires* (Jorge Semprún, 1974), *¡Arriba España!* (José María Berzosa, 1976), *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1976), o *Entre la esperanza y el fraude España 1931-1939* (Cooperativa de Cine Alternativo, 1976-77).¹⁰

bado. Estas imágenes ajenas constituyen la base para crear el filme. Vid. García Martínez, Alberto N., "El film de montaje, una propuesta tipológica", *Secuencias: revista de historia del cine*, 23 (2006), 67.

¹⁰ El texto de Peris –Peris, J. "La vieja memoria del testigo: a propósito del uso de los testimonios en los documentales contemporáneos sobre la guerra civil", *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, 41 (2009). Recuperado el dos de mayo de 2014. URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/gcivcine.html>— establece una comparación entre dos filmes de Jaime Camino, el mencionado *La vieja memoria* (1977) y *Los niños de Rusia* (2001) y concluye que el documental contemporáneo posterior a la Transición utiliza frecuentemente las voces testimoniales trivializando los conflictos históricos que refiere al llevarlos en su tratamiento al terreno sentimental de los entrevistados: sustituye así la autoridad de los protagonistas poseedores

Caso aparte por su calidad artística, pero en la misma línea combativa de recuperación de la memoria pretérita triturada por el Régimen, se encuentra la trilogía documental de Basilio Martín Patino compuesta por los largometrajes *Canciones para después de una guerra* (1976), *Caudillo* (1977) y *Queridísimos verdugos* (1977).¹¹ El primero de los títulos engarza segmentos narrativos relativamente autónomos que operan bajo una banda sonora de canciones y mezclas de melodía introduciendo un efecto irónico, de contraste o distanciamiento con respecto al montaje de las imágenes de la España de la posguerra que acompaña, para proponer diversos temas de reflexión y apelar a las emociones de quienes vivieron la época retratada (1939-1954).¹² Si en el terreno formal el filme vuela libre de toda gramática, en el plano del contenido establece un contacto emotivo con sus espectadores que apela a su identidad y memoria audiovisual mediante un mecanismo similar al de la magdalena de Proust responsable del inconsciente y sentimental viaje al pasado. Ello no impide que determinados presupuestos ideológicos disidentes con el franquismo sobrevuelen la cinta: la deslegitimación del NO-DO como verdad en imágenes de la España de entonces, la penetración del

de una visión global de un periodo que convierte a los documentales de la Transición en piezas esenciales en la construcción de la memoria histórica, por voces de testigos anónimos de miras más personales y subjetivas, ajenos al aporte de la reconstrucción histórica.

¹¹ Entre los estudios sobre el cine de Basilio Martín Patino que dedican profusión en su análisis a la trilogía documental del realizador salmantino, destacamos el libro de García Martínez, A. N., *El cine de no-ficción en Marín Patino*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2008; así como el volumen de Pérez Millán, J. A., *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid, 47 Semana Internacional de Cine, 2002.

¹² Vid. García Martínez, A. N. "Ironía, nostalgia y deconstrucción en *Canciones para después de una guerra*", *Tripodos*, 21 (2007), 149-170; o bien: Vélez Jiménez, P. "La memoria de la Guerra civil española en el cine de no ficción de la Transición: *Canciones para después de una guerra* y *La vieja memoria*". Recuperado el 3 de junio de 2014. URL: http://memoriatransicion.unizar.es/trabajos%20cientificos%20del%20equipo%20investigador/PALMIRA_V_LEZ_La_memoria_en_el_cine.pdf

nacional-catolicismo en todos los órdenes de la sociedad como instrumento enajenante, el aislamiento al que se ve abocado el país en el ámbito internacional, o la mofa del grandilocuente pasado imperial de la nación construido por el cine histórico afín al Régimen, entre otros.

En *Queridísimos verdugos*, el testimonio de tres ejecutores de sentencias operativos en la España del Franquismo de los setenta permite diseccionar en formato de crónica negra todos los vértices que se dan cita en la teoría y praxis de la pena de muerte bajo la modalidad del garrote –verdugos, reos, representantes de la ley, psiquiatras, vecinos y familiares, medios de comunicación...– superando en sus intenciones la mera denuncia o el abolicionismo. Ello no impide, realizar de nuevo una lectura del filme enfrentada a la memoria dictatorial en la que se interpreta que los auténticos verdugos no son los ejecutores de las sentencias –al menos, no los únicos–, sino aquellos que desde la comodidad y lejanía del poder las dictan.¹³

Caudillo reconstruye en un espléndido filme de montaje, desde una visión crítica y una libertad cronológica, la ascensión de Francisco Franco hasta la jefatura del estado y su responsabilidad y protagonismo en la Guerra Civil, cuestionando su imagen omnipotente como ejercicio terapéutico para vencer los miedos personales del realizador para con el personaje, y señalándole además como máximo responsable del sufrimiento de los perdedores de la contienda.¹⁴

¹³ Vid. Gracia Ibáñez, J. “Dos espejos enfrentados, *El verdugo* y *Queridísimos verdugos*”, *Intersecciones. Revista de producción mestiza*, 4 (2013), 123-142. En el mismo, el autor realiza un análisis cultural, jurídico e histórico entre ambos filmes, para analizarlos como valiosos documentos que reflejan la realidad de una época: la de la pervivencia de la pena de muerte durante el franquismo como sintomatología de la falta de legitimidad de la dictadura. También el trabajo de Gordillo Álvarez I. “Memoria histórica y pena de muerte en España: melodrama, comedia negra y documental”, *Quaderns de cine*, 3 (2008), 86, equipara la “filosofía fascista” de uno de los verdugos de Patino con las comedias de Berlanga.

¹⁴ Se puede consultar un completo análisis del filme desde la perspectiva de su uso del discurso en: García Martínez, A. N., “Una revisión fílmica de Franco y la Guerra civil: Contrapropaganda y memoria en *Caudillo*”, *Historia Social*, 57 (2007), 27-46.

Con similares intenciones desmitificadoras, *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) contrapone dos largas entrevistas realizadas a Pilar Franco Bahamonde –única hermana viva entonces de la familia– y al galán cinematográfico Alfredo Mayo, con diferentes secuencias del largometraje *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) en el que el actor interpretaba al personaje principal –José Churruga– y cuyo guion, firmado por el mismo Francisco Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, adaptaba el libro homónimo del dictador. Recién estrenada la Transición, el sentido de la película de Herralde es claramente el de desmontar esa condición totémica de la cinta bandera del movimiento mediante un original ejercicio que deconstruye el relato franquista en clave autobiográfica y familiar para que afloren sus fantasmas y se desenmascare la propaganda panfletaria del discurso programático de la posguerra española. Empleando la fórmula del meta-texto cinematográfico –una película que comenta otra– el documental enfrenta los testimonios de los entrevistados y las imágenes del filme nodriza presuponiendo un espectador culto, conocedor de la historia y capacitado para captar el contrapunto y la ironía de las conclusiones establecidas.¹⁵

Mezclando el filme de montaje con el de entrevista, *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) recoge el testimonio directo de los dieciséis miembros de ETA juzgados en diciembre de 1970 en el famoso juicio sumarísimo –consejo de guerra–. Uribe se centró en la reconstrucción del proceso desde el punto de vista de los condenados, creyendo firmemente que este nuevo enfoque del suceso le permitiría profundizar en los conflictos derivados del nacionalismo exacerbado y radical de ETA desde una posición aséptica. Sin embargo, la presión ejercida por las formaciones políticas nacionalistas del momento, heredadas de las consecuencias del proceso y enfrentadas en sus posturas ideológicas y morales ante el creciente fenómeno terrorista, provocó que la cinta –sin que el realizador lo pudiera evitar– respaldase en su contenido sus tesis ideológicas. Su discurso permitió entonces a los radicales de izquierdas de recuperar la memoria de hace una década para en-

¹⁵ Cfr. Gubern, R., “Tres retratos de Franco”, *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 42-43 (2002), 145-155.

salzar y dar a conocer, desde la recién estrenada libertad de la amnistía democrática, una gesta pretérita que se proponía como justificación histórica de las acciones de la organización y su entorno en el momento del estreno del filme.¹⁶ Vista hoy, se presenta como una visión hagiográfica y mesiánica de la banda terrorista, emplazando al espectador a generar empatía con los protagonistas al mostrarles como personas con rostro, pasiones y sentimientos.

Rocío (Fernando Ruiz Vergara, 1980) alterna una revisión histórica de la expansión hegemónica de la religión católica española con una lectura personal de la romería del Rocío basada en el apropiamiento que el estamento eclesástico hizo de la misma para preservar su influencia. Desde una ideología de corte marxista, el filme denuncia el uso de los ritos por parte de la Iglesia católica como estrategia de control y alienación del campesinado andaluz.¹⁷ Su mensaje incide en que en la Andalucía de la Transición, la Iglesia continúa frenando cualquier movimiento popular que pretenda desbordar sus tradiciones mediante el liderazgo antropológico ejercido por las hermandades, consideradas cómplices de la represión popular acontecida en la localidad de Almonte en un episodio de violencia franquista pasado: la centena de asesinatos perpetrados contra los que se opusieron al levantamiento militar de 1936. Cuando en 1981 se estrenó el filme, los hijos del fallecido José María Reales Carrasco, personaje señalado como el responsable de la matanza, se querellaron contra los autores de la película por injurias graves, consiguiendo que un juez sevillano prohibiera su exhibición. *Rocío* se convirtió así en la primera película secuestrada judicialmente tras la aprobación de la Constitución española. La nueva modalidad de la censura en la democracia, logró que el documental solo pudiera llegar al público en una nueva versión

¹⁶ La película se estrenó en 1979 en el Festival de San Sebastián, a pesar de las presiones del gobierno de Unión de Centro Democrático para evitarlo. Cfr. Barrenetxea Marañón, I., "La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine", *Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía*, 6 (2003), 77-101.

¹⁷ Vid. Rina Simón, C., "Análisis cultural e historiográfico de la romería del Rocío en el documental de Fernando Ruiz Vergara", *Historia Actual Online*, 32 (2013), 175-186.

en la que –por mandato judicial– se habían eliminado los minutos que hacían alusión al caso.¹⁸

En todos los filmes mencionados, el material audiovisual sometido al montaje puede ser examinado no solo para revisar la historia sino la representación misma de la historia.¹⁹ El giro de 180 grados que se inyectaba en el relato histórico español desde el final del contienda civil mediante la reutilización, relectura, reubicación y nueva floración de materiales de archivo, fortaleció la memoria histórica de los opositores del franquismo a la par que señaló algunos errores cometidos en el pasado, centrados fundamentalmente, en las diferencias y debilidad de la izquierda desunida ante el enemigo común dictatorial. Sin embargo, es evidente la renuncia a la fragua de una memoria colectiva centrada en el presente de la Transición, que vendrá dada por otras películas más interesadas en la representación del tiempo al que pertenecen.

3. MEMORIAS ÍNTIMAS: DOCUMENTALES BIOGRÁFICOS

Un segundo cuerpo de películas documentales coincide en sus particulares propuestas discursivas, al ejercer una memoria histórica desde la biografía personal de sus protagonistas, pero con mayor capacidad de conectar el reproche vertido hacia el pasado con los conflictos por resolver del presente.

¹⁸ El documental de José Luis Tirado *El caso Rocío* (2013) ahonda en este extremo escudriñando la producción, enjuiciamiento y posterior persecución del filme original de Ruiz Vergara, a través de un fresco coral de entrevistas y documentos que reflexiona en torno a la censura cinematográfica y el tratamiento de la cultura andaluza durante el periodo de la Transición. Vid. Del río, Sánchez, A., Espinosa Maestre, F. y Tirado, J. L., *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la transición*. Sevilla, Aconcagua libros, 2013.

¹⁹ Weinrichter, A., "La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino". En Pilar García Jiménez, Ana Martín Morán, Esteve Rimbau, Jean Christian Royoux, Antonio Weinrichter y Carlos Martín (coord.): *En esto consistían los paraísos. Aproximación a Basilio Martín Patino*. Granada: Diputación provincial de Granada, 2008, p. 42.

A este grupo pertenece *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1976), que indaga en la autobiografía del pintor y artista homosexual José Ocaña alternando una larga entrevista en la que relata en primera persona sus vivencias y expresa sus pensamientos más íntimos con diferentes actuaciones en las que el protagonista da rienda suelta a su particular visión de algunos imaginarios de la cultura popular española. Desde esta perspectiva, sus testimonios y actitudes se pueden interpretar como evidencias de la represión acumulada por la sociedad de finales de los setenta, pasto aún de la educación e ideología impuesta por el régimen franquista recién extinto. La novedad radica en el abordaje de temas tabú en el cine español documental hasta ese momento, siendo la represión soportada por los homosexuales el de mayor interés: la asistencia de Ocaña, reconstruida a través de una serie de instantáneas, a la manifestación de la asociación gay catalana FAGC nos recuerda que hasta 1978 aún estaba vigente la *Ley de peligrosidad social* creada por Franco en 1970 para el control de los elementos considerados antisociales entre los que se incluía a los homosexuales –con penas que podían llegar a los cinco años de internamiento en cárceles o centros psiquiátricos–.

El asesino de Pedralbes (Gonzalo Herralde, 1978) se estructura en torno a una larga entrevista llevada a cabo en la prisión de Huesca a José Cerveto, asesino confeso del crimen cometido en 1974 de un matrimonio de la alta burguesía catalana para el que trabajaba como criado en su casa de Pedralbes. Se trata de un ejercicio cinematográfico atípico que parte de un material estrictamente documental para construir un relato con los esquemas narrativos propios de la ficción en el que emergen algunos tabúes del régimen franquista en los albores de la democracia: José Luis Cerveto es uno de tantos dramas fruto de la posguerra, retratado como un desgraciado que asesina a su antiguo patrón por su encarnación del poder que le ha torturado durante décadas. Su relato descubre un universo sórdido repleto de hospicios, abusos, desorden sexual, pobreza e ignorancia, sepultado por la propaganda del régimen franquista. Filmada en uno de los momentos más intensos de la Transición Española, se estrena en plena ebullición del debate en torno a la ineficacia de las políticas de asistencia y reinserción carcelaria de finales de los años setenta.

Su repercusión confirió a José Cerveto –además del estatus de criminal mediático– el papel de altavoz con libertad expresiva para criticar la inutilidad del sistema punitivo estatal.

El desencanto (1976), una *rara avis* dentro del cine español, toma como punto de arranque la inauguración en la villa de Astorga de una estatua que homenajea al poeta Leopoldo Panero, considerado por muchos como uno de los altavoces poéticos del franquismo, para desviar su atención hacia el resto de miembros de la familia Panero –viuda e hijos– diseccionando sus personalidades, exponiendo su pensamiento y dando cuenta de las turbulentas y complejas relaciones que mantuvieron tras la muerte del padre. La película funciona como una metáfora de la decadencia aplicable a la familia tradicional española, antes de que ese deterioro se hubiera hecho patente para la sociedad protagonista de la Transición.²⁰ Desde la perspectiva actual, sus imágenes ponen en entredicho los valores familiares que habían sido predicados como immaculados por el régimen franquista, a partir del encontronazo emocional e ideológico de sus protagonistas, representando así, de forma simbólica, el sentimiento de decepción de aquellos que habiendo anhelado la llegada de la democracia española no vieron cumplidas sus expectativas una vez concluida la transición política. El término *desencanto* será utilizado, desde esta óptica, como un calificativo recurrente a la hora de valorar el proceso histórico referido.

Numax presenta (Joaquim Jordà, 1979) es una iniciativa de los trabajadores de la fábrica de electrodomésticos del título que, como ellos mismos explican en el documental, se financió mediante las 600.000 pesetas restantes en la caja de resistencia de la asamblea constituida para su auto-gestión. Aunque el proyecto original contemplaba una segunda parte nutrida de entrevistas con algunos de los protagonistas de la transición política, la negativa a aparecer en el filme de muchos de ellos determinó la forma definitiva centrada en la reconstrucción de la experiencia de auto-gestión, trufada de reivindicaciones y denuncias de los empleados. La

²⁰ Cfr. Sánchez Noriega. J.L., “La (de) construcción fílmica de la familia Panero”, *Astorica. Revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, 31 (2012), 212.

película propone un relato incómodo para los principales actores de la Transición al poner en entredicho las bondades de su actuación: la desconfianza hacia la casta política española y la dura crítica ejercida sobre los sindicatos por su complicidad en los Pactos de la Moncloa revelan un oportunismo en la negociación política y un menosprecio de la clase trabajadora.

4. DOS MIRADAS OBLICUAS SOBRE EL PRESENTE DE LA TRANSICIÓN

La última categoría de documentales cinematográficos de la Transición Española en lo relativo a sus aportaciones a la construcción de la memoria histórica, se distingue porque se atreve a abordar directamente la actualidad política y social de su tiempo con una mirada generalista y una vocación de archivo. Sus dos únicos títulos proponen una lectura áspera e inquietante de su presente, como queriendo dejar testimonio para la revisión de una futura memoria histórica centrada en los cambios sociales y políticos vividos aquellos días. Mientras *Informe general sobre algunas cuestiones de interés general* (Pere Portabella, 1976) reúne a los principales actores del inminente proceso de transformación democrática estableciendo debates sobre la dificultad de la fórmula del nuevo modelo de estado por definir, el díptico que forman *Después de... 1ª parte. No se os puede dejar solos* y *Después de... 2ª parte. Atado y bien atado* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1981) radiografía el momento que se vive en la calle, dejando al descubierto la censura, más sutil, de los primeros gestores de la democracia, así como la crispación de una sociedad española que manifiesta abiertamente su desafección por la política y se resiente de su inmersión en una feroz crisis económica.

4.1. Desafíos de la Transición: *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*

Pere Portabella es responsable de una exquisita obra miscelánea que apuesta por la cultura de vanguardia, un lenguaje artístico consciente de la ruptura de las formas narrativas clásicas y un empeño consciente en suscitar el debate político, intelectual e ideológico. Comprometido con los movimientos antifranquistas durante la década de los setenta, Portabella dirige *Informe*

general desde la militancia que anuncia su futuro activismo político —elegido senador en las primeras elecciones democráticas y posteriormente diputado en el Parlamento de Catalunya—. Rodada en los meses posteriores a la muerte de Franco, la película surge como respuesta al vacío informativo que impedía a los medios de comunicación acceder a importantes líderes de opinión del país y busca que las distintas fuerzas políticas emergentes se posicionen ante el futuro. Para ello, reúne en grupos a los principales actores del inminente proceso de transformación democrática —dirigentes de partidos políticos, sindicalistas, obreros, exiliados, monárquicos...— estableciendo pequeños debates en los que se opina sobre la fórmula adecuada para llevar a cabo la transición entre la dictadura y el nuevo modelo de estado aún indeterminado. Estos encuentros dialécticos se alternan con otras piezas misceláneas construidas por montaje que invitan a reflexionar sobre asuntos candentes del momento: desde la amenaza latente de las brasas del franquismo que encarnan los grupos de ultraderecha hasta las reivindicaciones e identidad de las diferentes nacionalidades de España.

Un análisis más detallado de su escaleta permite fijar la fotografía coral del momento histórico que captura:

1. Imágenes inquietantes y funestas del Valle de los Caídos acompañadas de un zumbido estridente y molesto nos conducen hasta la lápida de Francisco Franco, dando a entender que la desaparición del dictador es la condición necesaria para los tiempos de cambio, pero recordando igualmente la amenaza de una posible resurrección a través de sus acólitos.
2. Miles de manifestantes en las calles de Madrid y Barcelona reivindican *amnistía y libertad* haciendo frente a las cargas policiales ocasionales; el pasaje da así el protagonismo indiscutible de la película al pueblo español antes que a ninguno de los dirigentes que van a intervenir después.
3. Los líderes de izquierdas Felipe González, Ramón Tamames y Raúl Morodo debaten sobre la forma de afrontar los inminentes comicios: mientras González cree que cada partido debe expresar su identidad, Tamames y Morodo son

partidarios de coaliciones previas entre las formaciones progresistas.

4. Un grupo de obreros de Santa Coloma da rienda suelta a sus inquietudes en torno a la unión sindical y los desafíos de la clase trabajadora: la necesidad de pactos sociales, mayores cotas de libertad, creación de un sindicato independiente...

5. Los líderes sindicales Nicolás Redondo, Marcelino Camacho y José María Zubiaur coinciden en la unidad de acción de sus asociaciones, pero se preguntan si su unión debe ser fruto de un congreso constituyente o resultado de un proceso dinámico y democrático.

6. De la mano del actor Francesc Lucchetti, realizamos una visita al Palacio del Pardo que permite conocer la marcial colección de uniformes de Franco y las estancias que habitaba, mientras la voz en *off* condensa en un frío relato su ascensión hasta convertirse en Caudillo para denunciar su desmedida acumulación de poder.

7. Los exiliados José Prat y Anselmo Carretero se lamentan de la amargura y el desarraigo que les supuso estar lejos de su tierra tantos años.

8. Un montaje de las ruinas del pueblo viejo de Belchite ejemplifica una huella pétrea y muda de la violencia de la Guerra Civil.

9. Los cabecillas comunistas de signo marxista Eugenio Ríos, Nazario Aguado y Amancio Cabretero se declaran convencidos de que el futuro cambio no puede ser únicamente reformista, considerando la democracia como una antesala del socialismo.

10. Los abogados Marc Palmes y Magda Oranchi reconstruyen el día del fusilamiento del etarra Juan Paredes Manot (Txiqui); la secuencia está rodada como si un juez –en este caso Portabella y su equipo– viniese a hacer el levantamiento del cadáver, sugiriendo de esta forma que los fusilamientos de un franquismo que coleaba fueron en realidad crímenes impunes.

11. La canción popular vasca *Eusko gudariak* sirve como banda sonora para un bello recorrido por paisajes euskaldunas.

12. Vizcaya, altos hornos: mientras escuchamos el oficio de una misa que reivindica justicia para los difuntos, vemos un aluvión de gente concentrada en las calles adyacentes a la iglesia de San Francisco de Asís –en la que en marzo de 1976 murieron 5 personas y hubo cientos de heridos huelguistas pasto de la represión policial–.

13. Francesc Lucchetti recorre paisajes rurales que dan cuenta del éxodo del campo a las ciudades mientras su narración explora las causas: salarios escasos, industrialización, envejecimiento de la población, exilio económico...

14. Los socialistas Enrique Tierno Galván, Joaquín Ruiz Jiménez y Simón Sánchez Montero, advierten que la crisis económica es un obstáculo para la implantación de las libertades democráticas y coinciden en la necesidad de llegar a un consenso tras los resultados de las elecciones que permita una unidad a la hora de elaborar la constitución y dar forma al nuevo estado.

15. El conservador José María Gil Robles ve dificultades en el proceso reformista por la implicación en el mismo del propio régimen que se quiere transformar y aboga por el nuevo papel del ejército como garante del orden exterior y agente neutral del proceso de democratización.

16. Asistimos a una dramatización: hombres de extrema derecha irrumpen en el domicilio de unos militantes de la izquierda y les infringen malos tratos y torturas, mientras se sobrepresionan en la pantalla distintos artículos de la declaración de los derechos humanos.

17. Desde una sala de montaje, Francesc Lucchetti nos presenta un resumen de la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) como síntesis audiovisual que expresa ejemplarmente el ideario del franquismo.

18. Caseríos y bucólicas imágenes de la verde geografía vasca rellenan gráficamente un discurso en *off* que recuerda la reivindicación de la identidad del pueblo vasco. Plano silente del árbol de Guernica.

19. Una entrevista a Santiago Carrillo en la clandestinidad explica su apoyo al gobierno de

entonces como estrategia para forzarle a romper con el poder residual del franquismo y sus intrigas, condición necesaria para el cambio de la dictadura a la democracia.

20. Una secuencia muestra el hemiciclo del parlamento de Cataluña vacío y polvoriento cuarenta años después de su cierre.

21. Los catalanes Antón Cañellas, Joan Raventos, Jordi Pujol y Gregorio López Raimundo coinciden en su deseo de recuperar las instituciones catalanas y el autogobierno bajo fórmulas federales o autonómicas.

22. Dos operarios quitan el cuadro de Franco que presidía el despacho de la presidencia de la Generalitat.

23. El monárquico Antonio de Senillosa concede una entrevista a una periodista francesa en la que defiende la monarquía como fórmula más asequible para el cambio del autoritarismo a la constitución.

24. Un fragmento de Montserrat Caballé interpretando *Salomé* da cuenta de la modernidad cultural emergente y clausura el filme con aplausos entusiastas.

Al igual que sucedía en títulos precedentes, el documental se afana en echar la vista atrás para desmontar la memoria del franquismo mediante la descontextualización y el extrañamiento de sus símbolos y discursos: las agresividad de las casacas militares del palacio del Pardo, lo tétrico del Valle de los Caídos, las escalofriantes ruinas de Belchite o el espléndido resumen de *Raza* –que proyectado en este contexto crítico se convierte en una parodia del delirio franquista dejando al espectador que ha sobrevivido al Régimen que saque sus propias conclusiones–.

En su atención al momento de su presente, por una parte, la película atribuye una probada sensatez a la actuación de los líderes de opinión con peso en el periodo reformista que derivó en la instauración de la democracia española –con la excepción de los miembros del gobierno preconstitucional, cuyo punto de vista queda excluido del filme por ser juez y parte del proceso–. Sin embargo, una segunda lectura deja a

flote innumerables amenazas y peligros que señalan la fragilidad y las contradicciones del proceso abierto: la protesta callejera y el uso de la contención policial justa para imponer el orden sin caer en la represión, el papel de los partidos políticos y sus futuras coaliciones, el protagonismo y unión de los sindicatos y su relación con la clase obrera, la reconciliación de los dos bandos enfrentados en la Guerra Civil, el nuevo modelo de fuerzas armadas operativo para el contexto democrático, el torniquete adecuado para frenar el éxodo rural, las cotas de autonomía que se deben otorgar a las reivindicaciones territoriales, o el rol de la monarquía constitucional, son cuestiones que aún hoy en nuestros días no han adquirido soluciones definitivas.

4.2. La crispación del pueblo: *Después de... 1ª parte. No se os puede dejar solos*

El propósito inicial de los hermanos Bartolomé, realizadores responsables del filme, era salir a la calle y recoger documentación para la elaboración de un guion de ficción que daría lugar a una comedia de corte feminista, muy en sintonía con la precedente *Vámonos Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1977). Seducidos por la fuerza del material obtenido a pie de calle, optaron finalmente por centrarse en dar testimonio de los cambios que se estaban produciendo en su inmediato contexto histórico en formato de documental de cine.

Realizado en 16 mm y con escasos medios –producido con su dinero y una ayuda de la distribuidora Suevia–, el filme bebe en sus pretensiones y estilo de la trilogía documental *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1976-78) de cuyo equipo el propio José Juan Bartolomé formó parte como guionista y director de la segunda unidad. La ingente cantidad de película rodada se convirtió, en la sala de montaje, en un díptico documental de tres horas de duración distribuido en dos entregas diferenciadas por sendos subtítulos: “No se os puede dejar solos” y “Atado y bien atado”. El de la primera mitad hace referencia a una frase recogida por los medios de comunicación que se empleó frecuentemente para referir la idea de la desorientación experimentada por la sociedad española tras la desaparición de Franco.

En una declaración de intenciones que funciona a modo de prólogo de la primera parte, sus autores justifican las motivaciones para llevar el proyecto adelante:

“Nosotros pensábamos que la labor principal que había que cumplir era la de contra-información, es decir, dar a través del cine toda una serie de materiales y documentos que no aparecían en la prensa, que no aparecían en los medios oficiales de comunicación”.

Como bien anunciaba la publicidad en su estreno: “Rodada entre la gente de la calle donde se ha dado voz a todo el que quiera hablar”; el protagonista del relato audiovisual es el pueblo y poco espacio queda en esta entrega para la intervención de otras voces políticas o líderes de opinión.

Como indica el texto de apertura, la película se centra en recoger a pie de calle la opinión de diversos colectivos de la sociedad española entre abril de 1979 y febrero de 1981, dos años convulsos del gobierno de Unión de Centro Democrático que desembocaron en el intento de golpe de estado del 23 de febrero. Su propósito es reflejar la crispación producida en la ciudadanía durante el complejo tránsito de la dictadura franquista a una democracia recién estrenada y amenazada por una crisis social y económica de primer orden. El tratamiento es cercano al del reportaje televisivo por la sensación de inmediatez de sus imágenes, convirtiendo la calle en un espacio simbólico del conflicto –los desalojados, los que protestan, los que se manifiestan, los que verbalizan su malestar...–. De forma particular, el punto de vista adoptado se sitúa en el epicentro de los acontecimientos: el equipo literalmente se mezcla entre la gente que retrata para adoptar un rol de provocador y acicate de la opinión hasta conseguir que los protagonistas se olviden de su presencia e interactúen entre ellos.

Estructurado en capítulos temáticos mediante títulos sobrepuestos, el contenido de la obra aborda los siguientes asuntos:

1. *Después de*: Imágenes de archivo del funeral y entierro de Franco dan cuenta de la pompa de su despedida y el trauma que supuso su muerte para muchos españoles.

2. *La democracia ha venido*: Nos sitúa en la efervescencia del presente, en plena manifestación de los trabajadores del primero de mayo de 1979. Esloganes contra el gobierno y a favor de las izquierdas dan paso a un ambiente festivo en la casa de campo donde varios entrevistados manifiestan cierta satisfacción por los cambios acaecidos sin dejar de señalar otros problemas que persisten: el paro, la amenaza de la ultraderecha o la falta de libertades completas.

3. *Los artífices de la reforma*: Mientras las imágenes muestran a los políticos electos en las urnas en el hemiciclo, un locutor explica las bondades de la democracia parlamentaria que permite, gracias al consenso, la convivencia de ministros de Franco y presos políticos bajo el mismo techo parlamentario.

4. *Los que añoran el pasado*: Asistimos a un mitin de Fuerza Nueva en el que los militantes entrevistados explicitan cierto fanatismo al reivindicar la figura del dictador y sentenciar su genuina españolidad rechazando de pleno el panorama político actual.

5. *La recuperación del pasado prohibido*: Familiares de soldados republicanos asesinados se manifiestan ante las fosas comunes de La Barranca (Logroño) en protesta por el olvido y la discriminación de sus muertos; en paralelo, se muestra un grupo de falangistas ataviados con el uniforme del movimiento que rinden homenaje a los fusilados en el campamento de Paracuellos del Jarama.

6. *Los nuevos ayuntamientos*: Un pleno en el consistorio de Getafe ilustra cómo el cambio de nombre de las calles acaba con el viejo santoral franquista; la narración en *off* destaca, sin embargo, que este gesto simbólico de los nuevos municipios gobernados por la izquierda no es óbice ante la parálisis de su gestión a la hora de resolver los problemas de los ciudadanos debido a la falta de recursos económicos.

7. *Los nuevos cristianos*: La asistencia del entonces alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, a la misa anual en honor de la virgen de la Almudena es presentada como una muestra del acercamiento entre el nuevo Estado y la iglesia. Un grupo de comunidades cristianas de la peri-

feria madrileña da cobijo en su parroquia a familias desalojadas, asumiendo un rol crítico con las jerarquías oficiales al abordar asuntos espinosos para la institución eclesiástica: divorcio, aborto, celibato...

8. *El descontento o los límites de la reforma*: Frente al Palacio de Justicia de Bilbao, un grupo de feministas protesta ante el juicio llevado a cabo contra once ciudadanas acusadas de haber abortado. Sin embargo, en la calle, la opinión de una variedad de mujeres encuestadas acerca de la legalización del aborto está dividida. Por su parte, el colectivo de abogadas feministas denuncia el retraso de las leyes en la materia, así como el machismo característico de algunos representantes de la clase judicial y política.

9. *Una juventud marginada*: Chicos y chicas de un club juvenil de Vallecas se declaran automarginados de la sociedad, sintiéndose excluidos de un sistema caracterizado por los malos tratos policiales, la desinformación sobre las drogas o el olvido de los barrios más problemáticos.

10. *Parados*: Los jornaleros de Lebrija se quejan del abandono del campo y la escasez de empleo.

11. *El campo protesta*: En Zamora, una concentración de agricultores bloquea la carretera con sus tractores como protesta por la subida de costes que asume el sector.

12. *Los pequeños empresarios se sublevan*: Un congreso que reúne a la pequeña y mediana empresa manifiesta su rechazo al impuesto suntuario y exige dimisiones en el gobierno.

13. *Los obreros se sienten defraudados*: Varios trabajadores declaran ante el micrófono que en las fábricas sigue imperando la dictadura de los patronos y exigen más derechos en materia laboral.

14. *La otra cara del descontento*: Carmen Polo es la protagonista de un acto falangista en el Valle de los Caídos en memoria de Franco; los asistentes se desahogan frente a la cámara ensalzando la figura del dictador y ejerciendo

una dura soflama contra la situación actual del país con la que se cierra el filme.

La obra no oculta su posición ideológica al proponer un acercamiento al mundo de la izquierda respetuoso y en ocasiones hagiográfico, como demuestran las declaraciones de los familiares de republicanos fusilados:

“A mí me han educado en un sistema de no querer revancha [...] Los mataron por ser personas”.

En cambio, la extrema derecha es construida con ironía como furibunda y apocalíptica; véase, por ejemplo, el asistente al mitin de Blas Piñar que, altanero, espeta a la cámara refiriéndose a los valores morales que la democracia trae consigo:

“En cuanto les dejan convierten a las mujeres en prostitutas, a todos los tíos en invertidos, con esta libertad, con esta pornografía, con las drogas... ¡Esto es el desiderátum, el hundimiento de España!”

Por último, el gobierno de centro también sale mal parado, como prueban los críticos comentarios vertidos por desempleados, jóvenes marginales o campesinos: “Suarez usa su inteligencia para joder a los demás: pasa de falangista a primer ministro”.

En síntesis, esta primera entrega del tándem cinematográfico supone un ejercicio de libertad de expresión en un bienio trascendental del periodo de la Transición en el que el conjunto de problemas endémicos del país —la crisis económica, la falta de libertades en la práctica, el abandono de determinados colectivos y la necesidad de modernización industrial— justifican el desasosiego y la desconfianza de buena parte del conjunto de los ciudadanos ante las supuestas bondades de la llegada de la democracia.

4.3. Violencia y amenazas de futuro: *Después de... 2ª parte. Atado y bien atado*

El subtítulo elegido para esta nueva entrega, *Atado y bien atado*, rescata con cierta ironía una frase atribuida a Franco que profetizaba un destino político asegurado para la nación española tras su muerte.

A modo de prólogo, el filme se abre con un concierto convocado por el PCE en la plaza de toros de Las Ventas: Víctor Manuel, Violeta Parra o Paco Ibáñez ponen música y voz a poemas de Blas de Otero. Posteriormente, sus imágenes se articulan sobre la base de once capítulos temáticos contenedores de distintas secuencias y entrevistas:

1. *La democracia hipotecada*: a) En 1980, la Comisión Trilateral reúne en el hotel Ritz de Madrid a los representantes del poder económico y financiero que evalúan satisfactoriamente las reformas llevadas a cabo por el ejecutivo español. b) La cantante y actriz Charo Reina se declara orgullosa de pertenecer a Falange española y defiende su ideario.

2. *El malestar de la izquierda*: a) Santiago Carillo, megáfono en mano, lidera un discurso conciliador y cívico en el entierro de Andrés García –joven comunista apuñalado por un grupúsculo de ultraderecha–; los asistentes, exaltados y ajenos a sus palabras, claman venganza. b) El cadáver de dos jóvenes estudiantes muertos en una manifestación convocada contra el Proyecto de Autonomía Universitaria es acompañado en las calles de Madrid por una movilización estudiantil que denuncia los métodos policiales empleados. c) Felipe González aboga por introducir la tolerancia como contrapeso para no tensar el proceso democrático. d) Santiago Carrillo destaca el consenso surgido de los Pactos de la Moncloa como necesario para el futuro común.

3. *La estrategia de la tensión*: a) Varios titulares de prensa muestran atentados de grupos extremistas que siembran la incertidumbre y el miedo. b) Los asesinatos, ya en exclusiva de ETA, se extienden a cargos militares para desestabilizar el camino democrático andado hasta entonces. c) Miles de simpatizantes del neofranquismo se reúnen, convocados por Fuerza Nueva, exigiendo una intervención firme que liquide el terrorismo y asegure la unidad de España.

4. *La rebelión contra el centralismo*: a) Asistimos, en octubre de 1979, a la aprobación del estatuto de autonomía de Euskadi; aunque la sociedad vasca lo celebra, muchos entrevistados lo juzgan insuficiente y centralista. b) Herri

Batasuna marca distancias en su posición con el resto de formaciones políticas vascas.

5. *Andalucía, la autonomía pobre*: a) Un acto político en Casares pone de manifiesto la división política en el proceso autonómico andaluz debido a la opción del PSA de corte nacionalista. b) Se recogen testimonios de andaluces emigrantes en Cataluña y el País Vasco.

6. *Cataluña: la autonomía razonable*: Los catalanes entrevistados en marzo de 1980 se muestran satisfechos con su parlamento y sus logros autonómicos, aunque siempre hay quienes critican al gobierno de Pujol por comportarse como una sucursal de Madrid.

7. *Castilla: rebelión en la cuna del centralismo*: El homenaje a los comuneros que en 1521 se rebelaron contra Carlos V sirve como efeméride para la celebración de la autonomía de Castilla y León en la vallisoletana Villalar de los Comuneros, una reunión monopolizada por la izquierda que deja entrever el malestar de los habitantes de una región paupérrima y abandonada.

8. *La crisis de la reforma*: Las brasas del franquismo movilizan a miles de personas en el cuarto aniversario de la muerte del dictador para alentar una unidad contra el proceso democrático al que se consideran responsable de los males de la patria escindida.

9. *El laberinto vasco*: a) Dirigentes de la izquierda abertzale tildan al estado español de fascista y legitiman la lucha armada. b) Una secuencia de montaje muestra la escalada de violencia en Euskadi a través de las portadas de diferentes atentados contra las fuerzas del orden. c) El asesinato por parte de ETA del socialista Germán González marca un punto de inflexión en el posicionamiento de la sociedad vasca, que comienza a oponerse a los métodos de la organización criminal.

10. *El detonante andaluz*: a) Una multitud de manifestantes recorre las calles de Sevilla el día de Andalucía reclamando el mismo trato que las comunidades históricas en su devenir autonómico. El enfrentamiento con una facción de Fuerza Nueva provoca graves incidentes y la concentración degenera en batalla campal. b) El episodio sevillano es el detonante para que el

gobierno de UCD decida ralentizar el proceso autonómico en enero de 1980.

11. *Lo que permanece*: a) La expulsión del comandante Luis Otero del ejército por su explícito apoyo al proceso democrático ejemplifica la amenaza permanente que el estamento representa para el éxito de la Transición. b) El expediente abierto al comisario Jesús Merino por una crítica al general Milán del Bosch publicada en prensa da cuenta de la injerencia de los militares en el proceso.

La primera parte dejaba claro que la condición necesaria para el cambio de régimen en España pasaba por la desaparición física del dictador: el ruido de la lápida al cerrarse o la imagen del futuro Rey Juan Carlos expectante eran dos detalles audiovisuales recalcados por los realizadores que daban cuenta del incierto futuro al que se enfrentaba el país. La manifiesta crispación de la gente de la calle mostrada entonces tiene su equivalente aquí en una creciente tensión política que vaticina la posibilidad de una regresión en el proceso democrático. Vista hoy, la película es profética, entendida como una radiografía del caldo de cultivo que desembocó en el golpe de estado del 23-F.

El ejecutivo de la UCD es el gran ausente del relato —aparece de soslayo, únicamente, en la recepción a la Comisión Trilateral y en una rueda de prensa que anunciaba el frenazo al proceso autonómico—. Por su parte, la izquierda moderada es propuesta ya como una alternativa de futuro: la tolerancia proclamada por Felipe González o el consenso de los Pactos de la Moncloa destacado por Carrillo dan cuenta de ello y sitúan a sus partidos en el juego democrático de los que defienden la Constitución. La extrema derecha, en cambio, sigue evidenciando su rechazo al mismo: Charo Reina, la nueva versión de Fuerza Nueva que se vale de la imagen de la folklórica para hacer patria, llega a declarar cosas como esta:

“Sí, en algunos casos somos violentos [...] Si se nos insulta a nosotros, a la patria, a Dios y a la Justicia, ese va a vivir por delante”.

Se señala, además, la importancia del complejo proceso autonómico para la transformación social y política del estado. Algunas de las acti-

tudes periféricas son evaluadas positivamente: la casta política catalana y su capacidad de pacto con el poder central. Otras en cambio son, cuando menos, cuestionadas: tal es el caso de Andalucía, donde se exige una nacionalidad pero no se abordan soluciones para salir del subdesarrollo; o bien Castilla y León, en el que la gesta de los comuneros es tomada por los pelos como reseña histórica a la que aferrarse para justificar la escisión del centro, cuando en realidad la demanda real de sus habitantes pasa por solidaridad económica del resto de regiones.

Por último, se ofrece un duro retrato del conflicto vasco en el que en el que la oleada de violencia *in crescendo* acaba con las posiciones tibias ante los abertzales mantenidas hasta entonces. La sociedad vasca se polarizará para siempre en un bloque democrático en el que caben distintas tendencias políticas que se opone al terrorismo de ETA y sus acólitos.

El éxito obtenido por el documental en el Festival de San Sebastián y la Semana de Barcelona animó a la distribuidora Suevia a estrenarla simbólicamente para obtener las correspondientes licencias de doblaje. Pero tras el golpe de estado de febrero de 1981, la inconveniencia de algunos de los testimonios premonitorios y la sensación de crispación que transmitían sus imágenes provocaron que el Ministerio retrasase su estreno hasta noviembre de 1983.²¹ Cecilia Bartolomé quiso abordar una trilogía que nunca tuvo lugar, con la realización de una postrera entrega titulada *Todos al suelo*, en la que se analizaría el rotundo cambio de actitud de buena parte de los sectores críticos con la Constitución tras el fracaso golpista.

CONCLUSIÓN

Las obras audiovisuales, más aún cuando se trata de relatos de no-ficción con vocación documental, pueden no ajustarse a las visiones más canónicas que las instituciones y poderes de todo orden se afanan en imponer para construir la memoria histórica de un determinado periodo. Cuando eso sucede, las películas contemporáneas hijas de ese pasado se convierten

²¹ Cfr. Ganga, R. M., “Memoria Quebrada...”, op. cit., 65.

en ricas fuentes de representación que de forma consciente o inconsciente escapan al recuerdo monolítico acuñado y proponen la matización, la disidencia o incluso el cambio con respecto de la narración colectiva aceptada por la sociedad.

En contraste con la abundancia de documentales realizados entre 1976 y 1982 dedicados a la inversión de la memoria histórica del periodo franquista terminado impuesta a los amordazados ciudadanos de la Transición, o los filmes que recogen las memorias particulares y divergentes de protagonistas y testigos del cambio – en las que se filtran ya algunos problemas no resueltos tras la llegada de la democracia a España, pero siempre con un punto de vista que opera como sinécdoque del contexto general–, las dos películas de Portabella y los hermanos Bartolomé escogidas desempolvan un discurso construido al galope de la actualidad, esforzado en dar testimonio del tiempo al que pertenecen y con una focalización amplia y generalista que ambiciona erigirse como el retrato espontáneo de aquellos años. El balance tras su examen permite hablar de miradas críticas –o cuanto menos oblicuas– en comparación con la imagen simplificada, modélica y tendente a lo indoloro con que todavía en nuestros días se reconstruye del periodo de la Transición española en la narración audiovisual colectiva que apela a la memoria.