

SOCIALIZACIÓN POLÍTICA, AFECTIVIDAD Y CIUDADANÍA: LA CULTURA POLÍTICA DEMOCRÁTICA EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Political Socialization, Emotions, and Citizenship: Democratic Political Culture in the Films during the Spanish Transition

Virginia Guichot-Reina*

Fecha de recepción: 03/06/2016 • Fecha de aceptación: 02/10/2016

Resumen. Tras la muerte de Franco en 1975, España comienza una nueva etapa en su historia que se conoce como la «Transición democrática». Una época en la que el régimen que hasta ahora disfrutamos, la democracia, tuvo que poner en funcionamiento sus reglas de juego, muy distintas a las que se habían establecido durante la dictadura franquista. De acuerdo con Nussbaum, todos los principios políticos precisan para su materialización y supervivencia de un apoyo emocional que les procure estabilidad a lo largo del tiempo; un soporte afectivo que tendrá que ser transmitido por diversos agentes socializadores como la familia, la escuela o los medios de comunicación social.

Los expertos en comunicación audiovisual señalan que el hecho de sentarse frente a una pantalla y mirar es un acto que pone en marcha diferentes procesos mentales y emocionales que interactúan al mismo tiempo. De igual manera son considerables las informaciones que, con frecuencia de manera inconsciente, penetran en nuestro cerebro y remueven nuestra intimidad. En esta investigación queremos comprobar si el cine —medio por excelencia para el cultivo emocional— que se hizo en España en la Transición sirvió para generar apoyos al nuevo régimen y, en ese caso, descubrir qué modelo de ciudadanía presentaba. Nuestra muestra se compone de veintidós filmes españoles cuyo único elemento en común es que todos se sitúan en el la época en la que fueron realizados, la Transición, que hemos extendido hasta 1986, fin del primer gobierno socialista.

Palabras clave: Cine y socialización política; Transición española y educación; Educación para la ciudadanía en España

* Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social. Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Sevilla. C. Pirotecnia, s/n. 41013 Sevilla. España. guichot@us.es

Abstract. *After Franco's death in 1975, Spain began a new stage in its history whose first step was called Transición democrática. Our democratic regime had to impose its own rules, extremely different from the ones previously established by Franco Regime. According to Nussbaum, all political principles need an emotional support to survive, become real and achieve stability over time. Emotions need to be transmitted by agents of socialization such as family, school or the mass media.*

Experts in mass media point out the different mental and emotional processes that take place when people sit in front of a screen and stare at it, and the way that these processes interact with each other. A considerable amount of information is received, and despite being frequently unconscious for us, it enters our brain, causing a deep impact in our personality. The main aim in our research is to examine to what extent Spanish cinema of this period helped the democratic system garner support and, subsequently, what kind of a sense of citizenship these films portrayed. The sample used consists of twenty-two films whose only common element is the period in which they were made, the Transición democrática.

Key words: *Cinema and Political Socialization; Transición democrática in Spain and Education; Citizenship Education in Spain.*

La Transición democrática en España, tras la muerte de Francisco Franco en noviembre de 1975 —esto es, después de casi cuarenta años de dictadura—, es una etapa histórica que últimamente ha atraído la atención de un importante número de historiadores. Quizás, una de las razones hay que buscarla en el descontento manifiesto de un sector numeroso de la población española decepcionado con el devenir del régimen democrático español. Es probable que el conocido movimiento del 15-M, germen de partidos como Podemos, sea una de las expresiones de dicho malestar, que es evidente cuando en las encuestas sociológicas de los últimos tiempos alcanza uno de los primeros puestos entre las preocupaciones o males detectados por los españoles la corrupción de los políticos y las instituciones, detrás del espeluznante paro, mucho más devastador para las generaciones jóvenes.¹ A lo mejor también coincide con el hecho de que esos «niños de la Transición», que vivieron en la década de los cuarenta o principios de los cincuenta, se sienten especialmente acuciados —más aún si son historiadores— a investigar acerca de esa compleja realidad que envolvió su infancia y/o adolescencia. Esta

¹ CEST, «La corrupción preocupa a un número mayor de españoles», *El País*, 3 de junio de 2015. http://politica.elpais.com/politica/2015/06/03/actualidad/1433322754_238015.html (consultado el 19-1-2016).

etapa no fue estudiada nunca en los manuales escolares que manejaron, porque rara vez se llegaba a lo largo del curso académico a la historia «recientísima», o solo escucharon que fue «excelente», «modélica» —una exageración que, como la mayoría, suena a falsa—, y asombrosamente marcada por una especie de consenso absoluto entre fuerzas políticas ideológicamente muy dispares.² Y si, como recuerda Gregorio Morán, aludiendo a las mentiras que se vendieron a la ciudadanía del proceso de Transición —«durante años decir la verdad sobre la Transición era considerado desestabilizador de la democracia, y dar por bueno el engaño se consideraba como facilitar el asentamiento del nuevo sistema»—³ parece casi un deber para los historiadores indagar en aquello que ocurrió «realmente» en ese período.

En este caldo de cultivo nace nuestra investigación, cuyo objetivo es examinar qué mensaje dirigido a la dimensión política del individuo presentó el cine español que se hizo durante la Transición, limitándonos a aquellos filmes que sitúan su acción en dicha etapa, es decir, que intentan en cierta manera representar la realidad en que fueron rodados.⁴ Una

² Algo que recalca con su lenguaje mordaz e inteligente Gregorio Morán en su libro *El precio de la transición*: «Han pasado más de cuarenta años desde la muerte de Franco y la transición de la dictadura a la democracia sigue rodeada de tabúes. Una especie de historia angélica sobrevuela este período. Unos dirigentes abnegados, un rey consecuente, unas instituciones preñadas de patriotismo, una ciudadanía responsable... De no ser porque algún oficial temerario tuvo algo más que tentaciones golpistas, nos encontraríamos con la paradoja de que, por primera vez en la historia de España, y del mundo, la política se despegó de maquiavelismos y se convirtió en seráfica. Todo el mundo fue bueno, incluso sin quererlo, y algunos a sabiendas. Han pasado ya cuarenta años de la muerte de Franco y la crónica de la transición que se fue tejiendo poco a poco como una superposición de lugares comunes, de tópicos que recubrieran una realidad escabrosa, ahora, de tanto repetirlos, parecen lo único real. La historia se convirtió en fantasía porque los magos así lo decidieron», en Gregorio Morán, *El precio de la Transición* (Madrid: Akal, 2015), 15.

³ Morán, *El precio de la Transición*, 16.

⁴ Nuestra investigación se inserta en un proyecto de carácter más amplio dirigido por Miguel So-moza, profesor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, denominado «La dimensión afectiva de la socialización política. Emociones y sentimientos en los manuales escolares de la Transición democrática española» (REF EDU2012-32162). El objetivo principal del mismo es identificar tipos de emociones y sentimientos en el currículum y en los manuales escolares de ciencias sociales del periodo mencionado vinculados a los principios políticos o a la cultura pública; esto es, encontrar mensajes lingüísticos e iconográficos con carga afectiva dirigidos a construir lealtades y voluntades políticas. Dicho objetivo se complementa con otro que origina una investigación hartamente ambiciosa. El análisis de los libros de texto escolares y currículos se intenta contrastar con el examen de otros documentos y fuentes extraescolares como la literatura, los programas televisivos o los filmes cinematográficos para averiguar el grado de continuidad o discrepancia existente entre los discursos escolares y los no escolares, y, por tanto, saber si los contenidos escolares fueron reforzados o cuestionados por los medios de comunicación y otras agencias de educación no formal e informal. En definitiva,

época en la que el régimen democrático en el que ahora está instalado el pueblo español tuvo que «inventarse» y poner en funcionamiento sus reglas de juego, tan distintas a las que se habían establecido durante la dictadura franquista.

Partimos de que el cine fue un agente de socialización política digno de tener en cuenta en este período, ya que llenaba gran parte del tiempo de ocio de la población.⁵ Entendemos dicha socialización como el conjunto de procesos mediante los cuales los miembros de una sociedad aprenden e interiorizan principios, normas, procedimientos y valores relevantes para su conducta como seres políticos. En la socialización política, el papel de las emociones y sentimientos, esto es, de la afectividad, es fundamental. Como defiende Martha Nussbaum, todos los principios políticos precisan para su materialización y su supervivencia de un apoyo emocional que les procure estabilidad a lo largo del tiempo,⁶ y el cine, recurso privilegiado para el cultivo emocional, puede servir para generar apoyos o motivos de rechazo a cualquier régimen político, así como para mostrar qué tipo de conductas se espera del buen y del mal ciudadano de una sociedad. Tal como indican los expertos en comunicación audiovisual, el hecho de sentarse frente a una pantalla y mirar es un acto que pone en marcha diferentes procesos mentales y emocionales que interactúan al mismo tiempo, y son considerables las informaciones que, con frecuencia de manera inconsciente, penetran en nuestro cerebro y remueven nuestra intimidad.⁷

Antes de centrarnos en el análisis de los filmes, hemos considerado necesario recordar algunos de los acontecimientos centrales que marcan la vida política de la Transición española. Forzosamente, el resumen ha de ser breve, pero creemos que puede ayudar a la mejor comprensión de los hallazgos encontrados en nuestra investigación, al ubicarlos en su

el interés último es conocer de forma amplia cómo fue la socialización política que se desarrolló durante la Transición en España.

⁵ Entre los autores españoles que resaltan la conexión entre cine y socialización política se encuentran Juan Carlos Flores Auñón, *El cine, otro medio didáctico* (Madrid: Escuela Española, 1982) y Tomás Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine* (Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2010).

⁶ Martha C. Nussbaum, *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* (Barcelona: Paidós, 2014), 15.

⁷ Alba Ambrós y Ramón Breu, *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria* (Barcelona: Graò, 2007), 25.

tiempo histórico. A continuación, se presentará el núcleo del trabajo, con el examen de veintidós filmes producidos en dicho período que recrean dicha realidad. Terminamos con unas reflexiones finales en las que, además de ofrecer unas conclusiones generales, pretendemos abrir puertas a nuevas investigaciones sobre el tema.

UN POCO DE HISTORIA

El 20 de noviembre de 1975 muere Francisco Franco Bahamonde en la capital de España, Madrid, después de cuarenta años de régimen dictatorial en los que había sido jefe del Estado. Dicha fecha se considera el inicio de la conocida como «Transición democrática», periodo que para algunos se extiende hasta 1982, con la victoria electoral del Partido Socialista Obrero Español el 28 de octubre. Aunque esta división temporal es comúnmente la más aceptada por los especialistas, también hay quien sitúa el inicio en otros momentos diferentes (el nombramiento como presidente del Gobierno y asesinato por la banda terrorista ETA⁸ de Carrero Blanco en 1973,⁹ la dimisión de Arias Navarro como presidente del primer gobierno de la Monarquía el 1 de julio de 1976,¹⁰ etc.) así como el final (término del primer período de gobierno socialista en 1986).¹¹

A pesar de que en el discurso de su proclamación como Rey de España el 22 de noviembre de 1975, Juan Carlos I anunciara que comenzaba una nueva etapa en la historia de España, sus palabras no fueron acompañadas de una alteración en la presidencia del Gobierno, ya que fue confirmado en su cargo Arias Navarro, último presidente del Gobierno designado por Franco. Durante los meses que duró su presidencia, la idea más extendida fue que el sistema político español era un «franquismo sin Franco».

Esta imagen continuista del régimen impulsó la politización de la vida pública y movilizó a la oposición. De este modo, a principios de 1976, la Coordinadora Democrática —la «Platajunta»— publicó su primer mani-

⁸ Las siglas E. T. A. significan «Euskadi Ta Askasatuna» (País Vasco y Libertad, en castellano).

⁹ Cfr. Victoria Prego, *Así se hizo la Transición* (Barcelona: Plaza & Janés, 1995) y Javier Santos Juliá, Javier Pradera y Joaquín Prieto (coords.), *Memoria de la Transición* (Madrid: Taurus, 1996).

¹⁰ Cfr. Raúl Morodo, *La Transición política* (Madrid: Tecnos, 1999).

¹¹ Cfr. Manuel de Puellas, *Educación e ideología en la España Contemporánea* (Barcelona: Labor, 1986).

fiesto. Dicha Coordinadora agrupaba a la comunista Junta Democrática, creada en 1974, y a la socialista, Plataforma de Convergencia Democrática, nacida en 1975. Las oleadas de huelgas, el malestar social y la acción violenta de las bandas terroristas hicieron que los primeros meses tras la muerte de Franco fueran muy complejos.

La tensión se acrecentó hasta el extremo de que Arias Navarro acabó dejando la presidencia, siendo sustituido por Adolfo Suárez. Éste era un joven político que provenía del Movimiento Nacional y había sido escogido por Don Juan Carlos para que dirigiera la Transición bajo la tutela de la Corona. Pocas horas después de su nombramiento, Suárez anunció a los ciudadanos un programa reformista destinado a construir un estado democrático, y se comprometió a someter su proyecto de reformas a referéndum y a celebrar elecciones generales en el plazo de un año.

Las metas planteadas por Suárez se concretaron en la Ley para la Reforma Política, diseñada por un equipo dirigido por Fernández Miranda. Esta ley fue aprobada por mayoría por las Cortes franquistas en noviembre de 1976, y, poco más tarde, respaldada en referéndum por los españoles. Dicha ley no fue negociada en ningún momento con la oposición democrática.¹² Su entrada en vigor originó una profunda transformación política del Estado: establecía un sistema bicameral (Congreso y Senado); articulaba un sistema electoral proporcional con correcciones mayoritarias y garantizaba la puesta en funcionamiento de una reforma legislativa, entre otras medidas.

Estos acontecimientos —y los que les siguieron— han dado lugar a que Share y Mainwaring, en un artículo de 1986,¹³ califiquen el paso del franquismo a la democracia en España como una «transición vía transacción». Dicho término hace referencia a los casos en los que un régi-

¹² Sobre el control desde arriba, desde las élites franquistas, del inicio de la reforma, señala Morán refiriéndose a este referéndum: «En diciembre de 1976, desde todos los medios públicos y privados no hubo prácticamente más que propaganda institucional, [...] la policía detenía a la izquierda, al centro y hasta la derecha democrática, entre otras cosas porque nadie estaba legalizado más que el Movimiento Nacional. Los detenidos se contaron por centenares y se trató de un referéndum con características plenamente franquistas. Lo cual no obsta para añadir que el sentimiento mayoritario de la población era favorable a la reforma planteada en la consulta. Pero una cosa es que ganaran y otra que fuera en igualdad de condiciones. Históricamente no es lo mismo, entre otras cosas porque no es verdad» (Morán, *El precio de la Transición*), 75-76.

¹³ Donald Share y Scott Mainwaring, «Transiciones vía transacción: la democratización en Brasil y en España», *Revista de Estudios Políticos*, 49 (1986): 87-135.

men autoritario inicia la transición marcando ciertos límites al cambio político y perdurando como una fuerza electoral relativamente significativa a lo largo de la misma. La noción de «transacción» conlleva una negociación entre las élites del régimen autoritario y la oposición democrática pero no en igualdad de condiciones.¹⁴ El régimen autoritario toma la iniciativa de empezar la liberalización, y en casi todo el proceso mantiene una posición que le posibilita influir sobre el rumbo del cambio político, por ejemplo, excluyendo a determinados actores, procurando la impunidad de los líderes del régimen o evitando cambios radicales. No obstante, hay que admitir que la oposición es capaz de conseguir victorias relevantes que pueden llevar a redefinir la lucha política.¹⁵ El grado de control de estas élites provenientes del régimen franquista decreció en España tras las elecciones de 1977.

En la misma línea se posiciona Sánchez Cuenca en su trabajo «Consenso y conflicto en la transición española a la democracia». El historiador español mantiene la tesis, avalada con datos objetivos, de que la democracia española no nació por un consenso entre los reformistas del régimen y los moderados de la oposición. Dicho consenso sería decisivo solo después de las primeras elecciones democráticas de 1977; es decir, cuando la fase de democratización había quedado superada. Sánchez Cuenca mantiene que el proceso de reforma de la dictadura y su transformación en democracia se llevó a cabo desde el régimen, bajo la presión

¹⁴ Al respecto, comenta Gerardo Iglesias, miembro del Comité Central del Partido Comunista Obrero Español en este período: «La Transición se hizo como se pudo. Los franquistas que negociaron con las fuerzas democráticas tenían detrás todo el aparato del poder franquista. Por consiguiente, jugaban con enorme ventaja. Comprendo que las fuerzas democráticas hicieran concesiones para facilitar el tránsito pacífico a la democracia». Alejandro Torrús, A, «Gerardo Iglesias: *Podemos* me llamó, pero no estoy en condiciones de saltar al ruedo», *Público*, 28 de octubre de 2015; en <http://www.publico.es/politica/gerardo-iglesias-me-llamo-no.html> (consultado 19 de febrero de 2016).

¹⁵ Sánchez Cuenca señala que las movilizaciones, ya fueran en forma de huelga o manifestaciones, tuvieron especial importancia al comienzo de la transición debido a la incertidumbre que había sobre la capacidad de convocatoria de la oposición. El Gobierno era consciente del poder que tenía el movimiento opositor gracias precisamente a las huelgas y manifestaciones. Y concluye que: «sin esas movilizaciones, los reformistas del régimen no se habrían hecho con las riendas de la situación en el sentido de que los más duros habrían optado por vetar cualquier proyecto reformista». Ignacio Sánchez Cuenca, «Consensus and conflict in the Spanish transition to democracy», en *Democracia y socialdemocracia. Homenaje a José María Maravall*, eds. Adam Przeworski e Ignacio Sánchez-Cuenca (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2012), 172. Es decir, a pesar de que las movilizaciones populares no fueron suficientes para producir una ruptura del régimen, sí constituyeron un desafío fundamental que obligó a las élites franquistas a dar paso a la reforma.

constante del movimiento opositor, pero sin que pueda hablarse de un consenso entre los dos bloques, el franquista y el de la oposición.¹⁶ Prefiere explicar el período desde la muerte de Franco hasta la victoria del PSOE en 1982 a partir de la interacción entre «reformas desde arriba» y «presiones desde abajo», sin necesidad de introducir la idea de política de consenso; acuerdos o pactos amplios en los que los actores con intereses heterogéneos llegan a compromisos satisfactorios para todas las partes.

Las primeras elecciones generales se celebraron a mediados de 1977 y la victoria fue para la Unión de Centro Democrático (UCD), partido cuyo líder era Adolfo Suárez. El Partido Socialista Obrero Español (PSOE) consiguió hacerse con un número amplio de votos que le alzó a principal partido de la oposición parlamentaria. Desde el momento en que se formó el Gobierno, comenzó la denominada fase constituyente de la Transición. El consenso y el compromiso democratizador marcaron las pautas a seguir en aquellos meses en los que pasó a ser prioritario el reconducir la situación económica del país,¹⁷ reformar sus instituciones y la estructura orgánica del Estado y elaborar un texto constitucional.¹⁸

¹⁶ O bien habría que añadir la reflexión de Morán sobre el consenso: «La fórmula del consenso entre las diversas fuerzas políticas se usó soterradamente desde la celebración del referéndum posfranquista para la reforma política (en diciembre de 1976). Reflejaba un inseguro equilibrio de fuerzas, que en casos como este no era más que la constatación de que el sistema no podía ser derribado, aunque sí condicionado. [...] La realidad atestigua que todo consenso es el reconocimiento de la inferioridad de una de las partes y el temor de la otra, más fuerte, a que la imposición de su programa acarree consecuencias que demuestren su debilidad. El consenso es la autoconciencia política de una situación de mutua fragilidad, en la que nadie está en condiciones de asumir el riesgo de quedarse solo, de aislarse. El aspecto falaz de un consenso no está en llegar a él, sino en enmascarar como voluntad lo que no es sino necesidad. No es que quieran el consenso, es que no tienen más remedio que consensuar. Lo contrario es elevar el nivel de riesgo por encima de lo soportable» (Morán, *El precio de la Transición*), 157-158.

¹⁷ España presentaba un cuadro económico desalentador. Baste con indicar algunas cifras: «a) El 66% del abastecimiento de la energía procedía del exterior, de lo que fácilmente se deduce que España era un país energéticamente dependiente. Por si esto no era suficiente, la crisis del petróleo de 1973 agravó la situación; b) Las exportaciones solo cubrían el 45% de las importaciones. Hablamos de una balanza de pagos negativa. Los recursos básicos se agotaban a pasos agigantados; c) Entre 1973 y 1977, el erario acumulaba 14.000 millones de dólares de deuda exterior; por encima de las reservas de oro del Banco de España; d) La inflación alcanzaba porcentajes alarmantes, que llegaron a situarse en torno al 44% en 1977, frente al 10% de promedio de los países de la actual zona euro; e) El paro crecía exponencialmente, debido al cierre de empresas que no podían afrontar sus gastos y se vieron obligadas, finalmente, a declararse en suspensión de pagos» (Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*), 286.

¹⁸ Virginia Martín Jiménez, *Televisión Española y Transición Democrática* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013), 38-39.

Uno de los primeros frutos del consenso fueron los llamados «Pactos de la Moncloa», firmados en octubre de 1977 por el Gobierno y los principales partidos de la oposición. En ellos se incluyó un programa de saneamiento y reforma de la economía española¹⁹ y otro de actuación jurídica y política. Esta firma, junto con la aprobación de la Ley de Amnistía, es considerada por algunos historiadores como el fin de la alta movilización social de la ciudadanía, iniciándose entonces una etapa de desmovilización de la población.²⁰ Ahora bien, la materialización más importante del consenso fue la Constitución española de 1978, aprobada en referéndum el 6 de diciembre y aún vigente. No conviene olvidar, sin embargo, que el fenómeno de la abstención cobró una importancia considerable en dicho referéndum: casi un tercio de la población electoral, fijada en los españoles mayores de 21 años, se abstuvo. Entre los principios políticos que

¹⁹ En el terreno económico, se pretendía aumentar la producción industrial, reducir la deuda externa, suavizar la inflación y combatir el desempleo. Cfr. Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, 286.

²⁰ Para Sánchez-Cuenca y Aguilar Fernández, la desmovilización se produce principalmente tras el acuerdo entre PSOE y PCE de dejar de fomentar la movilización popular a raíz de la aprobación de la Ley de Amnistía y sobre todo de los Pactos de la Moncloa para no poner en riesgo la aplicación de estos últimos y evitar las tensiones y violencia resultantes de esas manifestaciones. Cfr. Ignacio Sánchez-Cuenca y Paloma Aguilar Fernández, «Violencia política y movilización social en la Transición española», en *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX*, eds. Sophie Baby, Olivier Compagnon y Eduardo González-Calleja (Madrid: Casa de Velázquez, 2009), 103 y 111.

Asimismo, existen otras razones de la desmovilización, como señala Sánchez-Cuenca en otro trabajo: hasta junio de 1977, la oposición usaba la movilización para mostrar su fuerza y presionar a favor de reformas más profundas; después de esa fecha, los partidos no necesitaban seguir demostrando su fuerza social. Una vez que existe un canal institucional (elecciones) para expresar las preferencias, la necesidad de salir a la calle se reduce. Cfr. Sánchez-Cuenca, «Consenso y conflicto en la transición española a la democracia», 185.

Esta desmovilización, para un sector de la población, ha significado y significa la gran derrota del proceso de Transición y la causante del mal estado de la democracia en España, con una significativa desconexión entre los políticos profesionales y la ciudadanía. Al respecto, son reveladoras las palabras de Gregorio Morán: «La Transición fue un proceso de desmovilización social. Consciente o inconscientemente se mantenía la idea de que las bases de los partidos eran el ideal sustitutorio de la sociedad. La política constituía una tarea y una misión de los estados mayores políticos. En el fondo se obraba de la manera dieciochesca ilustrada: «Les concederemos la democracia, pero que no se inquieten, ni teman, ni bullan. Para la campaña electoral necesitaremos que echen una mano; especialmente la militancia. El común, abstenerse». [...] La ausencia de protagonismo de la sociedad como característica acusadísima tuvo consecuencias importantes. El miedo de la monarquía a la presión de los sectores continuistas del franquismo se amplió al miedo del conjunto de la clase política, temerosa de que las presiones sociales inclinaran la supuesta balanza del lado de esos sectores continuistas. Algo similar a reconocer no solo su fuerza, sino también la incapacidad de la sociedad democrática para neutralizar a sus adversarios. [...] La forma que adquirió ese proceso —desmovilización y consenso— significaba en sí la derrota de todas las convicciones sobre las cuales se había desarrollado la lucha contra la dictadura» (Morán, *El precio de la Transición*), 164-165.

contiene dicha Constitución caben destacar los siguientes aspectos: el reconocimiento de España como Estado democrático donde la soberanía reside en el pueblo; la compatibilidad de la unidad del país y la pluralidad nacional; la asignación de la jefatura del Estado al Rey; la separación de poderes marcada por la existencia de dos cámaras elegidas por sufragio universal (Congreso y Senado) como poder legislativo, el Gobierno como poder ejecutivo y el Tribunal Supremo como cúspide del poder judicial. Asimismo, agrupa un amplio conjunto de libertades y derechos que significaban un importante avance en materia de legislación.²¹

Una vez promulgada la Constitución, se disolvieron las Cortes y se convocaron elecciones generales y municipales para marzo y abril respectivamente de 1979. La celebración de la campaña significó el fin del «consenso». UCD volvió a ganar y Suárez se situó de nuevo en la Presidencia del Gobierno, pero en las elecciones municipales el PSOE se alzó con los principales ayuntamientos del país. Esta etapa estuvo marcada, entre otros acontecimientos destacables, por el diseño del mapa autonómico nacional y la aprobación de los primeros estatutos de autonomía, por la persistencia de una grave crisis económica y por el debate en torno a la polémica Ley del Divorcio. Las tensiones tanto externas como dentro de su propio partido originaron la dimisión de Suárez en enero de 1981. Durante la votación sobre la investidura como presidente del Gobierno de Leopoldo Calvo-Sotelo, miembro destacado de UCD, el 23 de febrero de 1981, irrumpieron en el Congreso de los Diputados guardias civiles armados bajo el mando del teniente-coronel Antonio Tejero, que pretendían dar un golpe de estado militar. Dicho golpe no tuvo éxito, pero fue vivido por los españoles como el momento más difícil para la naciente democracia en España.

Las elecciones generales del 28 de octubre de 1982 dieron un triunfo espectacular al partido socialista, que obtuvo la mayoría absoluta. Como presidente del Gobierno fue elegido Felipe González Márquez, quien se mantuvo en el cargo hasta 1996. En su primera legislatura como presidente, González se propuso sanear la economía y emprendió una campaña de reconversión industrial, que conllevó el cierre de numerosas empresas

²¹ Cfr. Gregorio Peces-Barba, *La elaboración de la Constitución de 1978* (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988); Óscar Alzaga, *La Constitución Española de 1978. Comentario sistemático* (Madrid: Ediciones Foro, 1978); Miguel Artola (dir.), *Las Constituciones Españolas* (Madrid: Lustel, 2008).

y la consecuente sucesión de despidos. Pese a todo, la economía empezó a dar muestras de mejoría, lo que permitiría que España se integrara en la Comunidad Económica Europea el 1 de enero de 1986. Asimismo, se convocó un referéndum para decidir la permanencia de España en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), posicionándose el PSOE por el sí a diferencia de lo que había defendido poco tiempo atrás. El 52,49% de los electores votó a favor.

Con la victoria electoral socialista en 1982 termina para la mayoría de los historiadores el período de transición, aunque algunos, como Puelles Benítez, prefieren prolongarla hasta 1986, con el fin del primer mandato del gobierno del PSOE porque consideran que solo entonces se considera un cierto afianzamiento de la democracia que posibilite hablar de fin de la transición.²² Será dicha fecha final la que tomemos en nuestra investigación.

FILMES EN Y SOBRE LA TRANSICIÓN: REFLEJO Y CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA REALIDAD

El cine es quizá —como indica Reia-Baptista— el más ecléctico y sincrético de todos los medios de comunicación de masas, y posee un enorme poder de atracción que se replica en otros medios de comunicación a través del uso del lenguaje cinematográfico en todo tipo de contextos: vídeos musicales para promocionar música, imágenes reales para optimizar los videojuegos; géneros cinematográficos y estrellas de cine para cubrir los objetivos de la publicidad, inserciones y extractos de películas de todo tipo en «YouTube», «Facebook», «Myspace» y millones de otros sitios web en Internet, etc.²³ Esta capacidad de atracción se relaciona directamente con su capacidad para mover el mundo de nuestros sentimientos y afectos.²⁴ Los distintos elementos que conforman el filme nos

²² Puelles Benítez, *Educación e Ideología en la España Contemporánea*.

²³ Vitor Reia-Baptista, «Apropiaciones mediáticas con ejemplos de cine europeo», *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 39 (2012): 86.

²⁴ El uso común del término «emoción» suele englobar la idea de sentimiento. Damásio, neurólogo portugués de reputado prestigio, los va a separar tal como expresa en la siguiente metáfora: «Las emociones se representan en el teatro del cuerpo. Los sentimientos se representan en el teatro de la mente». Las emociones «son acciones o movimientos, muchos de ellos públicos, visibles para los demás pues se producen en la cara, en la voz, en conductas específicas. [...] Los sentimientos siempre están escondidos, como ocurre necesariamente con todas las imágenes mentales, invisibles a todos

«hablan», comunican, y nos transmiten —inducen— emociones: el lenguaje verbal y, sobre todo, el lenguaje no verbal, que recoge no solo los gestos, actitudes, posturas... de los distintos personajes, sino también la música, la fotografía o el montaje de las escenas.

El poder de las emociones es de gran importancia en la socialización política de los individuos, como ha puesto de manifiesto una de las más prestigiosas filósofas del momento, Martha Nussbaum, en su libro *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es tan importante para la justicia?* Allí mantiene que hay ciertas emociones que podemos denominar «públicas», sobre el espacio político en que se vive: tienen que ver con los principios políticos, los objetivos del Estado, las instituciones y sus dirigentes, la percepción de los conciudadanos como habitantes con los que se comparte un contexto público común, etc. Esas emociones traen consecuencias para el progreso de la nación en el logro de sus metas: «Pueden imprimir a la lucha por alcanzar esos objetivos un vigor y una hondura nuevos, pero también pueden hacer descarrilar esa lucha, introduciendo o reforzando divisiones, jerarquías y formas diversas de desatención o cerrilidad».²⁵ La tesis principal de Nussbaum es que todos los principios políticos precisan para su materialización y su supervivencia de un apoyo emocional que les procure estabilidad a lo largo del tiempo.²⁶ De acuerdo con esa idea, nuestro interés en este trabajo es examinar qué tipo de mensajes audiovisuales en torno a la socialización política fue transmitido por el cine en la Transición democrática puesto que, sin duda, este, por sus propias características, es un medio por excelencia para la transmisión de emociones.²⁷ Intentamos contestar a preguntas

los que no sean su legítimo dueño, pues son la propiedad más privada del organismo en cuyo cerebro tienen lugar» Antonio Damásio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. (Barcelona: Crítica, 2005), 32. Las emociones están formadas por reacciones simples que promueven la supervivencia del organismo. Todos los seres vivos nacen con mecanismos para resolver automáticamente los problemas básicos de la vida, buscan bienestar. Los dispositivos emocionales se activan al nacer, con poca o ninguna dependencia del aprendizaje, pero a medida que la vida continúa, este desempeñará un papel importante a la hora de determinar *cuándo* se van a desplegar los dispositivos. Los sentimientos son la expresión mental de cómo nos percibimos corporalmente.

²⁵ Nussbaum, *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es tan importante para la justicia?*, 14-15.

²⁶ Nussbaum, *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es tan importante para la justicia?*, 15.

²⁷ Entre los trabajos empíricos que analizan la relación entre socialización política y cine cabe destacar, por coincidir en el periodo histórico objeto de nuestra investigación, el artículo de Natalia Ardánaz, «La Transición política española en el cine (1973-1982)», *Comunicación y Sociedad*, 2 (1998): 153-175.

como: ¿se puso de manifiesto, en la producción cinematográfica de la Transición, la dimensión política del sujeto?; ¿el cine fue un apoyo para incentivar en el espectador el amor hacia el régimen democrático? Si es así, ¿en qué modelo de ciudadanía se hizo hincapié?, ¿qué tipo de competencias cívicas eran fomentadas desde el cine hecho en la Transición que reflejaba ese período?, ¿se incentiva la forja de un ciudadano o ciudadana con ciertos valores ético-cívicos que asuma y se integre en el sistema en el que vivimos o de uno que, además de convivir con sus iguales, reflexione críticamente sobre la sociedad en la que vive y se mueva para su transformación?; o, haciendo uso de la tipología de Wilkins, recogida por los miembros del Instituto de Estudios Pedagógicos Somosaguas (IEPS), ¿el compromiso ciudadano que proponen la mayoría de los filmes alcanza un nivel conformista, reformista o transformador?²⁸

Partimos de un hecho evidente: la multiplicidad de interpretaciones que admite un mismo texto. Cada persona procesa la información de un modo distinto, incidiendo en ello múltiples variables. A ello, hemos de añadir que todos somos hijos de nuestro tiempo, y, sin lugar a dudas, el visionado de estas películas a comienzos del tercer milenio adquiere significados diferentes a los del momento en que se realizaron. Incluso hay un lenguaje de la época —y del país—, cada vez más extraño para los hombres y mujeres del siglo XXI. «Tomarse un Soberano», «darle al organillo», «Galguito y Olivetti», «Roberto Alcázar y Pedrín» son algunas muestras de expresiones utilizadas en estas películas que hoy en día solo cobran sentido acudiendo a nuestros recuerdos pasados —si ya estamos cuanto menos en la mediana edad—, y que, probablemente, no tengan significado para las generaciones más jóvenes.²⁹ Sin embargo, este es un hecho al que se debe enfrentar cualquier historiador y, como tal, acudimos a distintos recursos para procurar que a los resultados presentados puedan concedérseles verosimilitud y fiabilidad —entrevistas que fueron

²⁸ Instituto de Estudios Pedagógicos Somosaguas, *Educación para la ciudadanía. Un estudio basado en las competencias transversales* (Madrid, Narcea, 2002), 27.

²⁹ «Tomarse un Soberano» hacía alusión a beber una copa de brandy Soberano, de las bodegas de González Byass, cuyo lema publicitario era «es cosa de hombres». «Darle al organillo» significa poner en funcionamiento una multicopista, y se asociaba a la publicación de propaganda antifascista de los partidos políticos en la clandestinidad. «Galguito y Olivetti» se refiere a ponerse a escribir a máquina, puesto que «Galgo» era una marca de papeles y «Olivetti» de máquinas de escribir. «Roberto Alcázar y Pedrín» eran los protagonistas de una serie española de historietas del mismo nombre, de enorme éxito en el franquismo.

concedidas por los directores sobre sus películas, análisis del contenido de los guiones, monografías y artículos sobre el período, etc.—.³⁰

La muestra que hemos utilizado se compone de veintidós películas, realizadas entre el año 1975 y el 1986, cuya única característica común es que se sitúan en la época en la que fueron producidas. Son las siguientes: *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1976), *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), *Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978), *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *Arriba Hazaña* (José María Gutiérrez, 1978), *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978), *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), *Perros Callejeros II* (José Antonio de la Loma, 1979), *Las verdes praderas* (José Luis Garci, 1979), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), *Patrimonio Nacional* (Luis García Berlanga, 1981), *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), *Nacional III* (Luis García Berlanga, 1982), *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984), *Sesión continua* (Garci, 1984), *Epílogo* (Gonzalo Suárez, 1984), *La hora bruja* (Jaime de Armiñán, 1985), *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986), *El disputado voto del señor Cayo* (Antonio Giménez Rico, 1986).

En las películas producidas justo después de la muerte de Franco, y hasta la aprobación de la Constitución, el dato más significativo para el objetivo que nos ocupa, la socialización política de los españoles, es que se muestra un clima social tremendamente politizado, sea como contenido principal, sea como escenario donde se desenvuelve el núcleo temático del filme. *Asignatura pendiente* y *Solos en la madrugada* —las dos películas de Garci realizadas en 1977 y 1978, respectivamente—, ambas exponentes de la llamada «tercera vía»,³¹ son muestras evidentes. El protagonista

³⁰ No hemos realizado entrevistas a una muestra significativa de personas que hubieran visto las películas utilizadas en esta investigación en los años de Transición. Se les podría haber preguntado sobre las emociones que les suscitaron y su influencia (si creían que la hubo) en su comportamiento ciudadano. En todo caso, siempre estaríamos utilizando la memoria de los sujetos de la muestra que, como sabemos, dista mucho de tener un 100% de fiabilidad. Somos conscientes que dichas entrevistas hubieran enriquecido nuestro trabajo.

³¹ Dos de los más importantes impulsores de esta incipiente corriente de renovación del cine español de los años 70 fueron, además de José Luis Garci, José Luis Dibildos y Roberto Bodegas. La «tercera vía» fue «una alternativa en la que mejoró la apuesta creativa del populismo para acceder a unas historias que tenían mucho que ver con un grupo social que se encontraba entre un querer ir hacia delante —ir con los tiempos— y un conservadurismo —la tradición—, que pesaba más de lo debido. El punto de partida pudo ser *Españolas en París* (1968) de Roberto Bodegas, director que continuó

de estas dos películas es José Sacristán, un actor bastante conocido por los españoles puesto que había intervenido en múltiples filmes de lo que se ha denominado «Cine de barrio».³² En ambos largometrajes intenta representar una especie de estereotipo de lo que podría ser la clase media, con estudios universitarios e interesada por la política con ideas de izquierda. En *Asignatura pendiente* es un abogado laboralista, centrado en defender a personas afines a un amplio espectro del sector más progresista español, desde la Democracia Cristiana hasta presos relacionados con Comisiones Obreras (CCOO). En *Solos en la madrugada* es un locutor de radio que, a través de su programa, descarga todo su desencanto y rabia por la conciencia de una situación que no le ha traído los cambios sociales imaginados tras la muerte de Franco. En los dos casos su personaje se llama Jose.³³

Asignatura pendiente comienza poco antes de la muerte de Franco y termina meses después de la legalización del Partido Comunista en abril de 1976. Se observa, pues, el ambiente inmediatamente previo a la muerte del dictador —con manifestaciones de los seguidores del «Generalísimo» pidiendo que «los rojos» vayan al paredón, con detenciones de militantes de izquierda y reclusión de los mismos pero en espera inmediata de que cambien las tornas y se suavicen mucho las penas—, hasta el clima político vivido en los meses siguientes, en los que, para desesperación de los miembros más progresistas, la ansiada ruptura con el régimen no terminaba de venir. Todo el contexto que rodea a este protagonista refleja un compromiso absoluto con las izquierdas, quizá con la exteriorización más espectacular en uno de los ayudantes de Jose en el gabinete de abogados, al que todos llaman Trotski: va vestido en varias escenas con chaleco rojo de cuello vuelto, vive en un piso lleno de carteles y pósteres con simbología comunista, todas las puertas son

esta orientación con *Vida conyugal sana* (1973) y *Los nuevos españoles* (1974). También se situaron en esta línea, José Luis Garcí (*Asignatura pendiente*, 1977; *Las verdes praderas*, 1979) y Manuel Summers (*Adiós, cigüeña, adiós*, 1979), Pedro Masó (*Experiencia prematrimonial*, 1972) y Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*, 1974)». Cfr. Ministerio de Educación, «El debate de la transición», en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque3/pag10.html> (consultado 18 de febrero de 2016).

³² Recomendamos el libro *El «cine de barrio» tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, cuyos editores son Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán (Madrid, Biblioteca Nueva, 2012), resultado del Proyecto de I+D+i presentado en el 2009 al Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno español con título de «La ideología, valores y creencias en el cine de barrio del tardofranquismo (1966-1975)».

³³ ¿Alter ego del director, José Luis Garcí?

rojas, y hasta —se dice en el filme— tuvo un timbre con el sonido de la Internacional. Asimismo, la izquierda parece responder a unos valores de integridad, de honradez, de sacrificio ante unos principios políticos considerados justos (ejemplarizados en la figura de Rafa —Héctor Alterio—, un sindicalista que se ha pasado media vida en la cárcel y que con inmensa amargura y humanidad añora el tiempo perdido, sin posibilidad de recuperar, de la infancia de sus hijos), e incluso a un cierto tipo de comportamiento en la vida conyugal: cuando Jose vive una aventura extramatrimonial con Elena³⁴ —su antiguo amor pero ahora casada y con hijos, y que para verse en la intimidad con ella alquila un apartamento—, Trotski le espeta: «Cada día te pasas más a la derecha. Ya hasta querida».

El ambiente que podríamos calificar «de esperanza» para este sector progresista ante la inminente muerte de Franco da lugar a una profunda decepción cuando tras el fallecimiento por causas naturales del dictador no se experimentan grandes cambios, y parece que la toma de decisiones políticas sigue bajo las mismas manos. Así, se escuchan frases como la de Jose dirigiéndose al sindicalista Rafa, en la cárcel: «Estoy cansado. Había imaginado durante tantos años este tiempo de otra manera..., pero todo sigue igual». O la de Trotski, que, cuando percibe un panorama sin las rupturas políticas deseadas, decide casarse y tener un hijo, realizando el comentario de que ya espera muy poco de la vida.

Esta situación de desencanto, a la que se unen otros elementos que por falta de tiempo no vamos a comentar (nuevos papeles en la vida conyugal, gestión de las antiguas represiones, lenguaje irreverente, falta de educación en libertad...), termina con un reconocimiento por parte de Jose del miedo a asumir que se ha pasado a una nueva etapa expresando, sin embargo, la voluntad de estar dispuesto a superarlo. Mirar hacia delante le da un poco de miedo, pero «es por lo que hay que luchar porque es la única solución para todos». Enlazamos así con el espléndido monólogo final del protagonista de *Solos en la madrugada*, quien hablando directamente al espectador, con un «primerísimo» primer plano del rostro del locutor, expone:

³⁴ Comenta Tomás Valero que «sorprende la antítesis entre una clase media incipiente y una élite conservadora, porque, mientras que Jose simboliza el cambio, Elena, por el contrario, es la expresión de la continuidad» (Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, 296). Esta antítesis es patente en una de las primeras escenas, cuando tras el reencuentro entre Jose y Elena, ambos hacen una síntesis de su vida desde que se separaron.

Vamos a intentar luchar por lo que creemos que hay que luchar: por la libertad, por la felicidad, por lo que sea... Hay que hacer algo, ¿no? Para alguna cosa tendrá que servirnos el cambio, digo yo. Pues venga, vamos a cambiar de vida [...] Hay que comprometerse con uno mismo. Hay que tratar de ser uno mismo. Hay que ir a las libertades personales [...] Se ha terminado eso de ser víctimas de la vida. Hay que vencer a la vida. Hay que tomar el mando en la cama. Hay que mandar a la mierda la parcela. Hay que devolver el televisor en color, ¿o no?... Disfrutad de la vida, vosotros, porque es vuestra vida [...]. Hay que empezar a tratar de ser libres. Yo también quiero ser libre y no tener que mentirme tanto. Sé que tengo que hacer algo. A lo mejor, escuchar. Escuchar más a la gente o hacer un programa de radio para adultos para hablar de las cosas de hoy porque no podemos pasarnos otros cuarenta años hablando de los cuarenta años.

No soy político ni sociólogo, pero creo que lo que deberíamos hacer es darnos la libertad los unos a los otros, aunque sea una libertad condicional, pero el caso es empezar. Yo creo que sí podemos hacerlo, ¿no? Yo creo que sí. Pues, ¡vamos! No debe de preocuparnos que cueste un poco al principio porque lo importante es que al final habremos recuperado la convivencia, el amor, la ilusión. De lo que no cabe duda, y todos lo sabemos, es que tal y como vivimos estamos fracasando. Vamos... vamos a intentar algo nuevo y mejor. Vamos a cambiar la vida y vamos a empezar por nosotros... vamos por nosotros...

En este último mensaje hay una idea fundamental, la de cambio, que precisamente va a ser el lema del Partido Socialista Obrero Español que ganará las elecciones de 1982 («Por el cambio»). Una transformación que ha de comenzar desde la propia persona, intentando dejar atrás el lamento continuo por las frustraciones, el tiempo robado del que se acusa al régimen franquista en el que se reprimieron las libertades civiles y políticas. El grito de Jose, de Garci, es «¡Quiero ser libre!», y remitía al espectador a unas libertades que eran nuevas, que estaban por estrenar, y que había que aprender a gestionar desde el compromiso con uno mismo y con los demás. Esta, a nuestro entender, es la principal enseñanza desde el punto de vista de la socialización política, ese decirle al ciudadano y a la ciuda-

dana —espectador y espectadora— que asuma sus responsabilidades en la construcción del nuevo orden donde la libertad es el elemento clave, asumiendo el papel de artífices de la sociedad democrática pretendida.

Otra de las películas de inicios de la Transición, *El diputado*, de Eloy de la Iglesia, vuelve a recoger como idea principal la de libertad, que se une al concepto de «autenticidad», entendida como ser uno mismo —y no lo que los otros pretenden que seamos; no ceder ante la presión social—, aceptarse a sí mismo, los propios gustos y preferencias —qué me hace feliz sin perjudicar a los demás—, y vinculada en este caso a la admisión de la homosexualidad del protagonista, el diputado comunista Roberto Orbea, interpretado también por José Sacristán. El filme nos muestra la vivencia de Orbea de su orientación sexual y los obstáculos y problemas que le ha acarreado, la necesidad constante de ocultamiento y represión. Dicha homosexualidad se conecta con la trama principal: por medio del desvelamiento de tal orientación sexual, grupos ultraderechistas intentan arruinar por completo la prometedor carrera política de Orbea —la de secretario general de su partido—, debido a que quieren evitar que se sitúe en una posición de poder un hombre con una postura clara y firme ante la violencia terrorista —«Todo terrorismo no podrá ser considerado sino un crimen contra la libertad»— y fuertemente comprometido con la instauración de las libertades civiles y políticas en España —«Pienso que tenemos que empezar todos a perder los miedos, a perderlos para siempre»—. El filme nos hace ver una España llena de tensiones, de duros enfrentamientos, entre una ciudadanía que se esfuerza por la construcción de un nuevo orden social y un sector de la población que lucha con todas sus fuerzas para evitarlo, acudiendo a medios de violentos, a la estrategia del terror. Y una lección cara a los espectadores: la valentía como recurso para plantar cara a los miedos y luchar por la consecución de uno de los mayores bienes que puede tener el ser humano, la libertad.³⁵ Valor que aparece como libertad negativa, esto es, como no interferencia por parte de los demás en aquello que queremos hacer, y como libertad positiva, como no sumisión, como tomar las riendas de la propia vida, como autorrealización.

³⁵ No queremos dejar pasar que uno de los elementos que más mueven nuestra dimensión emocional: la música acompaña esta idea de libertad en todo el relato. Canciones de Ana Belén, Víctor Manuel, George Moustaki y las del cantaor Manuel Gerena adornan los momentos más intensos de la historia y contienen un mensaje claro en pro de la libertad como valor del ser humano.

La película está plagada de sucesos del día a día de la Transición que rompen bastante con esa imagen idílica que ha quedado —o se ha labrado— de la misma en el recuerdo de muchos españoles. Por ejemplo, hay una escena, situada poco tiempo después de la muerte de Franco, en 1976, en la que Roberto Orbea está en la cárcel de Carabanchel y aparece hablando con Juan Antonio Bardem —cineasta afiliado al Partido Comunista, lo que da más veracidad al relato— sobre la esperanza de que pronto puedan conceder la amnistía a los presos políticos, y ambos recuerdan un pasado muy reciente, el año 1975, en el que aún se produjeron fusilamientos de algunos detenidos.³⁶ Asimismo, el filme muestra que grupos «incontrolados» de ultraderecha se dedican a dar palizas a los simpatizantes de izquierda —«los rojos»— únicamente por no compartir sus mismas ideas, como la que sufren Orbea y su mujer mientras, en plena calle, están ojeando unos folletos, libros y casetes que se exhiben en unas mesitas de una especie de mercadillo. También existe una clara aquiescencia por parte de, cuanto menos, un sector de la policía, que tarda siempre demasiado en aparecer para permitir los primeros porrazos y facilitar la huida de los atacantes. Hay también alusiones a atentados del terrorismo de ultraderecha que provocaron una gran conmoción en la vida pública, como el que sufrió la revista *El Pápus* el 20 de septiembre de 1977, o la conocida como «Matanza de Atocha», de la que hablaremos más adelante. Se exhiben reuniones de comunistas en la clandestinidad porque dicho partido no estaba legalizado. Esto es, se observa la falta aún de libertad de pensamiento y expresión reconocida por el Estado, que no será admitida formalmente hasta la aprobación de la Constitución de 1978. En definitiva, el filme refleja una situación dura de choque entre ideologías, de violencia en las calles de quienes no aceptaban un régimen democrático, y, a la vez, un momento de necesaria conquista de libertades que aún estaba empezando en los más diversos planos.³⁷

³⁶ Las últimas ejecuciones del franquismo se produjeron el 27 de septiembre de 1975 en Madrid, Barcelona y Burgos. Cinco personas fueron fusiladas: tres militantes del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota, creado en 1973 por el Partido Comunista de España): José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo y Ramón García Sanz, y dos militantes de ETA político-militar (Euskadi Ta Askatasuna): Juan Paredes Manot y Ángel Otaegui. Estas ejecuciones levantaron una ola de protestas y condenas contra el gobierno de España, dentro y fuera del país, tanto a nivel oficial como popular.

³⁷ De hecho, la homosexualidad de Roberto Orbea se siente como un problema para poder ser secretario general de su partido, que se alineaba en las izquierdas; esto es, como un obstáculo para ejercer

La autenticidad es también el tema principal de una película documental del mismo año, 1978, absolutamente desgarradora, *Ocaña, retrato intermitente*, dirigida por Ventura Pons, que también se vincula a la no aceptación de la homosexualidad por una parte importante de la sociedad española, con unas fuertes raíces católicas. El filme se construye sobre una entrevista realizada a Ocaña, personaje real, símbolo de la noche barcelonesa, intercalada con reportajes de sus actuaciones en diversos actos y en las calles y cafés de la Ciudad Condal.³⁸ Ocaña había llamado la atención de los medios de comunicación de la época por ir vestido de mujer por las calles de Barcelona, exhibiendo espectáculos en la vía urbana, muy provocadores, incluyendo incluso la muestra de sus partes íntimas. La película contempla la sinceridad de una persona que ha dejado atrás las convenciones y valora el sentirse libre —«Yo lucho por ser yo, por ser una persona»—. Y desglosa la vida y aspiraciones de este personaje, dando lugar a un sinfín de sentimientos en el espectador: el odio, la repulsión, ante las humillaciones e insultos que por su condición de homosexual sin tapujos tuvo que sufrir; debidas en buena parte a una sociedad franquista claramente represora de todo lo que se alejase de su imagen del «buen español»; la admiración que produce la contemplación de una persona que ha luchado por su dignidad y por mantener su libertad, la posibilidad de ser él mismo, y no lo que desean los otros; la tristeza ante la marginación todavía en vigor hacia personas diferentes... («yo soy un marginado, como las putas, como los chulos, como los maricones, como los ladronzuelos que roban motos... Aunque soy pintor, pero me puedo poner en su mundo»). Además reflexiona acerca de la autenticidad o no de nuestra propia vida, si somos ante todo lo que queremos o lo que los demás han querido que seamos, algo que en aquella época inmediata a la muerte de Franco era un tema mucho más provocador debido a las represiones y tabúes impuestos. Ocaña revela sin ningún tapujo la vida marginal que ocultaba el régimen dictatorial y lo critica abiertamente («A Lorca lo mataron con dos tiros en el culo

un importante cargo político. La mujer de Orbea se lo recuerda a Roberto en una de las escenas del filme. Precisamente el hacer pública esa condición homosexual es el chantaje que usan los ultraderechistas en la película.

³⁸ «En 1975 las Ramblas eran una fiesta. Y uno de los artífices de esta fiesta era Ocaña, pintor, travesti, poeta, soñador; pintor de brocha gorda, provocador, libertario, y toda una institución dentro de la Barcelona marginal» («Luto en las Ramblas por la muerte de Ocaña», *Diario de Barcelona*, 20 de septiembre de 1983).

porque era homosexual. Ellos son unos homosexuales, pero frustrados porque no llegan a ser persona»). Quiere ser provocador y lo consigue: choca, impacta al espectador con su llaneza y su visión de la vida («El salir transvertido a la calle... así me mira más la gente y así yo me puedo meter más con la gente y puedo provocar»). «Cuando salgo a la calle, uno de mis mayores placeres es provocar»).

Quizá ese «ser dueño del propio destino», dejando a un lado las expectativas sociales, el «qué dirán» o lo que podemos llamar «la presión de clase» es el principal mensaje a la ciudadanía de la película *Las verdes praderas* (1979). Su protagonista rompe con la esclavitud que le espera como miembro «triunfador» de la clase media, que tanto le agobia y deprime —irse los fines de semana al chalet en la sierra, jugar al tenis con sus vecinos, recibir a otros familiares en esta segunda vivienda, etc.—, que elige dedicar su ocio a lo que realmente le hace feliz. En este caso placeres mucho más baratos, como estar en su domicilio familiar jugando con sus hijos y su mujer a la Oca, sin absorbentes compromisos sociales.³⁹

Una película que ahonda en el clima político del momento, recogiendo casi a modo de documental uno de los ataques más sangrientos perpetrados contra la emergente democracia española, es *Siete días de enero* (1979) de Juan Antonio Bardem.⁴⁰ Basada en la matanza de Atocha del 24 de enero de 1977,⁴¹ el filme relata los días anteriores y posteriores a dicho atentado, así como el juicio al grupo autor. Bardem bucea en el caldo de

³⁹ Será en este caso su mujer, Conchi, quien, al darse cuenta de la causa de la tristeza y depresión de su marido, toma la decisión de incendiar su chalet en una zona residencial de la sierra madrileña. Ya dentro del coche, de vuelta a Madrid, sus dos hijos avisan a Jose, el protagonista, de que el chalet se está quemando. Al mirar a su mujer, comprende todo lo que ha pasado y se alegra, declarando su intención de pasar los próximos fines de semana haciendo lo que realmente le apetece.

⁴⁰ Concibió la idea de llevar al cine este atentado poco después de haberse producido. Fue en verano de 1977 cuando se puso en movimiento, aunque el guion no se concretaría hasta 1978. En él colaboró Gregorio Morán, periodista de *Diario 16*, que había investigado los hechos con el fin de sacarlos a la luz bajo el título *La semana del complot*. Se estrenó el 28 de marzo de 1979, fecha que coincidió con la fuga de uno de los autores de la matanza, Lerdo de Tejada. Cfr. Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, 307.

⁴¹ El atentado se refiere al asesinato de tres abogados laboristas de Comisiones Obreras, un estudiante de Derecho y un administrativo, vinculados al Partido Comunista de España (PCE) aún no legalizado. Dicho atentado se perpetró por tres jóvenes, militantes de ultraderecha, en la calle Atocha número 55, sobre las 22:45, del 24 de enero de 1977. Se conoce como «matanza de Atocha» y, en contra de lo que los autores esperaban, sentenció a muerte el régimen franquista y afianzó la Transición. Cfr. Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, 305-306.

cultivo que posibilitaba que sucesos de esa barbarie llegaran a producirse —«una extrema derecha que, tras la muerte de Franco, se siente apeada del poder político y que busca en los rescoldos de la Guerra Civil la mejor manera de guardar sus privilegios»—.⁴² Bardem intenta destapar las oscuras tramas que se afanaban en dinamitar el proceso democrático y restablecer el régimen franquista, por ejemplo, poniendo en primer plano ante el espectador lo que se conoce como la «estrategia de la tensión».⁴³ El clima de tensión social fue *in crescendo* antes de la matanza, con los atentados de ETA, el GRAPO, la Triple A, y las sucesivas manifestaciones por la democracia, ante las que el Estado reaccionaba, en muchos casos, desproporcionadamente.⁴⁴

A nuestro entender, Bardem pretende que la ciudadanía adquiera una conciencia crítica ante los acontecimientos, que sepa interpretar el contexto sociopolítico en el que está viviendo, y aprenda cómo actuar ante el mismo. Este aprendizaje se propone de cuatro formas diferentes: a) el comportamiento ejemplar que tuvo una parte importante del pueblo español ante las provocaciones de las fuerzas más reaccionarias, que se ve en el filme con imágenes documentales de la época —en particular, las del entierro de las víctimas de Atocha—, y que se propone como modelo a seguir; b) las enseñanzas directas del líder sindical Joaquín Navarro,⁴⁵ que parece que era el objetivo principal del atentado. Recordemos cómo habla a los sindicalistas recordándoles lo que se ha

⁴² Fernando Lara, «7 días de enero. El fascismo nuestro de cada día», *La Calle*, 54 (1979).

⁴³ «Relación de delitos cometidos por grupos de ultraderecha alentados por organizaciones extranjeras como la CIA, cuya finalidad era provocar alteraciones sociales para obligar al Ejército a hacerse con el poder y restablecer la dictadura. Esa expresión se acuñó tras las masacres cometidas en Italia desde 1968, cuyo objetivo era desestabilizar el incipiente régimen democrático. La «estrategia de la tensión» tuvo su punto álgido en Italia con el asesinato de su primer ministro, Aldo Moro, a manos —presumiblemente— de las Brigadas Rojas, un grupo terrorista de ideología comunista. Al parecer, la CIA y el MI6 tuvieron mucho que ver» (Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, 305, nota a pie de página n.º 385).

⁴⁴ El domingo 23 de enero de 1977 es asesinado en una manifestación pro-amnistía el estudiante Arturo Ruiz por un miembro de la triple A (Alianza Apostólica Anticomunista). El día 24 de enero se convoca una manifestación de protesta por el asesinato de Arturo Ruiz. Durante esta, se produce una nueva víctima: María Luz Nájera Julián, alumna de 21 años de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Murió alcanzada por un bote de humo de la policía antidisturbios. El mismo día, el GRAPO (Grupo de Resistencia Antifascista Primero de Octubre) secuestra al general Emilio Villaescusa Quilis, presidente del Consejo Supremo de Justicia Militar, que será rescatado el 11 de febrero de 1977.

⁴⁵ Joaquín Navarro hace de sí mismo en el filme de Bardem, lo que da una carga de emotividad y de veracidad tremenda a la película.

conseguido gracias a la huelga de transportes que habían realizado, esto es, reconocer la validez de este recurso como medio legítimo de protesta y reivindicación ante situaciones que se consideran injustas («Hemos ganado la huelga y le hemos dado una lección no solo a la patronal sino también al verticalismo de lo cual, a través de nuestra huelga, a través de nuestra unidad, tenemos que [luchar para] acabar lo más rápido posible para conseguir la libertad y la democracia en nuestro país»), o cuando les conmina a que no respondan a las provocaciones de la patronal —que emite canciones falangistas por los altavoces en la sala que se ha cedido a los trabajadores para la reunión sindical— porque es la respuesta que espera la policía para «molerlos a palos»; es decir, la llamada a resolver los conflictos de forma no violenta y a controlar las emociones negativas; c) el análisis de las causas profundas que provocan los acontecimientos como camino para interpretar correctamente la realidad, que se detecta en el intento de Bardem de presentarnos el ambiente en que viven los autores del atentado y, en concreto, el que aparece como protagonista destacado de la película con el nombre de Luis María Hernando de Cabral; d) el compromiso de acción por la instauración de una real transformación sociopolítica, que exige la participación de todos y todas.

Ahondando en este ambiente en que crecen los jóvenes ultra asesinos, Bardem lo recrea presentando a sectores poderosos de la sociedad, principalmente militares de alto rango y miembros del alto clero (asistentes al convite de la boda de la hermana de Hernando de Cabral), muy indignados ante el clima de desorden, de deterioro de lo que consideran «los valores esenciales», de libertad de pensamiento «con tanto rojo y tanto masón como hay en las calles» en España. Asimismo, uno de los líderes ultraderechistas —de gran parecido a Blas Piñar, líder real del partido Fuerza Nueva— con el que tienen contacto cercano los asesinos, aviva el rencor hacia los adversarios ideológicos y la necesidad de volver al régimen anterior con frases como: «Los eternos enemigos de la Patria quieren dinamitar el Estado nacido el 18 de julio de 1936», «¿Vamos a asistir impasibles a que deshagan nuestra España?», «Nuestra Cruzada no ha terminado todavía», «¿No vamos a hacer nada?» Hasta la propia madre de Hernando de Cabral (secretaria del líder mencionado) empuja a su hijo a la violencia con sus reproches por su inactividad ante el derrumbe de la España por la que su padre luchó en la Guerra Civil, la España cons-

truida en el 36. También el personal del propio cuerpo de seguridad del Estado, la «Social»,⁴⁶ aparece claramente compinchado con los asesinos y con los ultras que dan palizas —o incluso asesinan— a manifestantes o a miembros de izquierda.⁴⁷ Esto es, Bardem refiere que la responsabilidad no recae tan solo en los autores directos de la matanza, aquellos que empuñaron sus armas, sino en un sector de la población que alienta este tipo de crímenes y que opone toda su resistencia a la instauración del nuevo régimen democrático.⁴⁸ Hace ver que la democracia ha de ser una conquista, y que muchos son aún los obstáculos por los que debe pasar.

Una película muy interesante como reflejo simbólico del tardofranquismo y de los primeros años de la Transición es *Arriba Hazaña* (1978).⁴⁹

⁴⁶ La Brigada Político-Social (BPS), cuyo nombre oficial era Brigada de Investigación Social (BIS), fue la policía secreta que existió durante la dictadura franquista, encargada de perseguir y reprimir todos los movimientos de la oposición al franquismo. Orgánicamente constituía una sección del Cuerpo General de Policía. Durante la Transición fue reestructurada y sustituida por la Brigada Central de Información. Entre la oposición antifranquista fue conocida comúnmente como la Social, la Secreta o la Brigada.

⁴⁷ En la película, ante la muerte de Arturo Ruiz en la manifestación proamnistía y la denuncia de los hechos por abogados de izquierda, un miembro de la Social comenta a dichos abogados: «Es lamentable, pero permítanme que les diga que la culpa no la tiene la policía, ni esos que algunos llaman “guerrilleros” y otros “patriotas”. La culpa es de los que organizan las manifestaciones y estimulan a esos chavales mientras ellos se quedan tranquilamente en su casa». Ese mismo sujeto, miembro de las fuerzas de seguridad del Estado, está compinchado con los asesinos y sus directos instigadores, e incluso permite que, en la cárcel, se reúnan todos los detenidos para que construyan una buena coartada.

Asimismo, se lee en Wikipedia sobre la «Matanza de Atocha»: «La Policía Armada detuvo a José Fernández Cerrá, Carlos García Juliá y Fernando Lerdo de Tejada en calidad de autores materiales de los hechos, y a Francisco Albadalejo Corredera —secretario provincial del Sindicato Vertical del transporte, estrechamente vinculado con la mafia de este sector empresarial— como autor intelectual. También fueron detenidos Leocadio Jiménez Caravaca y Simón Ramón Fernández Palacios, excombatientes de la División Azul, por suministrar las armas, y Gloria Herguedas, novia de Cerrá, como cómplice. *Sin embargo, los propios agentes declinaron cobrar la recompensa por su captura.* Durante el juicio se llamó a declarar a conocidos dirigentes de la extrema derecha, como Blas Piñar y Mariano Sánchez Covisa» [la cursiva es nuestra]. «Matanza de Atocha»: https://es.wikipedia.org/wiki/Matanza_de_Atocha_de_1977 (consultado 19 de febrero de 2016).

⁴⁸ Merece la pena reflexionar sobre este fragmento del diálogo que existe entre Luis María Hernando de Cabral y su novia cuando esta lo ve por primera vez tras el atentado. La novia de Luis María, al verlo muy nervioso, le dice: «He venido porque estaba preocupada por ti. No nos vemos desde el lunes y yo que... ¿te pasa algo?, ¿te has metido en algún lío? Responde Luis María: «¿En lío? No, mujer, en ningún lío. Un acto de servicio. Un acto de servicio a España. Ves, ves [señalando a unos expositores en forma de abanico donde están guardadas condecoraciones de su padre y familiares por los servicios a la Patria en el régimen franquista], todo esto son recuerdos de eso precisamente, de actos de servicio a España que han hecho los míos desde... desde siempre. Y ahora, ahora me ha tocado a mí».

⁴⁹ Se basa en una novela de José María Vaz de Soto, *El infierno y la brisa*, que fue publicada por primera vez en 1971.

Se localiza en un imponente colegio de una orden o congregación religiosa, que sirve como metáfora del Estado franquista y de la mentalidad nacionalcatólica. El alumnado, en su totalidad masculino, se rebela contra los viejos métodos y la disciplina que quieren aplicar los profesores del centro, hermanos de la orden o congregación, y a pesar de tímidos intentos de reforma por parte de la dirección, la rebelión estudiantil —cuyo punto álgido se sitúa en un encierro en los dormitorios del internado— sigue su curso. Solo al final, gracias a la llegada de un nuevo director, también de la orden o congregación religiosa pero más progresista, que cede a varias de las peticiones de los alumnos, se resuelve la situación conflictiva. Como señala Eduardo Robredo,

«la película es una parábola evidente sobre la decadencia del nacionalcatolicismo y el fracaso del “reformismo” del régimen, que encarnó el fugaz gobierno de Arias Navarro y su “espíritu del 12 de febrero”. Los intentos por suavizar la disciplinada moral escolar del Hermano Director (Héctor Alterio: “Yo siempre estoy dispuesto a dialogar serenamente”) chocan contra el inmovilismo del núcleo duro, representado por el Hermano Prefecto (Fernando Fernán Gómez: “Yo sigo creyendo en la disciplina y en el principio de autoridad”)).⁵⁰

El filme presenta diferentes elementos que merecen ser analizados de cara a nuestro objetivo. En primer lugar, hace una dura crítica a los discursos y métodos empleados con los alumnos —metáfora del pueblo llano— con el fin de tenerlos controlados: el recurso constante al miedo, al terror, para el logro de sus propósitos, la aceptación de su ideología, sea mediante el lenguaje verbal (la amenaza de la condenación eterna si leen a Azaña, por ejemplo), sea a través de los castigos físicos (bofetadas, estar de rodillas delante de la clase un largo rato...); el intento de regular sus vidas privadas (imposición de las creencias religiosas, obligación de asistir a ritos religiosos, negación de la correspondencia con chicas, petición de rendición de cuentas de su vida sexual); la imposición de castigos generalizados por infracciones cometidas solo por algunos (toda la clase es sancionada al no descubrir el director al responsable de cier-

⁵⁰ Eduardo Robredo, «¡Arriba Azaña!»: <http://historiadelaeeducacion.blogspot.com.es/2007/03/arriba-azaa.html> (consultado el 18 de febrero de 2016).

tos actos vandálicos), etc. En segundo lugar, muestra en qué consisten los nuevos procedimientos democráticos: las asambleas, las elecciones democráticas, la designación de representantes como portavoces, la negociación, etc., que, en este caso, son desarrollados por el alumnado y el nuevo director finalmente nombrado para resolver el caos del colegio. En tercer lugar, creemos que incita a una reflexión sobre cómo se ha desarrollado el proceso de Transición. En el filme, los viejos profesores, y particularmente el director y el prefecto, incapaces de restablecer el orden, son sustituidos por un joven y nuevo director que llega renovando los métodos existentes y dando la razón a los alumnos. Realiza elecciones democráticas en el internado y todos los chicos se sienten felices creyendo así conseguir la revolución que pretendían. Únicamente dos de ellos, los instigadores de la revuelta, tratan de convencer a sus compañeros de que los cambios son insuficientes. Pero el resto de los alumnos apoya al nuevo director, quedando el colegio aparentemente renovado, aunque realmente el poder lo tienen los mismos, al igual que la capacidad de decisión. ¿No es ésta una imagen muy nítida de lo que estaba sucediendo? ¿El nuevo director no podría estar encarnando a Adolfo Suárez, un personaje salido del régimen franquista? ¿Acaso el director del filme no quiere advertir al espectador de las múltiples cesiones que se han hecho a la élite dirigente del franquismo y que, al final, no ha existido una ruptura real y abierta con el sistema político anterior? ¿No deja ver que se ha manipulado al pueblo para que crea que ha salido victorioso y se sienta feliz cuando realmente sigue sin ser el protagonista de la vida política?

El disputado voto del señor Cayo es una película realizada ya durante el gobierno socialista, en 1986, pero que nos interesa especialmente porque, basada en una novela escrita por Miguel Delibes en 1978, recoge la evolución de clima político en España a través de dos momentos esenciales: los días antes a las primeras elecciones democráticas de 1977 en las que concurrían los diversos partidos políticos, y unos años después, cuando los socialistas están en el poder. Todo ello bajo la mirada certera, inteligente, sabia, de uno de los mejores escritores españoles del período, y con una buena adaptación de la novela por parte del propio director, Antonio Giménez Rico, autor asimismo, junto con Manuel Matji, del guion. Un director que prefiere rodar lo acontecido en 1977 en color y la España de 1985, fecha en que sitúa la muerte de uno de los protagonistas de la historia, el exdiputado socialista Víctor Velasco, en blanco y negro.

Como señalamos más arriba, todos los elementos del filme nos transmiten mensajes y emociones.

El ambiente preelectoral se nos presenta de una manera festiva. Víctor Velasco (Juan Luis Galiardo), viejo militante socialista que ha pasado buena parte del tardofranquismo encarcelado por sus actos de protesta en contra del régimen, es presentado en las elecciones de 1977 como candidato a diputado socialista por la provincia de Burgos, en la cual tendrá que hacer campaña por una serie de pueblos pequeños —en uno de ellos, con tres habitantes, conocerá al señor Cayo—. La sede socialista, donde se aprecian la bandera republicana y carteles del último Congreso del Partido, está en plena ebullición preparando mítines, discursos al pueblo, propaganda electoral, estrategias frente a sus adversarios —se menciona por ejemplo la necesidad de hacer frente a la campaña de Suárez—, contestando llamadas telefónicas en las que se aluden a los máximos dirigentes: se habla de Alfonso (Guerra), Guillermo (Galeote)...; es decir, de personalidades socialistas del momento que para el espectador hacen la historia más creíble, y en la radio se escucha una entrevista a Felipe González. Se transmite al espectador una sensación de alegría, de esperanza en el cambio, de lucha y búsqueda de una nueva sociedad con libertad para todos.

En este contexto, hemos de situar a Víctor Velasco, una persona fuertemente comprometida con las ideas de izquierda, que había permanecido siete de los últimos quince años en la cárcel por su oposición al régimen franquista. Aparece como un hombre honesto, fiel a sus principios, sensato, que, cuando otros miembros más jóvenes del partido deliberan sobre la mejor estrategia propagandística para conseguir el favor del electorado, defiende que «hay que procurar simplemente que la gente vote, que no tenga miedo y que lo haga en conciencia», dándose cuenta de cuál es la esencia de un auténtico cambio en España. Una persona que, ante las burlas de sus compañeros hacia los pueblerinos diciendo que son palurdos, analfabetos, que no reaccionan a sus discursos, que no saben hacer la O con un canuto..., replica que «eso es lo que primero que hay que hacer, enseñarles a hacer la O»; esto es, proporcionarles educación, porque se da cuenta de que nadie nace demócrata, sino que hay que aprender a serlo y de que libertad y formación van muy unidas.

Será precisamente a Víctor Velasco a quien impacte en lo más hondo el encuentro con el señor Cayo, el alcalde de un pueblecito de tan solo tres habitantes —él mismo, otro vecino con el que Cayo no se habla y que no aparece nunca en escena, y la mujer de Cayo, que es muda— debido al fuerte éxodo rural hacia la ciudad. El señor Cayo se dedica a mostrar a sus tres visitantes —Víctor Velasco y dos jóvenes acompañantes, Lali (Lydia Bosch) y Rafael (Iñaki Miramón)—, durante el tiempo que permanecen con él, su día a día, y ellos observan hasta qué punto es absolutamente autosuficiente en su vida: tiene su propio huerto, sabe interpretar el tiempo meteorológico y protegerse de las condiciones climáticas adversas, conoce el poder curativo de las plantas... y no necesita nada más. Esta autosuficiencia es manifiesta cuando Rafael intenta convencerle de que vote a los socialistas porque ellos son la opción de los pobres y Cayo contesta que él no es pobre ya que, tal como le responde al joven Rafael, no necesita nada, en todo caso, «que pare de llover y apriete el calor», lo que nos recuerda la contestación de Diógenes el Cínico ante Alejandro Magno.⁵¹ Autosuficiencia, libertad y felicidad van aquí aparejadas.

Tras la partida del pueblo del señor Cayo, Víctor queda hondamente afectado. Paran en una cantina de otro pueblo y Lali, al verlo beber una copa tras otra, le pregunta qué le pasa y Víctor le replica: «Pasa que hemos venido a redimir al Redentor»; esto es, el señor Cayo le ha hecho ver la luz, le ha revelado la verdadera sabiduría. Y es muy crítico con ciertos políticos que desprecian la sabiduría del pueblo, la vida rural, y que creen que tienen que imponer sus nuevos modos de vida y de pensar a la gente de campo para «salvarles», algo que también hace Ocaña en la película documental mencionada más arriba.⁵² El encuentro con Cayo, con las reflexiones que provoca a Víctor, traerá como consecuencia que éste renuncie al acta de diputado que había obtenido en las elecciones de 1977.

⁵¹ Se cuenta que cuando Alejandro Magno le dijo a Diógenes que podía pedirle lo que quisiera, él le replicó: «No me quites el Sol», porque le estaba dando sombra. La escuela cínica predicaba la autosuficiencia, una vida natural e independiente, alejada de los lujos de la sociedad. Para los filósofos cínicos, los honores y las riquezas son falsos bienes que hay que despreciar.

⁵² Le dice Víctor a Lali en el filme: «¿Sabes lo que te digo? Que nosotros, los listillos de la ciudad, hemos apeado a estos tíos del burro con el pretexto de que era un anacronismo, y los hemos dejado a pie ¿Y qué va a ocurrir? ¿Me lo puedes decir? ¿Qué es lo que va ocurrir aquí el día en que en este podrido mundo no se encuentre un solo hombre que sepa decir para qué sirve la flor del saúco?».

Como contrapartida a la integridad y honestidad de Víctor tenemos la figura de Rafael, el joven que le acompaña en su campaña por los pueblos. En 1985, siete años después de que se desarrollen los hechos contados, lo vemos convertido en un diputado socialista de éxito. Y su imagen no puede ser más decepcionante. En 1977, Lali le había reprochado que no estudiase la carrera de Derecho que empezó y que viviera del cuento, gustándole, eso sí, la buena vida, las comidas de postín, etc., y ahora, unos años después, cuando coinciden en el entierro de Víctor, se ha convertido en un político de renombre, sin principios, lleno de incoherencias, cuyo único objetivo es estar en el poder. Es impactante la frase con la que Rafael contesta a Lali cuando ella le recuerda que Víctor siempre decía de él que su capacidad para decir una cosa y hacer lo contrario era inagotable.⁵³ La respuesta de Rafael es que, en un político, dicha capacidad es una virtud. Nos parece ver una crítica abierta del director a gran parte de los políticos profesionales que, por desgracia, cobra gran vigor en nuestros días ante el incumplimiento de muchos de ellos de sus programas y promesas electorales.

Hay un apartado muy relevante dentro de la socialización política que es el papel reservado a la mujer. En general, se observa que no ocupa el mismo rol que el hombre, y que la sociedad le sigue reservando un papel secundario en la vida política. Por ejemplo, en las películas de Garci analizadas aparece sobre todo en el papel de esposa y madre —así como en *El diputado*—, salvo Mayte, la chica joven, comunista, que tiene una aventura con el protagonista y que rechaza cualquier idea de monopolio sexual, quien tampoco hace gala de ningún compromiso político importante, y, en *Siete días de enero*, salvo las abogadas que trabajan en el despacho laboralista de Atocha, no hay gran visibilidad de la mujer como ciudadana. Sin embargo, hay dos notables excepciones. La primera es Manuela, la protagonista del filme del mismo nombre dirigido por Gonzalo García Pelayo en 1976, ejemplo de mujer fuerte, libre, con criterios morales autónomos que cuestionan las normas sociales convencionales, y valiente. Sus cualidades se observan nada más comenzar la película, enmarcada en la Andalucía rural, en una primera escena que posee una carga política fortísima: Manuela (interpretada por Charo López), vestida

⁵³ A colación de que Lali le dice que, a pesar de que él siempre hablaba de que nunca se iba a casar, había contraído matrimonio y al poco se había separado.

con un llamativo traje rojo, baila sobre la sepultura preparada para uno de los mandamases del pueblo, don Angosto, mientras toda la comitiva funeraria la contempla aún con el féretro en hombros. Este había asesinado impunemente a su padre unos años antes por cazar furtivamente en sus tierras. Una imagen que, vista justo después de la muerte de Franco, bien podía adquirir una interpretación política destinada a animar a que por fin el pueblo llano tomara las riendas del nuevo destino de España, «zapateando», como hace Manuela, para aplastar definitivamente el régimen dictatorial anterior. Manuela es, a lo largo del todo el filme, la mujer que decide sobre su vida libremente y que no acepta imposiciones de nadie. Otra excepción, no tan llamativa, se halla en *El disputado voto del señor Cayo*, a través del personaje de Lali. Afiliada al partido socialista, defiende unas reivindicaciones feministas, la equiparación salarial en el mundo laboral, la inserción de la mujer en la política..., y, sin embargo, encuentra incomprensión y machismo por parte de sus propios compañeros de partido, lo que nos revela el carácter androcéntrico y machista de la sociedad española. A Rafa, su joven colega, le escandaliza que Lali vaya a opositar para Ciencias Exactas, una carrera «masculina» y ella le da una respuesta que hace ver lo que los hombres esperaban de las mujeres: «¿Qué querías? ¿Que me presentase a Miss Universo?» Hay una conversación reveladora, entre Lali, Víctor y Rafa, que nos muestra con claridad esas aspiraciones de igualdad de las mujeres y los obstáculos que encontraban a su alrededor. Lali propone a Víctor que en sus mítines por los pueblos hable de la emancipación femenina:

L.: ¿Por qué no [hablar] de la equiparación de la mujer?

V: [Silencio]

L.: ¿No te gusta?

V: No es eso, Lali. Pero estas gentes de montaña desconocen esos movimientos. No saben ni de qué van.

L.: Estamos en 1977, ya es hora de que se enteren, ¿no?

V: No te cabrees. Estoy de acuerdo contigo. Pero hay que dar tiempo al tiempo.

L.: Lo dejamos para las Cortes, ¿también tú eres de esos?

V.: Bien sabes que no.

L.: Desengáñate, el planteamiento del problema es machista. La batalla sobre el papel no ofrece dudas. Hay que cambiar la mentalidad de una sociedad patriarcal. Pero si hay un reducto de ese viejo patriarcado ese está aquí, Víctor, en esos pueblos. ¿Cómo coño vas a llegar a ellos desde las Cortes, di? Ten por seguro que los derechos fundamentales no se van a legislar.

R.: ¡Toma castaña!

V.: Te sigues poniendo muy bonita cuando hablas de esas cosas.

L.: Chorradas. Ese era el viejo truco. Lo que sucede es que tú, la totalidad de los hombres, y el 90 por ciento de las mujeres, en el fondo, sois machistas y punto.

R.: Tampoco faltes, tía. Yo paso de eso.

V.: Te pones preciosa.

L.: ¿Qué arregla eso?

V.: Nada. Y, sin embargo, es importante. ¿Qué será del mundo el día en que dejéis de gustarnos?

L.: Resumiendo: hoy me toca callar.

Un tipo de películas que también proliferó en el período de la Transición está constituido por aquellas que abordan los problemas sociales de la delincuencia y la drogadicción juvenil. Los filmes *Perros callejeros* (I y II) y *El pico* (1 y 2) pertenecen a este campo. Creemos que el principal mensaje dirigido a la formación de la ciudadanía es la concienciación de estas realidades, analizando cuáles son sus causas, sus consecuencias, y las posibles líneas de actuación para terminar con estas lacras sociales. De hecho, *Perros Callejeros*, película basada en hechos reales, comienza con una voz en *off* que, además de explicar la existencia de este tipo de pandilla de jóvenes delincuentes, habla directamente al espectador con estas palabras: «Todos estamos implicados en el problema y, en el fondo, todos somos culpables y a todos nos toca hacer algo por remediarlo, levantando el brazo de la justicia, desde luego, pero sin olvidar la caridad, las posibilidades de redención de los muchachos». Es decir, hay un men-

saje explícito a la ciudadanía para que asuma su deber y responsabilidad en la construcción de una sociedad mejor donde no existan estas lacras.

El pico (primera y segunda parte) tiene como núcleo central el tema de la droga y el problema inmenso que presentaba, sobre todo, para la juventud de la época. Eloy de la Iglesia, el director, elige en la primera película a dos jóvenes pertenecientes a ámbitos distintos pero ligados por una fuerte amistad y por el enganche a la heroína: Paco y Urko, hijos respectivamente de un comandante de la Guardia Civil, Torrecuadrada, y de un líder político de la izquierda abertzale, Martín Aramendia. Con ideologías opuestas, ambos progenitores se ven unidos por una cuestión que va más allá de las divergencias políticas: la tragedia de la drogado-dependencia, que irá asociada a la caída en robos, mentiras e incluso asesinatos con el fin de conseguir la dosis diaria por parte de los dos chavales protagonistas. El director aprovecha el filme para sacar a la luz las causas que provocan entre los jóvenes la inclusión en el mundo de la droga, la inconsciencia primaria de sus efectos y el disfrute inicial de sus resultados; y hace ver de una manera absolutamente descarnada el desarrollo evolutivo de la dependencia, los síntomas del «mono», la ausencia de control de quienes están enganchados, la dificultad de salir de ella a pesar incluso de las ayudas por parte de los seres queridos, así como las alternativas para procurar una recuperación. Sin embargo, el final de *El pico 2* es pesimista: Paco acaba convertido en un camello, colaborador de la policía que, a cambio de «chivatazos», le permiten y facilitan su negocio.

Eloy de la Iglesia hace una película muy valiente, sacando a relucir varios problemas candentes y graves de la sociedad de la época: denuncia la continuidad de los procedimientos violentos, de las torturas, que siguen existiendo en los interrogatorios de la Guardia Civil y de la Policía,⁵⁴ donde aún proliferan en demasía simpatizantes del régimen franquista e incrédulos hacia el nuevo orden democrático; la complicidad entre estas fuerzas de seguridad con los narcotraficantes, puesto que los usan como

⁵⁴ En *El pico 2*, cuando detienen a Paco, Torrecuadrada le pide a su coronel estar presente en el interrogatorio de su hijo porque no quiere que le sometan a malos tratos. Este le dice que el interrogatorio se va a realizar en una comisaría de la Policía Nacional de Madrid y que no tema, porque la tortura no es legal, a lo que responde Torrecuadrada: «Por favor, todos sabemos los procedimientos que se siguen empleando tanto en las comisarías de la policía como en los cuartelillos de la Guardia Civil».

chivatos para enterarse, sobre todo, de los golpes previstos de ETA;⁵⁵ la violencia terrorista, mucho mayor hacia guardias civiles y policías; la falta de tolerancia imperante en amplios sectores de la sociedad no solo ante ideologías diferentes a la propia, sino ante orientaciones sexuales como la homosexualidad; la mala situación de las cárceles, en las que se mueven auténticas mafias y se cometen todo tipo de abusos; y la corrupción de la justicia, que no es igual para todos, entre otros problemas. Muestra que aún faltaba un largo camino por recorrer si realmente se aspiraba a una democracia cuyos cimientos fueran valores como la igualdad, la libertad, la tolerancia o la justicia.

El género de la comedia, en una investigación sobre socialización política como la nuestra, posee un especial valor. Para explicarlo, acudimos de nuevo a Nussbaum, quien destaca la valía que le era otorgada por la Grecia clásica: la formación de la ciudadanía. Las actuaciones —representaciones de tragedias o comedias— eran momentos de honda emotividad y esas emociones eran apreciadas como aportaciones importantes al debate político. La tragedia —observa Nussbaum— hacía hincapié en nuestra fragilidad física y fomentaba una compasión que debiera vencer las tendencias a la arrogante negación de nuestra humanidad más básica. La comedia, como las de Aristófanes, con sus insistentes referencias francas y alegres a las funciones fisiológicas, pedía a todos los espectadores que se deleitasen en su propia naturaleza física y tendría una función similar. Y subraya Nussbaum:

⁵⁵ Son varios los ejemplos que aparecen en ambas películas sobre este compincheo entre Guardia Civil y narcos. Como muestra, en *El pico*, la primera parte, el comandante Torrecuadrada está presente cuando el teniente Alcántara recibe la confesión de que el Cojo es el camello que proporciona la droga a Paco, su hijo, y a Urko. Entonces, sorprendentemente, el teniente le dice al comandante que el Cojo y su mujer son gente de confianza. Da a entender que han sido muy útiles a la Guardia Civil. Todo esto se reafirma cuando la pareja de narcotraficantes va al cuartel y varios guardias civiles les tratan con mucha amabilidad, y les preguntan por su recién nacido. Otro ejemplo: en *El pico II*, un periodista, Miguel Caballero, va detrás del caso del asesinato de una pareja de narcotraficantes —fin de la primera parte de la película— pensando, sabiamente, que el asesino ha sido Paco con el arma reglamentaria de su padre. En Bilbao aún, se entrevista primero con el comandante Torrecuadrada, que le despacha sin decirle nada. Luego, habla con el teniente Alcántara, que dirige la unidad de estupefacientes, y para presionarlo, cuando este le conmina a que se olvide del caso, le dice: «Me van a interesar más otro tipo de relaciones, por ejemplo, las que esos traficantes mantenían con la Guardia Civil. Fíjate que mis fuentes llegan a asegurar que la droga se la proporcionaban aquí, en esta comandancia. Pensándolo bien esa también sería una portada de impacto», a lo que le responde el teniente: «Ten cuidado, no vaya a ser un impacto del nueve largo. Estás jugando con fuego».

El espíritu que animaba, no ya al teatro de Aristófanes, sino a los festivales cómicos en general, era el de la defensa de la paz pues se entendía que sólo en paz podemos disfrutar de la comida, la bebida y el sexo (e incluso del pedorrarse o del cagar). [...] Así pues, los festivales cómicos como los trágicos, trataban asuntos dolorosos: los límites del cuerpo, su sometimiento natural a indignidades, su cercanía a la muerte. Pero el espíritu de la comedia [...] convierta esas desmoralizadoras condiciones en fuentes de deleite.⁵⁶

A la trilogía de Berlanga, *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*, podríamos aplicar estas observaciones sobre la comedia. Está protagonizada por la familia de los Leguineche, unos aristócratas arruinados que se enfrentan a una España democrática en la que sus privilegios son puestos en entredicho. La imagen de la aristocracia es la de una panda de vagos que hasta ahora han vivido a costa del pueblo al que se ha dedicado a explotar aprovechando las prebendas de su abolen-go (un ejemplo es cuando el Marqués le dice a su hijo Luis José —José Luis López Vázquez— al querer este integrarse en el mundo laboral gracias a registrar una patente ya de por sí surrealista⁵⁷: «Pero, ¿por qué te ha entrado esa manía de trabajar si en nuestra familia no ha trabajado nunca nadie y nos ha ido estupendamente»); su moral está llena de hipocresía puesto que, en el filme, a pesar de la declaración de catolicidad de los Leguineche y de su ostentación en el hecho de tener capellán propio (muy franquista, haciendo alusión a la estrecha unión entre el régimen dictatorial de Franco y la Iglesia como institución), el Marqués practica el concubinato con su asistente Viti; una aristocracia corrupta que, en la película, intenta defraudar a Hacienda a base de la compra de los funcionarios o llevando el dinero a paraísos fiscales, esto es, que exhibe un falso amor a España que no es sino un amor a sí misma sin compromiso por el bienestar común, etc. En definitiva, se muestra ante el espectador que la que había sido la clase dirigente en todo el franquismo está llena de defectos, que no tiene nada de ejemplar, y que, eso sí, comparte la búsqueda de los placeres corporales con el resto de la humanidad (bue-

⁵⁶ Nussbaum, *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?*, 329.

⁵⁷ Una bandeja con paella, gazpacho, sangría y turrón destinada a los turistas que fueran a venir al Mundial de Fútbol de 1982.

nos banquetes, sexo...). El mensaje tácito al público es el de no permitir que un régimen como el anterior vuelva a resurgir, concienciándole de que nadie de una clase económica o social más alta es superior como persona a los demás y del deber de mantener las libertades y derechos recién adquiridos. Asimismo, se transmite la idea de que la democracia es un sistema político mucho mejor que el anterior y que los valores en los que se sustenta, de igualdad, libertad y justicia para todos, deben ser extendidos.

En la década de los ochenta, hay una clara disminución de los filmes en los que la dimensión política del individuo y el reflejo del clima sociopolítico de España se exhiban y cuenten con una cierta relevancia. Cada vez son más frecuentes las películas en las que se relatan historias centradas en problemas individuales, personales, sin que sea significativa la actuación de los personajes con el ámbito público. Es el caso, por ejemplo, de *Epílogo*,⁵⁸ *Sesión continua*,⁵⁹ *La hora bruja*⁶⁰ o *Volver a empezar*.⁶¹ Sin embargo, en este último filme queremos destacar que llama mucho la atención una escena donde el protagonista, Antonio Albajara (Antonio Ferrandis), habla por teléfono con el rey Juan Carlos I, haciendo una auténtica apología de su labor como monarca y dando una imagen de la realeza de llaneza y preocupación por su pueblo. Creemos que

⁵⁸ El argumento es el siguiente: Rocabrano Ditirambo es un escritor de éxito. Sin embargo, en realidad son dos personas distintas, dos amigos que durante mucho tiempo trabajaron juntos y que, además, estaban enamorados de la misma mujer. Un día deciden separar sus caminos, pero, años después, Ditirambo va al encuentro de Rocabrano, que se ha retirado a una casa de campo, y le propone escribir juntos una última novela que se llamará «Epílogo».

⁵⁹ Síntesis del argumento: Un director de cine, José Manuel Valera, separado de su mujer y con dos hijos con los que apenas tiene relación, prepara una película —*Me deprimó despacio*—. Colabora en el guion su amigo Federico Alcántara, que acaba de ser abandonado por su esposa, quien se ha marchado a vivir a un monasterio.

⁶⁰ Sinopsis: El Gran César (Paco Rabal), nieto de Constantina Comesaña, reputada bruja gallega, pasea su espectáculo de «cine magia» por tierras gallegas a bordo de un autobús que ha convertido en domicilio. Con él viaja su cuñada y amante Pilar Esmeralda (Concha Velasco). En uno de sus viajes recoge a una muchacha (Victoria Abril) que alterará la vida de la pareja, porque es una hermosa meiga gallega.

⁶¹ Está centrada en el reencuentro esporádico en Gijón de un literato español ganador del Premio Nobel —que se marchó de España durante la Guerra Civil a Estados Unidos adquiriendo la nacionalidad americana— con su amor de juventud en 1981, es decir, ya en democracia. Merece la pena destacar que esta película ganó el óscar a la mejor película extranjera en 1983, hecho que asombró al propio Garcí, porque el filme había recibido duras críticas en importantes periódicos y revistas españolas, y tampoco había sido bien acogida por el público —hecho que cambió a partir de la concesión del premio.

hay una clara intención de despertar en el espectador la simpatía por la monarquía, a la que se declara merecedora del Premio Nobel de la Paz. Conviene reseñar también que, en una entrevista a Garcí, este comenta que su película trata de una historia cuyos protagonistas tienen que remontar la angustia de la época de su juventud, la de la Guerra Civil, y, para hacer bien las cosas, deben volver a empezar tras la implantación de la democracia en España. Explica que el vitalismo de los protagonistas debía ser ejemplo para los españoles, que no tenían que mirar al pasado, sino seguir de frente hacia el futuro.⁶² Es decir, se aleccionaría a la ciudadanía para «pasar página» y olvidar (no recordar) los trágicos acontecimientos vividos durante la guerra civil y el franquismo. Sin embargo, en la misma entrevista, el director afirma que la idea central del filme era que «sólo se envejece cuando no se ama».

En la Transición, se sitúa el inicio del cine de Almodóvar. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* fue la primera película comercial de Almodóvar, para la que escribió el guion inicial en 1976, cuando trabajaba para Telefónica como empleado administrativo, reescribiéndolo cuando comenzó el rodaje. La película, inspirada por la ideología punk, representada por Bom (Alaska), trata sobre tres chicas, Pepi, Luci y Bom, que viven en Madrid durante la época inicial de la conocida como «la movida». Es un filme absolutamente transgresor, que busca escandalizar a amplios sectores de la sociedad, donde se exhibe prácticamente todo el «mundo prohibido», vituperado y reprimido durante el franquismo: gays, lesbianas, drogas, sexo explícito, lenguaje chabacano... La idea de libertad, a nuestro entender, choca en ocasiones con el libertinaje, es decir, una libertad mal entendida, quizá, precisamente, porque aún se desarrolla en una etapa en la que hombres y mujeres debían aprender a vivir en libertad respetándose los unos a los otros. *Matador*, un filme también de Almodóvar pero posterior —habían transcurrido seis años— posee un carácter muy distinto. Es una historia de sexo y suspense con un desenlace original: el asesinato recíproco de los protagonistas mientras hacen el amor.⁶³ No creemos que tenga ningún mensaje cara a la formación de la ciudadanía.

⁶² Entrevista concedida a Diego Galán, «El primer Óscar», *El País*, 13 de septiembre de 2011.

⁶³ Síntesis: Diego Montes (Nacho Martínez) es un torero retirado por una cornada. Después de compartir los placeres del amor junto a las mujeres, matarlas es su forma de revivir la intensa emoción de las faenas. María Cardenal (Assumpta Serna) es una abogada criminalista que admira secretamente

REFLEXIONES FINALES

Llega el momento en que vamos a intentar contestar a algunos de los interrogantes que proponíamos al comienzo de este trabajo a la vista de los resultados obtenidos. Sin embargo, es necesario insistir en el carácter inacabado y, por supuesto, incompleto de esta investigación. Se han analizado únicamente veintidós filmes y fueron más los que se realizaron en estas fechas en España —ambientados en ese mismo periodo histórico—; por lo tanto, tan solo hay que considerarlos a modo de muestra. Asimismo, hay vetas que aún están sin explorar en esta investigación y que animamos a otros historiadores a que las exploten. No hemos abordado el cine específico de ciertas comunidades autónomas como la catalana, la vasca o la gallega, que probablemente proporcione matices diferentes e idiosincrásicos en el terreno de la socialización política.⁶⁴

La primera conclusión que podemos extraer de nuestra investigación es que la producción cinematográfica del período de Transición fue un claro apoyo para incentivar en los españoles un amor y afecto hacia el régimen democrático y, de hecho, el régimen franquista es denostado, despreciado y puesto como contraejemplo del que hay que huir, resaltando su carácter deshumanizador para la persona. La libertad como valor supremo de la democracia aparece como tema principal en muchas películas tanto en la forma de libertades civiles —unida al concepto de «autenticidad»— como de libertades políticas. Este nuevo mundo de libertades, el nuevo orden democrático, se muestra como de necesaria conquista, y sobre todo los directores más comprometidos con las izquierdas intentan concienciar a los espectadores de los numerosos obstáculos y cortapisas que aún existían en la sociedad para el logro de dicho objetivo. En este sentido, queremos dejar constancia de la valentía que hemos encontrado

el arte del matador. En el momento culminante del acto sexual, ella mata a sus compañeros, recordando con sus crímenes el ritual de la tauromaquia. Ambos se encontrarán, admirándose mutuamente y terminarán matándose el uno al otro, en acordada confabulación, mientras hacen el amor.

⁶⁴ De hecho, señala Valero que Cataluña fue la comunidad autónoma que más películas produjo durante el período de Transición. Y comenta: «Hay que tener en cuenta que en 1982 se inicia el proceso de «normalización lingüística» con la finalidad de fomentar el uso del catalán y de recuperar la memoria histórica. Y aunque esta campaña de inmersión lingüística respondía a intereses político-ideológicos del partido de turno, el cine catalán ha catapultado a directores de la talla de Antoni Ribas, Jaime Camino, Josep M.^a Forn, Francesc Betriu o Juan José Bigas Luna, algunos de ellos antiguos miembros de la Escuela de Barcelona» (Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, 41, nota a pie de página 59).

en directores como Juan Antonio Bardem o Eloy de la Iglesia, que se atrevieron a hablar de situaciones de violencia y corrupción en las fuerzas de seguridad del Estado, denunciando palizas y torturas en los interrogatorios desarrollados por la Guardia Civil y la policía o la complicidad de algunos de sus miembros con narcotraficantes o con ultraderechistas asesinos. Entienden su obra, su cine, como compromiso sociopolítico.

El tipo de ciudadanía en el que se hizo hincapié va evolucionando con el paso del tiempo, pero en los filmes analizados hasta los principios de los ochenta predomina una ciudadanía activa, participativa, comprometida con la construcción de la sociedad. Entre las competencias cívicas que más destacan está la de poseer una conciencia crítica y lúcida que le permita interpretar correctamente la realidad, condición necesaria para procurar su transformación: *Siete días de enero*, *Perros callejeros* o *El pico* son claros ejemplos de ese intento por conocer a fondo las causas subyacentes a ciertos problemas sociales y políticos. Asimismo, se dirigen a una ciudadanía que debe interiorizar los valores esenciales de la democracia, como el respecto activo hacia los demás, la igualdad que proporciona esa común dignidad humana que compartimos, la libertad en sus dos caras —libertad positiva y negativa, capacidad de autorrealización y no injerencia de los otros—, y la lucha por la justicia social. Valores que son patentes en todas las películas haciéndose más hincapié en unos o en otros.

Estos valores se han de exteriorizar en el «saber hacer», en el uso de procedimientos acordes con el estilo de vida democrático. Manifestaciones, asambleas, citas electorales... se visualizan en los filmes, en distintos niveles y campos de actuación, desde la institución escolar (*¡Arriba Hazaña!*) hasta el terreno político (*El disputado voto del señor Cayo*) como reflejo de una nueva etapa. El diálogo es el recurso para solucionar los conflictos, desde el mundo privado de la pareja (*Asignatura pendiente*) hasta el macrosocial (*Siete días de enero*), y hay un no reiterado al uso de la violencia.

El compromiso ciudadano que proponen los filmes hasta los ochenta busca la construcción de una sociedad muy diferente a la franquista, plantean una democracia fuerte. El modelo de ciudadanía respondería a los tres objetivos fundamentales: alfabetizada políticamente, responsa-

ble social y moralmente y participativa.⁶⁵ Sin embargo, a medida que va avanzando dicha década, ese compromiso político se diluye y cada vez se hace menos alusión a él. La política no es un tema importante en la mayoría de los filmes de los ochenta, y en ese sentido, precisamente por no alusión, por dicho silencio, se estimula una conformidad con lo que se había establecido por los políticos profesionales como elementos conformadores de nuestra democracia. Parece haber una relajación hacia la temática política quizá por la idea, más o menos acertada, de que la democracia estaba bien asentada y no habría vuelta atrás.

La mujer aparece como una figura secundaria en la mayor parte de los filmes y no se la ve equiparada con el hombre en el ámbito público. Aunque se hable de igualdad, de libertad..., no parece que estas palabras signifiquen lo mismo para hombres y mujeres. Ellas continúan en la mayor parte de las películas en sus funciones de madre, esposa y compañera de los varones. Solo Manuela, protagonista del filme del mismo nombre, y Lali, en *El disputado voto del señor Cayo*, son mujeres que reivindican un nuevo estatus para las féminas. Una muestra de que la sociedad de la Transición seguía siendo machista y androcéntrica.

Terminamos este artículo reafirmando que nuestro principal deseo es animar a los historiadores e historiadoras al uso del cine como fuente, porque pensamos que puede aportar mucha información para múltiples objetivos historiográficos. El cine, como arte, es medio de expresión de seres humanos, quienes a su vez son reflejo de una época, de una forma de pensar y enfrentarse a la realidad, de una cultura, por lo que, indudablemente, ha de servir, y mucho, a una disciplina como la Historia. ■

Nota sobre la autora:

VIRGINIA GUICHOT REINA es profesora titular de la Universidad de Sevilla, en donde cursó las licenciaturas de Pedagogía y de Filosofía, alcanzando en ambas el grado de doctor. Su primera tesis versó sobre el pensamiento

⁶⁵ Cfr. Eurydice, *Citizenship Education at school in Europe*. (Bruselas, Comisión Europea, 2005) [www.eurydice.org/Documents/citizenship/en/FrameSet.htm] y John Potter, «The Challenge of Education for Active Citizenship», *Education & Training*, 44 (2/3), (2002): 57-66.

educativo de John Dewey y dio lugar al libro *Democracia, ciudadanía y educación: una mirada crítica sobre la obra pedagógica de John Dewey* (Biblioteca Nueva, 2003); la segunda, indagó en los principales retos a los que se enfrenta la ciudadanía en el siglo XXI, desde la perspectiva de la filosofía política, y fue publicada como libro con el título de *Reconstruir la ciudadanía* (Dykinson, 2013). Su docencia y líneas de investigación principales están relacionadas con el pensamiento educativo contemporáneo, centrado en los siglos XX y XXI (Dewey, Milani, Freire, Ortega y Gasset, entre otros), con la política educativa, con la educación en valores y con cuestiones de filosofía política referida a nuevas formas de entender el quehacer ciudadano. Su principal especialidad podría quedar recogida en el trinomio «ciudadanía-democracia-educación» que le ha llevado a participar en varios proyectos de I+D+i en esa línea así como a publicar numerosos textos y presentar múltiples comunicaciones y ponencias sobre la temática. Desde hace ocho años, es directora de un ciclo de conferencias que gira en torno al trinomio citado y por el que han pasado importantes especialistas de diversos campos (filosofía, historia, pedagogía, bellas artes, etc.). Es miembro fundador del Museo Pedagógico de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, impulsado por el Grupo de Investigación HUM-206.