

1. EL CAMBIO POLÍTICO POSTFRANQUISTA EN EL CINE DE SU TIEMPO: *EL DISPUTADO VOTO DEL SEÑOR CAYO*

Manuel Redero San Román

Universidad de Salamanca

1.1. Introducción

La apertura política que España experimentó en algunos momentos de la última etapa de la dictadura franquista permitió suavizar los fuertes controles que la misma había establecido sobre la libertad de expresión en el cine y desarrollar una producción fílmica algo más variada que la que hasta entonces se había venido realizando. En dicha producción podían distinguirse a mediados de los setenta como más significativos: un cine ligero, de escasas pretensiones y concebido para ser consumido por el gran público, otro de carácter político-intelectual, plagado de claves metafóricas en su interpretación de la realidad y destinado básicamente a sectores jóvenes y cultos, y un tercero, conocido como el de la «Tercera Vía», que buscaba reflexionar sin grandes complicaciones sobre algunos de los problemas existentes en la sociedad y atraer la atención de amplios segmentos de las cada vez más nutridas clases medias¹.

¹ CAPARRÓS LERA, J.M.: *Historia crítica del cine español. (Desde 1897 hasta hoy)*, Editorial Ariel, Barcelona, 1999, pp. 148-150.

Pero el cine español no llegó a conocer en realidad una situación en la que legalmente se respetara la libertad de expresión hasta después de acaecida la muerte de Franco y una vez que su régimen hubiera entrado en la fase de su práctica desaparición, fase en la que simultáneamente se comenzó a levantar el actual sistema democrático de Monarquía parlamentaria. La censura cinematográfica fue suprimida en noviembre de 1977, después de que en febrero de 1976 hubiera sido suspendida la censura previa de guiones, y la libertad de creación intelectual y artística quedó constitucionalmente reconocida con la aprobación de la Carta Magna en diciembre de 1978. La abolición de la censura era una condición absolutamente necesaria, al igual que lo eran la desaparición del NODO y la desarticulación del entramado del sindicalismo vertical cinematográfico, para desmontar la estructura oficial del cine franquista.

La liberalización política que de forma progresiva se fue imponiendo en España a lo largo de 1976 y la eliminación de la censura favorecieron la emergencia de una auténtica eclosión de títulos y géneros; una eclosión que superaba las potencialidades que ofrecía la coyuntura anterior, aunque en algunos casos las aprovechaba. El momento de mayor amplitud temática y formal conocido hasta entonces en la historia del cine español tuvo lugar en estos años. Se estrenaron películas españolas y extranjeras antes prohibidas, se produjeron otras que trataron asuntos nunca abordados o que habían sido narrados desde planteamientos muy timoratos o con un lenguaje poco transparente para una buena parte de los espectadores, y apareció un cine propiamente documental que apenas contaba con tradición entre nosotros.

La situación de liberación creadora por la que el cine español atravesaba, y que esta diversificación temática expresaba, se asentaba paradójicamente sobre unas

bases materiales más bien endeble. El cine español arrastraba desde la dictadura una crisis de hondo calado, que estaba relacionada con la fuerte descapitalización en la que se encontraban sus empresas productoras, la elevación de los costes de producción, las deudas impagadas por la Administración en concepto de subvenciones, la competencia del cine americano y la disminución de espectadores, y para cuya resolución necesitó de una serie de políticas públicas —no siempre coherentes ni bien articuladas— de los gobiernos democráticos. Estas políticas se orientaron fundamentalmente a proteger la industria cinematográfica y a fomentar el rodaje de películas de cierta importancia.

El cine español no logró superar la crisis hasta pasado el ecuador de los años ochenta; y de la misma salió profundamente transformado. Había recorrido un camino que había devenido largo y difícil de transitar y a través del cual había sufrido un intenso y complejo proceso de decantación hacia un cine liberal de corte europeo. Se había encarecido en mucho la producción de películas y el número que anualmente de éstas se producía y el de espectadores que acudían a verlas se habían reducido de forma muy sensible. Pero las películas eran considerablemente mejores. El cine español se había convertido en el transcurso de este tiempo —en el que se habían desarrollado el proceso de transición política y el de consolidación democrática— en un cine de calidad, dirigido muy en especial a las clases medias urbanas e internacionalmente reconocido².

² HOPEWELL, J.: *El cine español después de Franco*, El Arquero, Madrid, 1989, pp. 393 y ss.

1.2. La recuperación de la memoria histórica y la apuesta por el presente

El cine español de estos años mostró un extraordinario interés por acercarse al pasado reciente de nuestra historia. El cine de la democracia se alejó de este modo de la posición que a este respecto había mantenido el cine producido durante el régimen de Franco y que había consistido en prestar una atención muy preferente a etapas de nuestra historia más lejanas en el tiempo. Prácticamente la mitad de los casi 160 filmes que de contenidos históricos se realizaron en el país de 1975 a 1986 tuvieron como referencia el decenio de los años treinta y la época del franquismo (y, más en particular, la Guerra Civil y la España postbélica)³.

El cine que abordó nuestro pasado reciente fue en su práctica totalidad un cine de concepciones antifranquistas de variado signo ideológico que se propuso como objetivos prioritarios recuperar la memoria democrática que había estado proscrita desde 1939, denunciar la brutal represión de la posguerra y desmontar una serie de tópicos que la dictadura había pretendido presentar como verdades incontrovertibles. El mismo se configuró como un cine que tenía un discurso del análisis histórico que en buena medida respondía a claves políticas del presente y que sirvió para cuestionar retrospectivamente los fundamentos sobre los que se había asentado el régimen de Franco y para legitimar la democracia que entonces emergía. Este cine, al rescatar para el espacio público un pasado que había permanecido tanto tiempo oculto, contribuyó a que el proceso de transición política

³ MONTERDE, J.E.: *Veinte años del cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Paidós, Barcelona, 1993, pp. 152 y ss.

postfranquista no se hiciera desde la amnesia colectiva. El consenso con el que las fuerzas que descendían del franquismo y las que provenían del antifranquismo llevaron a cabo dicho proceso no implicó, como a menudo se ha venido manifestando, el olvido del pasado en cuestión sino la firme voluntad de que éste no fuera utilizado como arma de la lucha política, no alimentara el conflicto y no dificultara la concesión de una amnistía general⁴.

El cine de la naciente democracia se interesó igualmente por reflejar en la pantalla la cambiante realidad sociopolítica de la España del momento⁵. Los procesos de transición política y de consolidación democrática y fenómenos diversos de tipo social a ellos estrechamente ligados sirvieron de referencia temática a casi dos centenares de películas producidas en nuestro país en el período que se extiende entre 1975 y 1986 (un número muy significativo de ellas serían realizadas entre 1976 y 1980, los años en los que los asuntos políticos estuvieron más vivos en la conciencia de los ciudadanos). Estos casi 200 filmes, que representan en torno al 15% de todos los que se rodaron entre aquellas dos fechas, incorporaron, sin embargo, a sus imágenes los profundos cambios sociales y políticos que tuvieron lugar en la España postfranquista con grados diversos de visibilidad. Un grupo de estos filmes abordó directamente la transición política o la consolidación democrática, tomando como objeto referencial central algún aspecto relevante de las mismas. Este grupo no está compuesto por un número muy elevado de películas, lo que permite explicar

⁴ JULIÁ, S.: «Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición», *Claves de la Razón Práctica*, n.º 129, enero-febrero de 2003, p. 17.

⁵ TRENZADO ROMERO, M.: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, CIS, Madrid, 1999, pp. 258-272.

el hecho de que muchos de los acontecimientos políticos más sobresalientes de aquellos años no hayan sido llevados a la pantalla. Un segundo y más amplio grupo de películas tomó como puntos de referencia algunos de los elementos que configuraron el proceso de democratización para construir sobre ellos relatos de ficción, pero sin la intención explícita de hablar de dicho proceso. Y, por último, un conjunto aún más nutrido de películas aludieron de forma un tanto tangencial en sus imágenes a fenómenos sociopolíticos que tuvieron lugar en el tiempo que nos viene ocupando⁶.

La mayor parte de estos casi 200 filmes se configuraron articulando discursos que respondían a concepciones ideológicas diferentes pero que tenían en común la defensa de valores claramente democráticos. Los filmes que se realizaron con planteamientos que mostraban algún tipo de complicidad con la dictadura franquista no llegaron a ser muy numerosos, aunque la cifra en la que se situaron no dejó de ser algo superior a la que representaban aquellos otros filmes que se habían acercado al pasado reciente de nuestra historia con planteamientos asimismo antidemocráticos.

Tanto el cine que había optado por aproximarse al pasado reciente de nuestra historia como el que se ocupó de la situación sociopolítica coetánea se desarrollaron a través de la vía documental y de la ficcional. La documental fue una vía en la que una parte importante de las películas en ella enmarcadas se realizó con una estructura en la que se combinaban imágenes del período al que las mismas se referían con entrevistas hechas en el

⁶ HEREDERO, C.F.: «El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la Transición y la Democracia», en VV.AA.: *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 19 y ss.

momento del rodaje, una fórmula esta especialmente apreciada por los historiadores para el caso de aquellos filmes que tenían carácter histórico. Esta vía documental se desarrolló sobre todo en los primeros momentos del postfranquismo. Las enormes posibilidades que para su expansión ofrecía la televisión no evitaron su posterior languidecimiento. La ficcional fue una vía de creación más libre, que no pocas veces estuvo basada en obras literarias y que se mantuvo en un estadio de relativa actividad hasta bien entrada la década de los ochenta. Así las cosas, nada de extraño puede tener el que la producción de películas documentales resultara muy inferior a la de filmes de ficción.

En su conjunto, este cine, que en algunos casos consiguió alcanzar una buena calidad, no se caracterizó precisamente por producir grandes obras de síntesis que llevaran a cabo un análisis global de los grandes problemas a los que nuestro país tuvo que enfrentarse en el medio siglo largo que trascurrió desde el comienzo de la década de los años treinta hasta pasado el ecuador de la de los ochenta. Produjo, más bien, filmes que trataron temas basados en cuestiones de carácter sectorial o en hechos y personajes más o menos significativos y proyectó una imagen demasiado acumulativa y muy lineal de la evolución de España a lo largo de todo aquel tiempo y dio la sensación de que no pocos de los contenidos que presentaba se repetían con excesiva frecuencia. Además, este cine no se propuso como uno de sus objetivos prioritarios dar a conocer de forma rigurosa los asuntos que abordaba ni hacer reflexionar en profundidad al espectador sobre los mismos, sino que buscó fundamentalmente su identificación sentimental y su aquiescencia política.

La vía consensuada a través de la cual se llevó a cabo la reforma política terminó por trasladar a la panta-

lla un enfoque de la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo y de la actualidad sociopolítica de entonces hecho en la mayoría de los casos desde planteamientos esencialmente moderados y en un tono del que había desaparecido cualquier elemento que pudiera ser considerado como revanchista. El discurso radical y rupturista quedó reservado casi en exclusiva a aquellos cineastas y colectivos alternativos que habían surgido en las postrimerías del franquismo y que, aunque en condiciones precarias y cada vez con mayores dificultades, aún pervivían. De alguna manera, el cine histórico y sociopolítico que se impuso como predominante asumió la forma como en general había planteado sus filmes el denominado cine de la «Tercera Vía». *El disputado voto del señor Cayo*, la película que se comentará en los apartados que siguen de este trabajo, no es sino un ejemplo que ilustra relativamente bien acerca de cuanto se acaba de apuntar.

En fin, el interés por conocer nuestra reciente historia y por analizar la dinámica sociopolítica que en el país se había generado fue una realidad muy extendida en la sociedad española durante la etapa de la transición política y, aunque en menor medida, en la de la consolidación democrática, y en absoluto fue un fenómeno que se manifestara sólo en el cine. Se reflejó también ampliamente en los medios de comunicación, en la literatura y en el ámbito de las ciencias sociales. Los mismos historiadores de la Época Contemporánea, al tiempo que fueron abandonando en los años ochenta el debate que sobre la revolución burguesa y la transición del Antiguo Régimen al Estado liberal y al capitalismo con tanta intensidad les había ocupado a lo largo de las dos décadas anteriores, fueron desplazándose en sus investigaciones desde el siglo XIX al siglo XX. Si en los años sesenta y setenta, la Historia Contemporánea se dedicaba priorita-

riamente a estudiar los reinados de Fernando VII e Isabel II y, en menor grado, el período de la Restauración, un lustro después de morir Franco, concentraba sus mayores esfuerzos en analizar la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo y comenzaba a fijar su atención en el mismo proceso de democratización.

1.3. Análisis externo de la película

En septiembre de 1985, una vez que hubo regresado de México en donde había permanecido una larga temporada, Juan Luis Galiardo se dirigió a Giménez-Rico, en nombre del resto de los miembros que habían constituido Producciones Cinematográficas Penélope S.A., con la intención de proponerle la realización de una película. Giménez-Rico aceptó enseguida el encargo y acordó con la citada productora llevar a la pantalla la novela de Miguel Delibes: *El disputado voto del señor Cayo*. El acuerdo entre ambas partes apenas entrañó dificultad alguna y el filme en cuestión se materializaría al año siguiente.

Giménez-Rico, un realizador que algún sector de la crítica ha calificado después de artesanal, contaba en 1985 con una carrera cinematográfica estimable y había logrado ocupar para entonces una posición de cierta consideración entre los directores españoles. Además, había acumulado alguna experiencia en la adaptación de obras literarias al cine y había demostrado tener un especial talento para ello.

Antonio Giménez-Rico y Saenz de Cabezón había nacido en Burgos en 1939 y, tras licenciarse en Derecho por la Universidad de Valladolid, se trasladó a Madrid en 1963. En esta ciudad estudia Periodismo y Música, colabora en la radio y se adentra en el mundo del cine

escribiendo en la revista *Cinestudio*, rodando algunos cortometrajes y trabajando como ayudante de dirección con Antonio Mercero. En 1966 se inició en el largometraje con *Mañana de domingo*, una película infantil de escaso interés, a la que siguieron otras, como *El Hueso*, *El cronicón* o *¿Es usted mi padre?*, que no lograron atraer la atención del público ni el beneplácito de la crítica. Más éxito alcanzó con *Plinio*, el personaje creado por Francisco García Pavón, y *Crónicas de un pueblo*, dos series hechas para Televisión Española, y con *Retrato de familia*, un filme producido en 1976 y basado en la novela *Mi idolatrado hijo Sisí*, de Miguel Delibes. Desde entonces, y hasta el momento en el que realizó *El disputado voto del señor Cayo*, rodó *Al fin solos, pero...* y *Del amor y de la muerte*, dos cintas de escasa relevancia, *Vestida de azul*, un documental sobre transexuales de cierto impacto social, y *Página de sucesos*, una nueva serie televisiva que obtuvo una notable acogida del público. Con posterioridad a 1986, realizó filmes más bien mediocres —*Jarrapellejos*, *Soldadito español*, *Tres palabras* y *Catorce estaciones*— hasta que consiguió hacer de nuevo en 1997 un trabajo de interés con la película *Las ratas*, la tercera adaptación de una novela de Miguel Delibes. En fin, el director burgalés sentía una profunda admiración por el conjunto de la obra literaria del escritor vallisoletano, y probablemente no fue una casualidad el que en las novelas que de éste adaptó se basaran sus tres mejores filmes.

Giménez-Rico contribuyó a divulgar en amplios sectores sociales la obra de Delibes, pero no fue el único director que llevó sus novelas al cine ni tampoco el primero en hacerlo. Delibes había llegado por primera vez a la pantalla de la mano de Ana Mariscal en una no más que discreta versión de *El camino*, y volvió a ser plasmado en imágenes por Josefina Aldecoa en *Función de*

noche, que tomaba de refilón *Cinco horas con Mario*, y también por Antonio Mercero en *La guerra de papá*, basada en *El príncipe destronado*, Mario Camus en *Los santos inocentes* y Luis Alcoriza en *La sombra del ciprés es alargada*.

Esta importante presencia de Delibes en el cine ha obedecido en buena medida al hecho de que, sin ser un escritor ambicioso, ha conseguido publicar, desde que en 1947 apareciera *La sombra del ciprés es alargada*, una obra amplia y de calidad que ha sido reconocida con numerosos galardones: el Premio Nadal (1948), el Premio Nacional de Literatura (1955), el Premio Nacional de la Crítica (1962), el Premio Nacional de las Letras (1991), el Premio Cervantes de Literatura (1993) y el Premio Nacional de Narrativa (1999). Pero la fuerte presencia de Delibes en el cine ha respondido aún más al hecho de que sus novelas son textos que, por la aparente sencillez expositiva de los asuntos que narra y de los personajes que describe, resultan especialmente idóneos para ser transformados en imágenes. Por lo demás, Delibes presenta unas historias muy emotivas con las que los espectadores se identifican con una gran facilidad.

Giménez-Rico, de quien había partido la idea de llevar al cine el texto de *El disputado voto del señor Cayo*, contó para su adaptación con la estrecha colaboración de Manuel Matjí, quién gozaba de un gran reconocimiento después de haber trabajado con Mario Camus en la elaboración del guión de *Los santos inocentes*. Los guionistas se enfrentaron con el problema de que la brevedad del contenido de la novela apenas permitía dar juego al desarrollo de un filme que tuviera una duración normal. Y la solución que encontraron, que no contradecía la lógica con la que Delibes había planteado su obra y que resultó de su agrado, consistió en mostrar en la pantalla cual había sido la evolución que habían tenido hasta

1986 aquellos jóvenes políticos que en la campaña electoral de 1977 se toparon con el señor Cayo. De este modo, los guionistas añadieron a la película unos contenidos que llegaron a representar aproximadamente un tercio de la misma y que la novela, publicada en 1978, no había registrado. Los aspectos añadidos conferirían a la película una dimensión notablemente más política que la que tenía el texto literario⁷.

El disputado voto del señor Cayo, una de las muchas películas —cincuenta y una de las sesenta que en 1986 se hicieron en nuestro país— que se financió con capital íntegramente español, se acogió a las ayudas que la llamada Ley Miró, en realidad un decreto de 28 de diciembre de 1983 que entró en vigor en el mes siguiente y que ha sido considerado como la carta magna del cine de la nueva democracia, concedía para la realización de películas españolas y que tenía como objetivo último potenciar nuestra industria cinematográfica mediante una serie de medidas más realistas que las hasta entonces establecidas⁸.

Los productores de *El disputado voto del señor Cayo* recibieron 32 millones de pesetas antes de comenzar el rodaje del filme en concepto de «subvención anticipada» (un mecanismo copiado de Francia en la Ley Miró y que consistía en la entrega a cuenta de un dinero que el Estado adelantaba). La citada subvención sería una de las más altas de entre las cuarenta y una solicita-

⁷ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R.: *Miguel Delibes. La imagen escrita*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 188-191.

⁸ GÓMEZ B. DE CASTRO, R.: «1975-1988: Del destape a “Mujeres al borde de un ataque de nervios”», en ÁLVAREZ, J.T. y otros: *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Editorial Ariel, Barcelona, 1989, pp. 469 y ss.

das en 1985 (únicamente once resultaron de mayor cuantía) y no quedó muy lejos de la máxima a la que legalmente podía aspirar, que no era otra que la que equivalía a la mitad del presupuesto previsto. Éste se había cifrado en 80 millones de pesetas —los gastos que originaba la producción de un filme medio se situaban en torno a dicha cantidad— e igualmente representaba uno de los más elevados de todos los de las referidas sesenta películas producidas en 1986.

La subvención real obtenida por la película alcanzó un monto de en torno a los 62 millones de pesetas. El mismo era el resultado de sumar, al 15% de lo recaudado en taquilla durante los cuatro primeros años a partir de su estreno (todos los productores que lo solicitaran tenían automáticamente derecho al mismo), el 22,5% por haber sido calificada como de «especial calidad» (el máximo posible no podía superar el 25%) y otro 25% por tener un presupuesto superior a los 55 millones de pesetas (en este caso el máximo posible)⁹. Estos datos ponen de manifiesto que la explotación comercial de la película había resultado exitosa. Al terminar 1989, los cerca de 325.000 espectadores que habían acudido a alguna sala comercial a presenciar su proyección habían generado una recaudación de unos 100 millones de pesetas.

El disputado voto del señor Cayo, cuyo rodaje se llevó a cabo a lo largo de cinco semanas de intenso trabajo, se estrenó el 31 de octubre de 1986 en la Semana de Cine de Valladolid y se proyectó después en varios festivales. En general, tuvo una buena acogida. La película no era una gran producción ni tenía unas pretensio-

⁹ GÓMEZ B. DE CASTRO, R.: *La producción cinematográfica española. De la Transición a la Democracia (1976-1986)*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1989, p. 252.

nes desmedidas pero transmitía una sensación de autenticidad y reflejaba relativamente bien el ambiente de la época. En este sentido, puede ser considerada como un documento de apreciable valor histórico que el historiador habrá de analizar conforme a criterios profesionales y con métodos ya probados¹⁰.

1.4. El contenido de la película

Durante la campaña que precedió a las elecciones generales del 15 de junio de 1977 —las primeras de las celebradas en el postfranquismo—, un grupo no excesivamente numeroso de entregados militantes socialistas desarrolla en un ambiente de gran camaradería una frenética actividad política en la sede de su partido en Burgos, en la que pueden contemplarse los logotipos del PSOE y de la UGT, banderas alusivas a ambas organizaciones, impresos pegados en las paredes, retratos de Largo Caballero, Julián Besteiro, Fernando de los Ríos y Felipe González, carteles y abundante propaganda electoral. Están coordinados por Dani, quien recibe desde Madrid precisas orientaciones de la dirección federal, y su trabajo consiste fundamentalmente en organizar actos electorales en número suficiente como para poder llegar a todos los distritos de la ciudad y hasta los lugares más recónditos de la provincia con la intención de difundir al máximo su programa y de pedir el voto al mayor número posible de electores a los efectos de alcanzar unos resultados dignos.

¹⁰ PABLO, S. de.: «Introducción. Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?», en *Historia Contemporánea*, n.º 22, 2001 (I), pp. 23-24.

En la recta final de la campaña, Víctor Velasco, un abogado cuarentón con aspecto de intelectual progre, antiguo militante antifranquista con siete años de cárcel a sus espaldas y cabeza de lista de la candidatura socialista para el Congreso de los Diputados, Rafa, un joven no demasiado reflexivo, mal estudiante y que se siente tremendamente desmotivado para terminar la carrera de Derecho que hace años inició, y Laly, una recién licenciada en Ciencias Exactas que procede de una familia de clase media, feminista y que ha fracasado en su matrimonio, emprenden un viaje al norte de la provincia para visitar unos pueblos perdidos en la montaña y que se hallan prácticamente despoblados, y, tras varias horas de camino, de las cuales una buena parte consumieron hablando de sus ideales y de sus deseos personales, llegaron a la aldehuela de Cureña. Y lo hicieron con la idea de convocar en la plaza a todos sus habitantes para organizar un mitin con cuantos al mismo decidieran asistir, pero no necesitaron más que ver el estado de descuido en el que se hallaban sus calles y sus casas para comprender enseguida que dicha idea estaba fuera de lugar. De los 47 vecinos que inmediatamente después de la Guerra Civil llegaron a figurar en el padrón municipal, sólo quedaban el señor Cayo, un campesino de honda humanidad que estaba a punto de cumplir los setenta y cuatro años, muy enraizado en la tierra, con un sentido común muy elemental y que era el alcalde de la localidad, su esposa, que era sordomuda, y otro anciano que no se trataba con el matrimonio por el odio que mutuamente se profesaban.

La dilatada conversación que los tres visitantes mantuvieron con el señor Cayo, su único interlocutor («Háganse cuenta —les advirtió— de que si hablan con “ese” —con el otro anciano— no hablan conmigo»), se constituyó en el núcleo del filme. Durante la misma, salieron a relucir aspectos personales de la vida del señor Cayo y de

su familia, historias en las que estaban implicados algunos de sus antiguos vecinos, su situación de práctica incomunicación con el resto del mundo (no disponía de prensa, ni de radio, ni de televisión), sus quehaceres en el campo y temas como el de la emigración que se había producido en toda aquella comarca, la Guerra civil, Franco y su régimen, la democracia... El señor Cayo, que se mantuvo en general muy cauto ante los asuntos más conflictivos, no quiso manifestar la orientación que iba a dar a su voto en las elecciones del 15 de junio de 1977, pese a las presiones a las que Rafa le sometió —en contra de la voluntad de Víctor Velasco— para que lo hiciera.

La fascinación que la personalidad del señor Cayo, que se había revelado a los visitantes como un hombre que vivía en perfecta armonía con la naturaleza, en paz consigo mismo y en libertad, produjo en Víctor Velasco (Hemos venido —comentará— a redimir al redentor), llevó a éste al convencimiento de que la concepción que de la vida tenía el viejo campesino era notablemente más importante que la suya y provocó en él una profunda crisis de valores, que se verá agravada por la aparición de unos jóvenes de Fuerza Nueva que los insultaron y agredieron (Todo por lo que he luchado y en lo que he creído —dirá— se me va de las manos). El candidato socialista, ya de regreso a la ciudad, se entregó a la bebida hasta emborracharse¹¹.

La película, que consigue una equilibrada integración entre la palabra y la imagen, narra con una gran sencillez expositiva el choque entre las dos diferentes

¹¹ El texto de Miguel Delibes describe la conmoción que el estado de embriaguez del candidato provocó en los dirigentes del partido que se hallaban en la sede y da cuenta de las medidas que éstos tomaron para tratar de ocultar la situación a los medios de comunicación. Este final no aparece en la película.

concepciones que de la vida en ella se expresan: la que se manifiesta en la ancestral filosofía campesina del señor Cayo y la que aparece en la mentalidad política progresista de los tres militantes socialistas. La primera se plasma en un lenguaje sucinto, directo, lleno de resonancias y sutilezas en tanto que la segunda en otro notablemente más convencional (el de Víctor Velasco más culto y universal que el de los dos jóvenes); ambos manejados con enorme destreza. En fin, más allá de estas concepciones de la vida, el filme es también un canto a la naturaleza, a la paz y a la libertad.

La historia hasta aquí relatada adquiere una mayor actualidad al utilizar los guionistas la argucia narrativa de contarla desde 1986, justamente cuando se acercaba a su final la primera legislatura de los socialistas en el poder. Un día, Rafa, que ha pasado a ocupar un escaño en el Congreso de los Diputados, acude al Cementerio Civil de Madrid, pese a las indicaciones que en contrario recibe de Dani —también diputado— por el riesgo que su grupo parlamentario corre de perder por su ausencia una votación en el hemiciclo, para estar presente en el entierro de Víctor Velasco, quien había roto con el partido y abandonado la vida política nada más haber obtenido el acta de parlamentario en las elecciones del 15 de junio de 1977. Rafa se encuentra con Laly en el cementerio, y juntos después en una cafetería recordarán con inmensa nostalgia su experiencia en la campaña electoral de 1977 y el viaje que realizaron a Cureña y en el que conocieron al señor Cayo. En medio de la charla que ambos mantuvieron, Laly le pedirá encarecidamente a Rafa que vuelva a Cureña para entregar al señor Cayo el encendedor del difunto. El diputado accede y, cuando llega al pueblo, halla al viejo campesino solo y enfermo —su mujer y su vecino han muerto— y llama a una ambulancia para que le trasladen a un hospital de la ciudad. En

fin, los hechos que ocurrieron en 1977, y que Rafa y Laly evocan en 1986, son presentados al espectador en cuatro largos *flash-backs* realizados en color; en contraste, el presente está narrado en blanco y negro.

Giménez-Rico acertó en la elección de los actores que encarnan a los personajes principales. Su buena interpretación —en algunos casos incluso magnífica— contribuye a afianzar la ya comentada sensación de autenticidad que la película en su conjunto transmite. Francisco Rabal recrea con enorme maestría el personaje del señor Cayo, como con anterioridad había hecho con el de Azarías en *Los santos inocentes*, Juan Luis Galiardo se desenvuelve con especial naturalidad y mucha espontaneidad al representar a un Víctor Velasco al que logró dotar de una fuerte intensidad, Iñaki Miramón interpreta eficazmente a Rafa, aunque resulta más convincente en el papel de joven militante socialista que en el de diputado, y Lydia Bosch, que supuso una agradable revelación, desarrolla con extraordinaria frescura el personaje de Laly.

1.5. Una visión muy establecida del cambio político

El disputado voto del señor Cayo es una película que construye un relato de ficción tomando como referencia algunos de los elementos que configuraron el cambio político postfranquista. Éste, considerado como un camino complejo en el que se incluyen el fenómeno de la transición política y el de la consolidación democrática, es tratado conceptualmente en el filme de forma que no difiere en lo sustancial de lo aportado por las Ciencias Sociales¹².

¹² RODRÍGUEZ DÍAZ, A.: *Transición política y consolidación constitucional de los partidos políticos*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1989, pp. 27 y ss.

La transición fue un proceso político que se orientó a sustituir poco a poco la muy larga y centralizada dictadura franquista por el muy descentralizado régimen de Monarquía parlamentaria vigente en la actualidad. Su inicio tuvo lugar en noviembre de 1975, cuando, tras la desaparición del anterior jefe del Estado, comenzó una fase de liberalización política en la que tímidamente empezaron a reconocerse algunos de los derechos civiles y políticos que están en la base de cualquier ordenamiento democrático y un cierto grado de libertad. Su terminación, sin embargo, no tiene un límite tan marcado. Desde la perspectiva institucional, la transición concluyó cuando, después de tres largos años, se aprobaron los textos de la Constitución y de los primeros Estatutos de Autonomía —y con ellos surgieron las nuevas instituciones y se establecieron las reglas del juego del régimen naciente—, mientras que considerada en su dimensión política más amplia, su final habría de prolongarse hasta el momento en el que los socialistas conquistaron el poder en las elecciones de 1982. La realización de la transición dio paso a la consolidación democrática, es decir, al proceso de reforzamiento, afirmación y robustecimiento del nuevo sistema político. Dicho proceso, de naturaleza muy diferente al de la transición por tratarse de una realidad cuyas referencias básicas se hallaban claramente determinadas, no puede darse por cerrado hasta finales de 1986, una vez llevado a cabo el referéndum nacional sobre la permanencia de España en la OTAN y celebradas las elecciones a Cortes de dicho año con una nueva victoria socialista por mayoría absoluta.

La película no presenta una panorámica general convenientemente articulada en la que se ofrezca de forma explícita una interpretación global y cerrada del proceso de cambio político que tuvo lugar en España de 1975 a

1986, pero sí deja traslucir una visión del mismo que está sólidamente instalada en la opinión pública y, de forma más rigurosa, en la comunidad científica, y que en buena medida puede reconstruirse a través de una serie de elementos que aparecen dispersos e incompletos. Los elementos que se refieren a la transición se encuentran en la evocación que del pasado hacen Rafa y Laly después del sepelio de Víctor Velasco en 1986; los que conciernen a la fase de la consolidación se manifiestan en las imágenes y en los diálogos del presente.

Las elecciones generales del 15 de junio de 1977, sobre cuya campaña previa incide el filme muy ampliamente, fueron un hito importante en el camino hacia la democracia previsto por el Gobierno de Adolfo Suárez, una vez que la situación de bloqueo político en la que se llegó a encontrar el país en los meses posteriores a la muerte de Franco desembocara el 1 de julio de 1976 en la dimisión de Carlos Arias Navarro como presidente del Ejecutivo. La pretensión del Gobierno que éste presidía de abrir un proceso político que no se apartara de la lógica del perfeccionamiento del régimen franquista, expresada con coherencia en el Proyecto de Ley de Reforma de las Leyes Fundamentales, no resistió la contes-tación de los grupos más inmovilistas de la dictadura ni, sobre todo, el rechazo frontal de la oposición democrática. No obstante, el Gobierno de Arias Navarro evitó durante su mandato el vacío de poder e impidió la ruptura con el sistema político heredado a la que aspiraban las fuerzas antifranquistas.

El Gobierno que se constituyó el 7 de julio bajo la presidencia de Adolfo Suárez se mostró dispuesto a no repetir la fracasada experiencia del anterior y se propuso de inmediato alcanzar el objetivo de devolver la soberanía y las libertades al pueblo español a través de una reforma política. El contenido de esta última se fue perfi-

lando paulatinamente a medida que el Gobierno tomaba una serie de decisiones, de carácter aperturista y sentido democratizador, que arrebataron a la oposición la iniciativa política en favor de la democracia de la que había sido dueña en los meses previos.

El Gobierno de Adolfo Suárez se propuso incorporar a amplios sectores políticos al proceso de transición a la democracia. Hasta el momento en el que mediante la aprobación en el referéndum del 15 de diciembre de 1976 de la Ley para la Reforma Política, de la que emanaba un parlamento democrático, se produjo la desvinculación del régimen franquista, reclamó esencialmente el apoyo de las familias políticas de la dictadura. Inmediatamente después, se dirigió a la oposición antifranquista con la intención de recabar su colaboración. Ésta, ante la imposibilidad de imponer la democracia a través de una ruptura con el viejo régimen, aceptó el pacto global que el Gobierno le ofreció para recorrer juntos por la vía de la reforma la fase de la construcción del nuevo sistema democrático que entonces se iniciaba. Paradójicamente, el camino de la reforma emprendido por el Gobierno de Adolfo Suárez no podía culminarse sin el concurso de las organizaciones que habían defendido la ruptura (por ejemplo, las elecciones de junio de 1977 no hubieran sido creíbles sin la participación de los partidos de la oposición).

El pacto que sellaron el Gobierno y la oposición se fundamentó en el sobreentendido de que el primero poseía más poder que la segunda en tanto que ésta era depositaria de una mayor legitimidad democrática. Esta era la lógica con la que discurría en la película el candidato Víctor Velasco cuando manifestaba en la sede de su partido y ante el desconcierto de algunos militantes que probablemente no sería conveniente que el PSOE ganara las elecciones; no tenía excesiva confianza en que la iz-

quiera pudiera resistir posibles presiones del Ejército u otros «poderes fácticos», pero sí esperaba jugar un papel fundamental desde la oposición en el parlamento. El contenido del texto constitucional que el 6 de diciembre de 1978 fue aprobado en referéndum nacional pareció darle la razón. Los partidos políticos que provenían de la oposición y los sectores sociales en ellos representados se identificaron en general más con dicho texto que aquellos que descendían más directamente de la dictadura. La Constitución culminaba el proceso de reforma, marcaba una auténtica ruptura jurídico-política con el régimen franquista, era un documento válido para afrontar los grandes problemas que el país arrastraba y permitía la alternancia en el poder para llevar a cabo políticas avanzadas desde el mismo.

El tipo de transición que tuvo lugar en España después de la muerte de Franco responde al modelo que algunos autores han denominado como de «transición vía transacción». La transición de los países que siguen dicho modelo se inicia con unos ciertos límites que la dictadura impone y se lleva a cabo mediante un pacto que realizan las elites que de ésta provienen, que permanecen como una fuerza electoral relativamente importante, y las de la oposición. La negociación que dichas elites desarrollan, asumiendo un protagonismo muy acusado en detrimento de la acción movilizadora de las masas, no tiene lugar entre iguales, aunque en el curso de la misma la correlación de fuerzas entre ambas tiende a equilibrarse. En cualquier caso, el régimen autoritario no determina la naturaleza del cambio¹³.

¹³ SHARE, D. y MAINWARING, S.: «Transiciones vía transacción: La democratización en Brasil y en España», en *Revista de Estudios Políticos*, n.º 49, enero-febrero de 1986, pp. 87 y ss.

Han sido muy pocos los países —España, Brasil, Chile, Polonia, Hungría y Sudáfrica— que, de entre los muchos que han conformado el importante proceso de democratización que ha tenido lugar en el mundo desde mediados de los años setenta, han desarrollado el modelo de «transición vía transacción». Han sido, además, en general países que tuvieron en un principio grandes dificultades para deshacerse de sus dictaduras y que, sin embargo, han conseguido colocarse entre los que más éxito terminaron cosechando. Así las cosas, nuestra transición ha sido valorada de forma globalmente positiva por la mayor parte de los ciudadanos y de los especialistas —españoles y extranjeros— que se han dedicado a estudiarla. La película que estamos analizando se suma a esta corriente mayoritaria. En fin, con todo, la minoritaria visión crítica de la transición española ha adquirido en los últimos tiempos una mayor importancia, fundamentalmente entre algunos sectores de la elite política e intelectual.

La alternancia en el poder que la Carta Magna contemplaba como posible se materializó en octubre de 1982. El PSOE asumió el Gobierno nacional, modernizó el país, cumplió el reto histórico de consolidar la nueva democracia e hizo varias reformas. Pero quedaron pendientes algunas otras (las escenas del final del filme en las que el señor Cayo apareció solo y enfermo pueden ser interpretadas como una manifestación de que las promesas de redención del campo hechas en la campaña electoral de 1977 se habían incumplido) y surgieron problemas importantes de corrupción. La película nos presenta un partido que en 1986 se ha convertido en una fuerza política más burocratizada, en la que los intereses personales y de grupo han terminado por prevalecer en numerosas ocasiones frente a los intereses colectivos y que ha perdido las grandes ilusiones transformadoras que en 1977 tenía.

Una democracia similar a la que imperaba en Europa se había, en efecto, implantado razonablemente en España y había llegado a consolidarse. Pero, la forma en que la misma se había llevado a cabo dificultaba al nuevo régimen desprenderse de algunas de las hipotecas del pasado. De alguna manera, la negociación entre las elites había contribuido a alejar a los ciudadanos de la actividad política, a favorecer el asentamiento de una perspectiva demasiado institucional de los asuntos públicos y a convertir a los partidos políticos en organizaciones cada vez más oligárquicas. Por lo demás, la liquidación del régimen franquista y de las instituciones que lo configuraban (Cortes orgánicas, Sindicatos Verticales, Consejo del Reino, Consejo Nacional del Movimiento...) no supuso la simultánea desaparición de la estructura básica del Estado. De este modo, la Administración Pública, el Poder Judicial, el Ejército, la Policía y las empresas estatales se incorporaron al nuevo régimen, y su adaptación al mismo fue bastante lenta. A la postre, algunos de los elementos que habían facilitado el proceso de la transición política contribuirían después a rebajar la calidad de la democracia consolidada.

1.6. Castilla y León en el proceso del cambio político

La historia de Castilla y León ha servido de fuente inspiradora de innumerables filmes. Pero si las películas que se refieren a épocas lejanas de su pasado, en particular a su Edad Media y a los inicios de su Edad Moderna, ofrecen la posibilidad de desarrollar temas en los que el público pueda soñar con un tiempo heroico, las que se basan en acontecimientos de su siglo XX no pueden sino reflejar una situación en general no muy es-

plendorosa¹⁴. *El disputado voto del señor Cayo*, al mostrarnos las condiciones tan precarias en las que éste vivía y los usos tan viejos que aún conservaba de trabajar la tierra, el contraste entre el estado de casi abandono de muchos pueblos prácticamente deshabitados, debido a la fuerte emigración que los mismos habían sufrido desde finales de los años cincuenta, y el crecimiento de la ciudad y de los núcleos industriales, la modernización de algunas infraestructuras viarias, la frecuente utilización que del coche hacen sus habitantes..., nos está presentando la contradictoria y desequilibrada realidad social de una región que había conocido durante la década de los sesenta y la primera mitad de la de los setenta un desarrollo económico importante (su PIB se incrementó un 6% de 1960 a 1973, en pesetas de esta última fecha), pero notablemente inferior al del conjunto del país (el PIB medio español creció en el mismo tiempo un 7,3%) y, muy en especial, al de sus regiones más prósperas.

La sociedad castellano-leonesa tenía, de cara al incierto proceso nacional de cambio político que se avecinaba, un muy escaso peso específico en el conjunto de la sociedad española y enormes limitaciones para poder jugar de forma mínimamente activa un papel relevante en dicho proceso. Había perdido un buen número de sus habitantes (de los 2.916.116 de 1960, lo que suponía el 9,5% de la población de toda España, había pasado a 2.583.137 en 1981, un 6,9% de aquélla) y su poco densa y bastante dispersa población (en 1981 tenía 27,7 habitantes por km.) acusaba un elevado grado de envejecimiento. Además, la dinámica de sus clases sociales no

¹⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, F.: *Castilla y León en el cine*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998, pp. 7-14.

había generado una sociedad civil sólida y carecía de una cohesionada, moderna y potente clase burguesa. La franja que en su pirámide social ocupaban las clases bajas y, sobre todo, la clase media-baja (quedaban todavía muchos pequeños campesinos) era muy ancha mientras que la que correspondía a la de sus clases medias era muy estrecha y la de sus clases altas apenas se percibía.

La mayor parte de la sociedad castellano-leonesa apostó por correr el menor riesgo posible en el proceso del cambio político postfranquista. De esta forma, se mostró ajena a los planteamientos rupturistas de la oposición antifranquista, no cuestionó las medidas democratizadoras que nada más iniciar su andadura comenzó a tomar el Gobierno de Adolfo Suárez y prestó un apoyo masivo a la aprobación de la Ley para la Reforma Política en el referéndum del 15 de diciembre de 1976, desoyendo la invitación a la abstención que lanzaron las fuerzas democráticas y las propuestas de voto negativo que hicieron los grupos de la extrema derecha. El 82,51% de los censados participó en la consulta y, de ellos, el 93,78% depositó su papeleta con el voto afirmativo, el 2,63% en contra, el 3,35% en blanco y el 0,25% nulo. Las tendencias que manifestaron los votantes de la región no diferían significativamente de las que se dieron en toda España, pero la participación nacional fue inferior en 4,79 puntos; y esta diferencia se agrandaba si la comparación se hacía con las provincias de mayor dinamismo económico y social.

Los apoyos sociales con los que contó en la región el proceso democratizador fueron harto cuantiosos. Amplios segmentos conservadores de las clases media y media-baja y sectores de ideología más progresista (pero poco movilizados durante el franquismo) que se ubicaban entre los trabajadores del mundo urbano y colecti-

vos de la «nueva pequeña burguesía» se mostraron relativamente abiertos a asumir la reforma del Gobierno de Adolfo Suárez. Si de entre los primeros cosecharía después muchos votos la UCD, de entre los segundos obtendría una buena porción de los suyos el PSOE.

En las elecciones generales del 15 de junio de 1977, con una abstención del 17,66%, la UCD alcanzó el 51,60% de los votos emitidos, el PSOE el 23,74%, AP el 11,75% y el PCE el 3,70%; en las elecciones generales del 1 de marzo de 1979, con una abstención que había subido al 30,74%, la UCD lograba de nuevo la victoria al obtener el 47,50% de los votos emitidos, el PSOE se colocaba en el 25,92% y la nueva CD y el PCE se quedaban respectivamente con el 9,5% y el 4,92%. Resultaba muy significativo el abultado éxito electoral de la UCD en Castilla y León, éxito que se vio además sobredimensionado a escala nacional a causa de la normativa electoral; ésta impuso el criterio distributivo y favoreció en la representación de las Cortes a las provincias de menor número de habitantes, varias de las cuales estaban situadas en la región.

El modelo de «transición vía transacción» que se impuso en España frente al de ruptura que preconizaba la oposición se implantó en Castilla y León sin apenas dificultades. Y con su triunfo, el papel que la región terminó por desempeñar como soporte del proceso de democratización a escala nacional resultó ciertamente importante.

1.7. **Ficha técnica**

Título: *El disputado voto del señor Cayo*. Director: Antonio Giménez-Rico y Sáenz de Cabezón. Producción: Producciones Cinematográficas Penélope, S.A.

Productor ejecutivo: José María Calleja. Jefe de producción: Martín Cabañas. Argumento: Novela homónima de Miguel Delibes. Guión: Manuel Matji y Antonio Giménez-Rico. Fotografía: Alejandro Ulloa (Eastmancolor). Montaje: Miguel González Sinde. Sonido: Enrique Molinero. Música: Fragmento de *Marina*, de Camprodón, Ramos Carrión y Arrieta. Decorados: Rafael Palmero. Ambientación vestuario: Gumersindo Andrés. Maquillaje: Ángel Luis de Diego. Intérpretes: Francisco Rabal (señor Cayo), Juan Luis Galiardo (Víctor Velasco), Iñaki Miramón (Rafa), Lydia Bosch (Laly), Eusebio Lázaro (Dani), Mari Paz Molinero (mujer de Cayo), Abel Vitón (Ángel Abad), Gabriel Renom (Mauricio), Francisco Casares (Carmelo) y Juan Jesús Valverde (Arturo González). Formato: 35 mm. Duración: 98 minutos. Estreno: Semana de Cine de Valladolid, 1986.