

CONTINUIDAD Y CAMBIO EN LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA: FOTOGRAFÍA Y CINE COMO GENERADORES DE MEMORIA

Pilar Martínez-Vasseur*

Mario P. Díaz Barrado**

*Université de Nantes, Francia. E-mail: pilar.martinez@wanadoo.fr

**Universidad de Extremadura, España: E-mail: mdiaz@unex.es

Recibido: 27 mayo 2018 / Revisado: 9 julio 2018 / Aceptado: 14 septiembre 2018 / Publicado: 15 junio 2019

Resumen: El paso del tiempo ha generado interpretaciones cambiantes a la hora de hacer historia sobre la etapa que condujo a la implantación de la democracia en España. Las diferentes interpretaciones están determinadas por la evolución que el paso del tiempo, y los sucesivos presentes, introducen en la visión del pasado. Pero, en este caso, también se concede una especial importancia a las fuentes a través de las cuales analizamos el proceso de Transición a la democracia: la fotografía y el cine, pues ambos recursos son vitales para entender las sociedades actuales y la forma de generar memoria a través de ellos. Con propuestas metodológicas diferentes para una u otra fuente, se analiza la Transición a través de la fotografía y del cine y, de paso, se va comprobando cómo evoluciona la interpretación de los hechos a través de estos medios de masas, para concluir con una propuesta que llama la atención sobre la alteración del discurso histórico convencional que están propiciando los medios audiovisuales.

Palabras clave: Transición; memoria; imagen; fotografía; cine

Abstract: The passage of time has generated changing interpretations in making history about the stage that led to the implantation of democracy in Spain. The different interpretations are determined by the evolution that the passage of time, and the successive presents, introduce into the vision of the past. But, in this case, special importance is also attached to the sources through which we analyze the process of Transition to Democracy: photography and film, as both resources are vital to understand current societies

and how to generate memory through them. With different methodological proposals for one or the other source, the Transition through photography and cinema is analyzed and, by the way, and it is checking how the interpretation of the facts through these means to conclude with a proposal that draws attention to the historical conventional discourse that are promoting audiovisual media.

Keywords: Transition; memory; image; photography; cinema

INTRODUCCIÓN: LA TRANSICIÓN 40 AÑOS DESPUÉS A TRAVÉS DE LA IMAGEN. CONCEPTOS Y PROPUESTAS METODOLÓGICAS

Al cumplirse cuarenta años del comienzo de la democracia en España, alcanzamos un arco temporal similar al del régimen precedente. La dictadura franquista, tan lejana y tan presente a la vez en la España actual, se concibe por una parte como algo que queda ya en la nebulosa de la historia pero, por otra, sirve de forma recurrente para proyectar sobre el régimen de la Transición todo tipo de recelos y sospechas, precisamente porque se argumenta que no hubo un corte, una cesura nítida entre el final del franquismo y el comienzo del período democrático.

Desde el siglo XIX, cada vez que se produce una clara evolución social y/o económica o un proceso político que implica un cambio de régimen, los españoles nos inclinamos a tratar de borrar toda huella precedente, como si lo vivido bajo otro marco jurídico, al que el nuevo régimen viene a sustituir, tuviera que enterrarse bajo siete llaves.

No queremos saber nada de lo anterior —y por eso sustituíamos las Constituciones cada poco tiempo, o nos adentrábamos en períodos dictatoriales que negaban con fruición el pasado-, sin saber que esa actitud provoca precisamente la debilidad de lo nuevo, que no se asienta sino en la negación de lo precedente.

En estos últimos años vuelve de forma recurrente ese comportamiento que, además, suele tener una frecuencia temporal muy parecida que está siempre cercana al medio siglo. Tras cuarenta años de régimen democrático se empieza a cuestionar la solución que sirvió para salir de la dictadura, lo mismo que hace medio siglo comenzó a ponerse en entredicho una dictadura que, hasta bien avanzados los años 60 del siglo XX, apenas había tenido una oposición interior relevante. Por no hablar del proceso anterior —con una duración similar- que pone en entredicho la Restauración y que facilita la llegada de la II República.

No es que queramos plantear la repetición de la historia, porque nunca se repite y tampoco son comparables los procesos de cambio ni los regímenes que se erosionan o que se implantan en cada caso. Pero sí parecen existir algunas constantes en la historia reciente de España que manifiestan comportamientos peculiares, sobre los que podremos extraer reflexiones interesantes y mucho más si utilizamos los recursos visuales para explicar los procesos de cambio y evolución de España desde la implantación de la democracia a nuestros días.

Hace ya muchos años, precisamente al final del periodo de cambio desde la dictadura franquista a la democracia, un historiador también algo peculiar, Sergio Vilar, planteaba una propuesta interesante en el sentido que estamos reseñando. En el título de su obra¹ se plasmaba ya la dinámica entre la euforia y el posterior desencanto, que ha sido tan estudiado y citado como una de las características de la Transición. Pero, sobre todo —y esto ha pasado mucho más desapercibido-, en este trabajo de Vilar se remarca especialmente el comportamiento típico de los españoles entre largos años de modorra, donde todo parece inamovible, y sobresaltos inesperados y rupturistas que quieren acabar con todo de golpe para sacudirse precisamente el sentimiento culpable de

¹ Vilar, Sergio, *La década sorprendente 1976-1986. La constitución de la democracia entre la euforia, el desencanto, la modorra y los sobresaltos*. Barcelona, Espejo de España, 1986.

la modorra complaciente. Según Vilar, la historia contemporánea española expresa siempre que, después de años de modorra sucede el sobresalto, para caer enseguida en un nuevo periodo de modorra y así sucesivamente.

En estos momentos, cuando volvemos a mirar hacia nuestro pasado reciente con una mezcla de condescendencia y de desdén por la aparente escasez de los logros obtenidos (como si nos hubiéramos amodorrado y por tanto estuviéramos incubando un nuevo sobresalto), tenemos la ocasión de volver la mirada, en el sentido literal de la expresión gracias a la fotografía y al cine, a ese pasado para tratar de intuir lo que reflejan las imágenes de ese tiempo y, sobre todo, la interpretación que podemos hacer del tiempo de la Transición desde el presente, toda vez que no podemos eludir la influencia que ha tenido el paso del tiempo y la visión cambiante que de la llegada de la democracia a España se ha venido produciendo a lo largo de los años.

En realidad, la visión que tenemos de las cosas está siempre determinada por el presente, el estado natural desde el que contemplamos el pasado y nos imaginamos el futuro. Pero sucede que, en realidad, el presente siempre está mutando, es esa leve huella sobre la superficie del mar, tan difusa y tenue, que se convierte en pasado o que incorpora el futuro sin ser una cosa ni otra.

Desde ese presente quebradizo e inestable contemplamos impasibles el pasado (que adaptamos a las circunstancias cambiantes) o imaginamos el futuro (que pronto será presente y nunca como lo habíamos imaginado). Es un efecto que se puede expresar muy bien con las sensaciones que tenemos al contemplar una fotografía o una película del pasado.

Figura 1. Reunión en las afueras de Sevilla de los luego famosos líderes del PSOE. 1974.



Fuente: Pablo Juliá.

Estos jóvenes reunidos en una mañana de domingo a las afueras de Sevilla a principios de los años 70 del siglo XX, son algunos de los protagonistas más destacados de la etapa democrática, aunque entonces ninguno de ellos podía tal vez ni siquiera sospecharlo: Felipe González, Alfonso Guerra, Luis Yáñez, Manuel Chaves, Carmen Romero, etc. En la famosa foto llamada del *clan de la tortilla*.

Lo cierto es que, al mirar la foto, no sólo tenemos que tener en cuenta que lo hacemos desde el presente, es decir que los futuros posibles ya se han realizado, o no, y el pasado que se contempla está influenciado por el presente actual, sino que hay que considerar, también, quién ve la foto, porque su interpretación depende mucho de la perspectiva generacional. No es lo mismo verse atravesado por la nostalgia, porque se pertenece a la misma generación que los protagonistas, que imbuido del desdén que provocan en un joven las historias de los, ahora abuelos, en su juventud.

Una imagen es una cápsula de tiempo, de un tiempo detenido en el instante en que fue tomada la fotografía (su presente constitutivo), que viaja a través de los sucesivos futuros que acaban siempre siendo también presentes (cada vez que se mira la foto), pero un presente sutil que incorpora a su vez todos los pasados que contiene desde que fue tomada la fotografía. Lo mismo puede decirse de una película, condicionada por el contexto en que fue filmada, pero vista en los presentes sucesivos².

Este aparente galimatías conceptual se resuelve con un ejemplo muy sencillo. La imagen como fuente para la historia siempre se adapta al presente, porque al mirarla en diferentes momentos de nuestra vida no hacemos sino incorporar la cápsula de tiempo que contiene el pasado a nuestras circunstancias.

De esa forma el pasado no es inamovible, es más bien moldeable, porque se adapta a cada presente sucesivo. La historia no estudia el pasado, más bien fabrica —o interpreta, si no se quiere ser tan directo— el pasado desde el presente, siempre con la condición de que ese pasado muta, como el propio presente desde el que se analiza. Y esto no sirve sólo para la imagen, en realidad sucede con cualquier recurso cada vez que tratamos de

interpretar el pasado, sea con textos o con cualquier otra fuente histórica.

Al mirar la España de mediados de los años 70 se abre paso la nostalgia, si se ha vivido en ese tiempo, pero también se contempla el pasado que nunca volverá y los futuros entonces imaginados, que ya son también pasado cuando no simples quimeras. Si no se ha vivido ese tiempo, también puede surgir la nostalgia³, pero también y de forma no excluyente un deseo de superar un tiempo mediocre que no se corresponde con la expectativas de futuro.

Mirar es pues un acto generacional, depende de quién mire el pasado de la Transición para tener una visión específica. Pero también es un acto personal, porque cada uno adaptamos el pasado a lo que nos ha sucedido después o lo que imaginamos que será el futuro más inmediato.

Aunque ya hemos señalado que la historia no se repite (si acaso sólo en el sentido marxista de primero como tragedia y después como farsa) si existen, al menos en la historia reciente de España, algunas tendencias que podríamos considerar recurrentes. Y una de ellas es sin duda el deseo irrefrenable de reinventarnos cada cierto tiempo, una suerte de *adanismo* que gusta de imaginar que, sólo librándonos de los lastres que arrastramos del pasado, podremos enfocar nuestra convivencia de manera adecuada.

Sólo que ese deseo de novedad, encierra casi siempre la reivindicación de lo más rancio. Es decir que revestimos de nuevo lo que es viejo y nos olvidamos de reivindicar lo que de verdad podría librarnos de nuestros fantasmas más recurrentes. No hay otro pueblo europeo dónde sobrevivan de forma tan nítida formas de Antiguo Régimen, incluso en la dinámica económica y/o fiscal. La capacidad de presentar lo más antiguo como novedad encierra la contradicción de asignar ese mismo tradicionalismo a los adversarios. En realidad los españoles nos parecemos demasiado, incluso estando en las antípodas (o supuestas antípodas) políticas.

² Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995.

³ Las generaciones más jóvenes que no han podido vivir un pasado concreto, pueden sentir nostalgia del mismo a través de sus mayores o mediante simples recreaciones del pasado desde el presente. De otra forma no se entendería la pasión que en ocasiones levanta la indagación y el conocimiento de un pasado muy alejado ya en el tiempo.

Por otro lado, la llegada de la sociedad de la información, con todos sus recursos y su agilidad para comunicar -o simplemente para hacer desaparecer el hecho de la comunicación que se convierte más bien en presencia universal- ha transformado intensamente las actividades de transmisión de información y de conocimiento, aunque pervivan comportamientos muy arraigados que resulta imposible eludir.

A pesar de los anuncios repetidos y de la constatación diaria que nos revela la transformación radical que la tecnología ha introducido en nuestras vidas, en realidad sospechamos que, en definitiva, no han cambiado tanto las cosas, pues el pasado se adapta al presente y el presente construye el futuro a su medida. Sólo desde la inconsciencia o la precipitación puede decirse que los cambios han arrasado con todo, sencillamente porque el hombre no puede desprenderse sin más de las adherencias del pasado, igual que no puede permanecer impasible ante los cambios como si no afectaran a su vida. En este sentido es pertinente recordar las palabras de Ortega y Gasset⁴:

“Las revoluciones, tan incontinentes en su prisa, hipócritamente generosa, de proclamar derechos, han violado siempre, hollado y roto, el derecho fundamental del hombre, tan fundamental que es la definición misma de su substancia: el derecho a la continuidad”.

Lo que Ortega llama *derecho a la continuidad* es, en realidad, la clave de la interpretación del pasado, porque el pasado nunca desaparece, aunque se pueda moldear a gusto del presente, y nunca el futuro es lo que imaginamos, pues siempre se realiza en un presente mutable y fugaz.

1. LA IMAGEN, RECURSO PARA INTERPRETAR LA TRANSICIÓN: FOTOGRAFÍA Y CINE

Frente a la importancia que se ha dado en Historia tradicionalmente a la palabra, constatamos cada vez con más evidencia que vivimos en sociedades que recurren a lo visual como instrumento por antonomasia para la comunicación. Ambos mecanismos no son excluyentes, aunque es indudable el dominio creciente de lo visual. Resulta por tanto adecuado acercarse a la historia reciente de España desde la imagen, pues es evidente que, además de construir un relato

contado con palabras de la Transición, sin duda también se puede desarrollar un relato visual⁵.

Además, durante la Transición, la imagen desempeñó un papel relevante e influyó tanto o más que la palabra para configurar la alternativa al franquismo y el régimen democrático. Se olvida con frecuencia que la imagen que tenemos forjada de la Transición se constituyó gracias a las publicaciones periódicas (donde aparecían los hechos y los protagonistas de la misma) y al cine (donde se reflejaron no sólo los cambios sino también los anhelos de la sociedad española que se asomaba a la democracia).

Cuando hoy se realizan retrospectivas de la Transición, casi siempre nos servimos de la imagen. Hay un trabajo intenso y variado sobre la historia de la Transición, pero el más difundido son las imágenes sobre la misma, sin que sepamos la mayoría de las veces otorgar un valor preciso a esas imágenes o convirtiéndolas en simples estereotipos.

Pretendemos por tanto mostrar que las imágenes sobre la Transición son algo más que simples recursos para una nostalgia complaciente o instrumentos para una descalificación superficial de ese periodo de la historia de España. Las imágenes conforman un universo que puede someterse a muchas visiones, pero que en definitiva encierran ingentes posibilidades para contemplar la Transición con toda la complejidad y todo el atractivo que el cambio político desde el franquismo representa en la historia de España.

1.1. La fotografía expresión del cambio

La fotografía sirvió en el momento del cambio político para encauzar los deseos de la sociedad española. En realidad, desde mucho antes y en pleno franquismo, las publicaciones periódicas venían sirviendo de plataforma para expresar los deseos de cambio. La imagen desempeñaba en ellas un papel fundamental y, aunque pueda parecer ahora sorprendente, tanto los diarios como las revistas o *magazines* semanales mostraban a los españoles, a través de una profusión de imágenes, lo que sucedía en la calle o en las instituciones a través de una generación de reporteros gráficos convertidos en auténticos testigos de la época.

⁴ Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*. Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 67.

⁵ Debray, Régis, *Le stupéfiant image*. Paris, Gallimard, 2013.

El reflejo de esa época que queremos mostrar aquí, aunque sea brevemente, para apreciar cómo las imágenes de ese pasado nos permiten acercarnos al mismo como si viajáramos en el tiempo y expresar, además, no sólo ese tiempo, sino la mirada que sobre el mismo proyectamos hoy.

Vamos a acercarnos a la Transición comenzando por lo más evidente. España, al comenzar el último cuarto del siglo XX, era un país joven, quizá mejor un país para jóvenes (a diferencia de hoy que es un país de viejos):

Figura 2. Festival de los Pueblos Ibéricos. UAM, Madrid, 1976.



Fuente: Jorge GR Dragón.

Los jóvenes reunidos en 1976 en Madrid, durante el Festival de los Pueblos Ibéricos, expresan en su actitud y en su desenfado que tenían todo el tiempo para ellos por delante. Cuando aún el Franquismo seguía existiendo, al menos desde el punto de vista institucional, una gran parte de la sociedad española ya se encaminaba hacia otros derroteros. Las generaciones del *baby-boom* de los años 50 y 60, adquirirían ahora protagonismo social, y enseguida político, y constituían además la parte no sólo más numerosa sino más dinámica de la sociedad española.

Su inclinación política era radical, incluso muy radical, y los vencedores de la guerra civil se encontraban –tras perseguir durante años a los *rojos*–, que sus propios hijos eran ahora esos rojos. El hecho de constituir la cohorte más numerosa y su clara inclinación hacia las ideas postergadas o perseguidas por la dictadura, podría hacer pensar entonces en un cambio abrupto (muchos lo esperaban así) pero, en realidad, esa carcasa radical envolvía un sentido práctico y de la moderación que resultó fundamental para encauzar el cambio de régimen con visos de éxito.

No olvidemos, porque esa será nuestra conclusión final, que cada imagen recibe una mirada y una interpretación desde el presente, un presente dónde los jóvenes vuelven a tener relevancia política y social y dónde reivindican –de nuevo bajo propuestas muy radicales– algunas de las cosas olvidadas (¿o quizá mejor sería decir superadas?) por la Transición aunque las circunstancias sean muy diferentes.

Volviendo a la Transición, además de ser un país de jóvenes, estos se encontraban muy preocupados por el pasado. Por dos motivos aparentemente excluyentes, pero en realidad complementarios. En primer lugar porque estaban convencidos de que una parte del pasado inmediato se les había hurtado por la dictadura, de ahí que estuvieran dispuestos a recuperarlo y a reivindicarlo y, por eso mismo, a ensalzarlo y mitificarlo.

Pero, en segundo lugar, una buena parte de los jóvenes demócratas creían ya entonces –y lo irían asumiendo muchos más después– que no solamente había que recuperar ese pasado sino reconciliarse con él, asumirlo con todas sus contradicciones. Quizá la imagen que mejor refleje esto sea la de la vuelta del *Guernica* a España custodiado por un guardia civil con barba. En la imagen, además de valorar la evolución de la Guardia Civil, nos encontramos con la asunción del pasado y sus contradicciones:

Figura 3. Llegada a España del Guernica de Picasso. Madrid, 1981.



Fuente: Agencia EFE. Gustavo Catalán.

La siguiente imagen es la esencia de la Transición, pero lo que entonces se interpretaba como reconciliación ahora, desde diferentes sectores, se interpreta como entreguismo y renuncia a los verdaderos valores:

Figura 4. Saludo entre Adolfo Suárez y Felipe González en 1977.

Fuente: Antonio Gabriel.

Pero, volviendo de nuevo al presente, ahora se desea arrasar con cualquier iniciativa que permita la supervivencia de un pasado que no gusta, y al que se desea eliminar a toda costa como si eso fuera posible. De esta forma, una foto que se ha interpretado durante décadas como la mejor expresión de la reconciliación tras la dictadura, se ve hoy como la expresión del enjuague político llevado a cabo durante la Transición.

Pero esa Transición rompió muy claramente con el pasado de la dictadura, como expresan muy bien las dos instantáneas siguientes. Ambas imágenes ponen de manifiesto la evolución irreversible de los dos pilares en los que se apoyó el régimen de Franco: El Ejército y la Iglesia.

Frente al ejército franquista, concebido como mera fuerza de ocupación para asegurar el orden público, la presencia de mujeres en la Guardia Civil suponía en los primeros años ochenta romper definitivamente con esa imagen y hacer evolucionar al Ejército hacia otras tareas como el paso del tiempo ha puesto de manifiesto claramente, no en vano es una de las instituciones mejor valoradas por los españoles (*El País*, 5 de mayo de 2017).

Figura 5. Primeras Mujeres Guardias Civiles. 1989.

Fuente: Agencia EFE.

De igual forma, aquella Iglesia tridentina y guardiana de la moral, se encontraba al avanzar la Transición con una oleada de nuevas expresiones que permitían la mezcla curiosa que se expresa en la segunda instantánea, cuando las creencias ya no estaban reñidas con la adhesión natural a las modas o a las estéticas más modernas.

Figura 6. Nuevos tiempos para la Iglesia.

Fuente: EFE. José Luis Pérez Fernández.

El hecho de que se quiera de forma recurrente presentar hoy a la Iglesia como si no hubiera evolucionado desde el franquismo, simplemente porque existan todavía pequeños grupos afeerrados al pasado (como ocurre por otra parte en Francia, país laico) y también restan en el Ejército, es tratar de apelar a un fantasma. La Iglesia no es sino un reducto doctrinario para consumo privado, aunque no pueda negarse su influencia social heredada del pasado. Pero es un pasado que no podemos arrasar. Lo mismo podría decirse del Ejército, si bien su evolución es más positiva al especializarse en actividades que reciben

un amplio con reivindicar primero y s que circulan en los entornos que seaprestan aos y periucosivos.senso social.

Además de lo dicho hasta ahora, la Transición es de forma muy clara la reivindicación de una nueva cultura forjada en el antifranquismo. La prosperidad económica de los sesenta asentó por primera vez en nuestra historia a una clase media lo suficientemente amplia como para tener el horizonte de proporcionar educación y formación a sus hijos. Esos hijos, es decir los jóvenes, mediante la lectura de libros y/o periódicos, van inclinándose por unas ideas que circulan en los entornos opuestos al régimen y enseguida que se aprestan a reivindicar primero y asentar después un régimen democrático. Hoy sería inconcebible una imagen como la que se aprecia en la noche del 23/F, porque los periódicos se habrían sustituidos por *tablets* o teléfonos móviles.

Figura 7. Periodistas leen los periódicos la madrugada del 23/F en las escaleras del Palace.



Fuente: Ricardo Martín.

Porque la aceleración de las técnicas comunicativas hizo que, muy pronto, la cultura de la Transición -que fue uno de los objetivos más ambiciosos y queridos por toda una generación que quería transformar el país por la cultura, fuera sustituida por nuevas formas de relación social que hicieron nacer nuevos comportamientos ligados a lo audiovisual y a lo que hoy llamaríamos *el entorno mediático*.

Las nuevas expresiones, ligadas *La Movida* -que se podrían resumir en esta imagen de una tribu urbana-, sustituyen enseguida, en medio del optimismo impulsado por la prosperidad económica, la propuesta cultural de la Transición, aunque las nuevas expresiones revelan muy pronto su debilidad. Mientras tanto y de forma acelerada

se sucedían cambios intensos en todos los órdenes de la vida española:

Figura 8: Punkis en los años de la movida madrileña.



Cuando se analiza hoy la Transición, se olvida a menudo que no se circunscribe al periodo de cambio político, sino a todo un conjunto de transformaciones que, de manera decidida, se producen sobre todo en la década de los años ochenta. Al comenzar esa década ya se observaba a un Suárez agotado y aislado (la imagen lo pone muy bien de manifiesto), después de haber sido el verdadero protagonista durante los primeros años de la Transición:

Figura 9: La soledad de Suárez poco antes de presentar su dimisión en 1981.



Fuente: Marisa Florez.

Figura 10. Reunión de líderes políticos con el Rey tras el 23/F. 1981.



Fuente: Gustavo Catalán.

El desencanto y el choque con la realidad, sobre todo tras el 23/F, hacen aparecer otros personajes que marcarán el devenir de España. En la anterior imagen se puede observar a los principales líderes políticos en una reunión con el Rey en 1981, poco después del fracaso del 23/F.

Aunque sea una casualidad, todos miran al protagonista de lo que vendrá, de ese futuro que ya se adivina, aunque sea al único que no se le ve la cara: Felipe González. Esta imagen ya tiene el futuro detrás, ya sabemos lo que pasó en el largo periodo de los gobiernos socialistas y, por tanto, se comprueba cómo la imagen, siendo una cápsula de tiempo, está condicionada por la mirada que en cada momento proyectemos sobre ella.

Quizás el acontecimiento clave con el que se cierra la Transición sea la incorporación de España a Europa. La firma del tratado de adhesión en 1985, junto a Portugal, supone sin duda la finalización del proceso de incorporación y hasta de normalización del país en el entorno internacional tras los largos años de dictadura:

Figura 11. Acto solemne de la firma del Tratado de adhesión de España a la CEE. 1985.



En los años siguientes, fruto del impulso provocado por la normalización política y por la incorporación a las instituciones europeas, se atraviesa por la etapa más próspera de la historia de España. Incluso tras la alternancia política en 1996, que culmina un largo período de hegemonía socialista, se asienta un proceso de modernización y avance que, si bien trufado de contradicciones y de decisiones económicas discutibles -que luego acarrearán problemas graves- y mostrando ya la cara de la corrupción como un fenómeno que acompaña al ejercicio del poder-, supone, sin duda, la entrada irreversible de España en el seno de los países más desarrollados del planeta.

La otra cara inherente a este proceso de modernización también puede ser contemplada. Antes de los casos Roldán, Bárcenas, o los más recientes, aún en plena actualidad, ya se puede constatar la mezcla de populismo y corrupción en los años 80 (comenzó con Jesús Gil y José M^a Ruiz Mateos como embriones de una extrema derecha que no cuajó) y prosigue hoy con manifestaciones más evidentes en la extrema izquierda.

Figura 12. Jesús Gil. Las primeras manifestaciones del populismo en los años 80 del siglo XX.



Figura 13. Legalización del matrimonio homosexual. Siglo XXI



Mientras tanto, la sociedad española se abría hacia otros derroteros. Pues si en el terreno de la política se reviven a lo largo de estos años una y otra vez aspectos que pudieran parecer superados (pero que siempre retornan), en las relaciones sociales surge una nueva sociedad que normaliza otras formas de agrupación familiar, de relaciones personales, -como la que se observa en la foto del matrimonio homosexual-, o que hace convivir ideas y opiniones sin aparente conflicto grave. Incluso podemos considerarnos una de las sociedades europeas más tolerantes con la inmigración.

Para concluir este apartado sobre fotografía nos resta un último ejemplo que nos permite comparar dos tiempos diferentes:

Figura 14. Felipe González y Alfonso Guerra en un mitin en 1977.



Fuente: Pablo Juliá.

Figura 15. Los líderes de Podemos en Vistalegre I. 2014



Antes y ahora, los puños cerrados. Pero evidentemente no es lo mismo, porque, además de enarbolar el puño con un brazo distinto, los objetivos y las circunstancias son muy diferentes.

Comparar dos imágenes en apariencia conectadas por un gesto nos permite comprobar el paso del tiempo y la dificultad de hacer una única lectura de la imagen, igual que no es posible hacer una única lectura del pasado.

De esta forma, el régimen surgido de la Transición sigue abierto, pero como lo está todo lo que vive. Y no es aconsejable hacer borrón de todo, aún cuando resulte a veces difícil asumir un pasado molesto. Los españoles tenemos que aprender a vivir con nuestro pasado y dejar de pretender inventarnos de nuevo con cada generación.

1.2. El cine de la Transición: continuidades y rupturas

El periodo retenido aquí como transición, a nivel cinematográfico (1973-1982) es, junto con el inmediatamente precedente, uno de los más prolíficos, desde el punto de vista cuantitativo, de la historia del cine español. El director de cine y Académico de la Lengua José Luis Borau habla de “600 películas que, grosso modo, salieron de nuestros estudios en ese tiempo”⁶. En él, algunos de los modelos fílmicos de éxito en los años anteriores: Buñuel (vuelve a España en 1977 para rodar su última película coproducción franco-española, *Ese oscuro objeto de deseo* y publica sus memorias, *Mi último suspiro*, en 1982. Muere el 30 de julio de 1983), Berlanga, Bardem, Saura, Camus, Martín Patino, F. Fernán Gómez... van a convivir con otros que surgirán ahora (como ocurrirá en la vida política, social y económica por otra parte), confirmando ese ingente corpus vasto, heterogéneo y complejo tanto en el espectro ideológico desplegado, como en las propuestas textuales. Nunca, ni siquiera, por supuesto durante el esplendor efímero de la República se habían hecho tantas películas y, sobretudo, tan variadas en temas, géneros, estilos y enfoque⁷. Vista más de cuatro décadas después, la producción cinematográfica de la Transición aparece como un cuerpo vivo, una suerte de “primavera

⁶ VV. AA., *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, IX Congreso de la Asociación española de historiadores del cine. Madrid, Academia de las Artes y de las Ciencias cinematográficas de España, 2005, p. 25.

⁷ El número de películas tiende a aumentar entre 1976 (90), 1977 (97), 1978 (79), 1979 (73), 1980 (110), 1981 (137), 1982 (146), Losilla, Carlos, en VV. AA., *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valencia, Filmoteca de Valencia, 1989, p. 33.

de cien flores”⁸, inmediatamente anterior a la entrada en juego de un proceso de homogeneización que, salvo en casos excepcionales, no ha hecho sino incrementarse hasta hoy.⁹

Sintetizando de forma rápida, podríamos adelantar que en líneas generales las escrituras más arriesgadas se producirán en el ámbito del cine más radicalizado ideológicamente desde la izquierda de la izquierda (Antonio Artero, Pere Portabella, Joaquín Jordá, Eloy de la Iglesia, ...), y tendrán poca incidencia a nivel de público salvo en el caso de Eloy de la Iglesia,¹⁰ en tanto que propuestas más “continuistas” (Saura, Camus, Bardem, Berlanga, Regueiro, Martín Patino, Fernán Gómez) o abiertamente reaccionarias (Rafael Gil, Mariano Ozores, Pedro Lazaga, Alvaro Sáenz de Heredia,...) ocuparán las pantallas con gran éxito. Se constata igualmente la eclosión de nuevos talentos que ya habían despuntado en las postrimerías de la dictadura (Victor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Garci, Antonio Drove, Ricardo Franco), así como la irrupción colorista e “inmediatista” con la presencia, en sus historias de la calle y de su lenguaje “el cheli”, en el cine de Trueba, Colomo, Martínez Lázaro, Almodóvar, y Bigas Luna que se consolidará en la década siguiente. Todo ello sin olvidar la estimable producción televisiva del período— tanto en el terreno de la ficción como en otros colindantes durante la era de Pilar Miró¹¹.

Esta dicotomía se encuentra, por otra parte, en el meollo de todo estudio sobre el cine y la cultura en general durante la transición. Se trata de un fenómeno un tanto peculiar y distintivo: en la historia del cine, los profundos cambios sociales y políticos han alumbrado frecuentemente nuevos modos de escritura fílmica: el cine soviético

⁸ Hernández, Javier, *Voces en la niebla, El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 14.

⁹ Sobre la producción y la industria cinematográfica: Losilla, Carlos, “Legislación, industria y escritura”, en VV. AA., *Escritos sobre el cine español, 1973-1987...*, op. cit., pp. 33-43. (Habla de la disminución de películas a partir de 1982 pero de una mayor calidad, y de un fenómeno que va en aumento hasta hoy, el cierre de salas).

¹⁰ Citar aquí la muy novedosa tesis de Montero, Laureano, *Le cinéma de Eloy de la Iglesia, Marginalité et transgression*. Universidad de Dijon (Francia), 2014.

¹¹ Véase el capítulo dedicado a la Transición y la televisión en Palacio, Manuel, *Historia de la televisión en España*. Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 91-121; Galán, Diego, *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*. Barcelona, Mondadori, 2006.

revolucionario, el Neorrealismo o los Nuevos Cines (“La nouvelle vague” en Francia)¹², algo que no se llega a constatar en la transición española. Una carencia que, significativamente, José Carlos Mainer aplica también al ámbito de la literatura:

“Las peculiaridades características de la transición política, que fue en realidad una compleja estrategia de pactos, lo contaminaron todo y, de ese modo no hubo entre nosotros ni el hallazgo de una fórmula estética tan singular como fue el neorrealismo en Italia posterior a 1945, ni pudo producirse un grupo literario tan notable y coordinado como el grupo 47 en Alemania”¹³.

El director de cine José Luis Borau reconoce, a su vez, un cierto carácter acomodaticio de la mayor parte del cine que se hizo durante la transición, incluyendo el suyo, y lo explica diciendo:

“obsesionados con aprovechar la libertad que por fin, se nos ofrecía, los autores españoles decidimos hablar del presente, y sobretodo del pasado, sin atender a otras cotas de calidad [...] olvidamos que cualquier período histórico, cualquier cambio político decisivo, requieren a su vez un enfoque particular, una forma diferente de ver y de representar los acontecimientos. Desconocíamos, o eso parece ahora, que el terreno de la expresión, la ruptura ideológica con alguna etapa anterior, nunca llega a ser completa si no viene servida – no aderezada, cuidado – con una forma innovadora también”.¹⁴

En España la espera de la tan deseada libertad no se aprovechó para fundamentar una teoría propia, ajustada a nuestras tradiciones literarias y plásticas o discordante de ellas si hubiera sido preciso, pero que implicase la ruptura con los moldes y maneras de aquel presente – no digamos ya con los del pasado – y supusiera un peldaño más en relación al punto donde parecía encontrarse el proceso cinematográfico general.

¹² Baecque, Antoine de, *Histoire et cinéma*. Paris, Cahiers du cinéma, 2008, pp. 9-14.

¹³ Mainer, José Carlos y Juliá Díaz, Santos, *El aprendizaje de la libertad*. Madrid, Alianza, 2000, p. 108.

¹⁴ VV. AA., *El cine español durante la Transición democrática...*, op. cit., p. 27.

1.3. La guerra civil y el franquismo: el pasado del presente

1.3.1. El documental o la otra cara del cine

En los últimos años del franquismo y durante la Transición, el cine da un giro sobre sí mismo. Tras la muerte del dictador España se apresta a descubrir uno de los aspectos escamoteados por los vencedores: la historia vivida por los que perdieron la guerra. No exactamente los del exilio, sino los del interior, los hombres y las mujeres que tuvieron que soportar la capa de silencio y de miedo impuesta por el régimen. ¿Cómo asombrarse, pues, de que obras como *Las largas vacaciones del 36* (1976) o *Las bicicletas son para el verano* (1985) salieran a la luz y conocieran de inmediato un éxito merecido?

El documental, amordazado por el NO-DO, que no desaparece hasta 1976, vuelve a encontrar los caminos de la libertad. La autorización de *Canciones para después de una guerra* en 1976 se confunde con la emergencia de bastantes de ellos que son otras tantas pasarelas para encontrarse con ese pasado ocultado o falsificado. En primer lugar, otra película de Basilio Martín Patino, *Caudillo* (1977), en la que se muestra el ascenso al poder del dictador. *El desencanto* (1977) de Jaime Chávarri, esencial para comprender mejor las tensiones subyacentes del franquismo. En *Raza, el espíritu de Franco* (1977), Gonzalo Herralde desmonta la imagen del dictador y los mitos del régimen utilizando extractos de *Raza* y entrevistas a personajes del entorno del Caudillo. Cecilia y José J. Bartolomé realizan *Después de...* (1980), película en dos tiempos que trata de reflejar los cambios políticos y sociales acaecidos en España desde la muerte del dictador hasta el golpe de Estado abortado del 23 F 1981. *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino, es una mezcla de documentales de época y de testimonios de sobrevivientes de la guerra civil (Gil Robles, Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Josep Tarradellas, etc.) así como una sutil reflexión sobre las aproximaciones de la memoria, excluida de la competición del Festival de San Sebastián acusada de abrir viejas heridas. En 1980, *Dolores*, obra de José Luis García Sánchez y Andrés Linares, dos cineastas comunistas, es una aproximación no hagiográfica a la personalidad de Dolores Ibárruri y un documento necesario para la preser-

ción de la memoria colectiva y popular de las luchas políticas y sindicales en España¹⁵.

1.3.2. La reconstrucción histórica y el incipiente cine de las nacionalidades históricas

La reconstrucción histórica permite, en otro registro, en muchos casos cercano a la ficción, el recuperar una memoria perdida, troceada o amputada durante el franquismo. Bardem encuentra su plena eficacia en *Siete días de enero* (1979), reconstrucción de la matanza de Atocha, el 24 de enero de 1977 (película producida por Francia). Mario Camus rueda una hermosa obra clásica, *Los días del pasado* (1977), una de las primeras ficciones sobre los maquis. Sobre un tema bastante cercano, Manuel Gutiérrez Aragón realiza una obra personal, *El corazón del bosque* (1978), visión crítica de la política del PCE cuya militancia abandona en esos años.

El País Vasco y Cataluña inician el mismo tipo de recorrido: es sobre todo Antoni Ribas quien va a “reencontrar” la historia catalana gracias a dos obras: *La ciutat cremada* (1976) y *Victòria* (1983). La primera hace una incursión en esta historia de 1899 a 1909. En una adaptación libre de Lewis Carroll, Jordi Feliu realiza *Alícia a l'Espanya de les maravelles* (1978), en la que volvemos a encontrar esta misma voluntad de revisión histórica de la dictadura asociando las imágenes de la actualidad y la visión satírica, Francesc Betriu, en *La plaza del diamante*, propone la adaptación de la novela de Mercè Rodoreda (1981) evocando ese pasado desconocido de Cataluña desde la Dictadura de Primo de Rivera a la primera posguerra.

El País Vasco encuentra su portavoz en la persona de Imanol Uribe. Su primera obra, *El proceso de Burgos* (1979), es una larga serie de entrevistas a militantes de ETA que tuvieron un papel activo en el mencionado proceso. Siempre en la misma línea de recuperación histórica, *La fuga de Segovia* (1981), relato político-policiaco, construye una ficción inspirándose en la evasión de presuntos miembros de ETA presos en el penal de Segovia en 1976. Con *La muerte de Mikel*, 1983, Uribe entra de lleno en la ficción proponiendo un valiente alegato sobre la intolerancia de la homosexualidad en un contexto abertzale y consigue el mayor éxito de público hasta ese momento del cine vasco.

¹⁵ Caparrós Lera, J.M.; Crusells Magi y Mambona, Ricard, *100 documentales para explicar historia*. Madrid, Alianza, 2010.

1.3.3. Memoria individual / Memoria colectiva

Abordar la guerra civil o el franquismo durante la Transición implicaba, en el conjunto del Estado español, afrontar de forma directa la génesis y el desarrollo del régimen que precisamente se configuraba como contrapunto de la nueva situación. Si, como lo hemos dicho y escrito a menudo, en el propio cine del franquismo la guerra y la posguerra habían sido, proporcionalmente hablando, una ausencia notoria, mayor a medida que iban pasando los años y el régimen pretendía hacer olvidar sus dudosos orígenes, una demostración del cambio en curso podía ser recuperar ciertas imágenes, vivencias, recuerdos o símbolos que remitían a lo prohibido, deformado o supuestamente olvidado durante la dictadura.

No cabe duda que, al menos en un principio, amplios sectores del público esperaban – y confiaban encontrar en las pantallas esos temas prohibidos, esas palabras nunca dichas y fundamentalmente esos planteamientos inéditos, atrevidos y poco respetuosos con un sistema, que no se había hecho acreedor de ningún respeto, sino de todo lo contrario.

Algunos historiadores del cine, entre ellos, Román Gubern, José Enrique Monterde, Casimiro Torreiro¹⁶ evocan además de esta espera del público, de su identificación o reconocimiento con lo que ocurre en la pantalla, el hecho de que esos ámbitos temporales introducían en España su propia contribución a una moda del cine “retro” que coincide con los comienzos de la Transición: muchos elementos característicos de ella se reflejarían en los films realizados y entre ellos un “muy peligroso sentimiento” escribe Carlos Heredero, “mezcla de nostalgia y orgullo capaz de hacer perder de vista los significados políticos represivos del propio franquismo”¹⁷. En efecto, nostalgia de unos momentos recuperados que correspondían a la infancia o juventud de aquel sector del público que había vivido los acontecimientos narrados, pese a las dificultades que pudieran asociarse a tales recuerdos. Y por otra parte orgullo de sentirse protagonista de tantas mejoras respecto a las condiciones de vida penosas de la guerra y posguerra, una mejoría experimentada, vivida, pero acrítica, restringida por un marco mental heredero de la especificidad

¹⁶ Gubern, Román; Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro, *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995.

¹⁷ Heredero, Carlos, *Escritos sobre el cine español 1973-1987...*, op. cit., p. 19.

y cerrazón que, sobre todo a niveles populares, había caracterizado durante años al país: el apoliticismo tan inculcado por el Régimen y que tan bien había calado en esas clases sociales¹⁸.

La mirada de estos relatos algunos con carácter apaciguador, reticentes a proceder a un examen polémico del pasado y su tendencia a refugiarse en una prudente neutralidad y equidistancia les vale el ser integrados por numerosos analistas, dentro de una corriente cinematográfica que se ha calificado como “centrista”. La película de Berlanga *La vaquilla* (1985) es el ejemplo más citado. No sólo por sus cualidades intrínsecas, sino porque es la primera en abordar la guerra desde un registro cínico y satírico con el que ningún realizador se había atrevido hasta entonces. La historia del robo de una vaquilla para poder comer permite a Azcona y Berlanga desacralizar la guerra al sacarla de las motivaciones sociales e ideológicas de los dos campos. La película provocó un enorme malestar en ciertos medios políticos y cinematográficos, pero tuvo un gran éxito de público (la segunda más comercial de los años 80 después de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Almodóvar¹⁹).

De *Tengamos la guerra en paz* (Eugenio Martí, 1976) a *Biba la banda* (Ricardo López Nuño, 1987) prevalece la misma mirada desencantada y distante, eso sí con más o menos talento. Es el caso de esos locos del film de Manuel Matji, *La guerra de los locos* (1987) que se aprovechan del caos para huir y hacer “su propia guerra” al lado de los anarquistas. Los protagonistas de la guerra civil devienen a lo largo de estas ficciones actores de una guerra que parece cada vez más carente de sentido y alejada de toda motivación ideológica.

No podemos, por supuesto, enumerar aquí la totalidad de la películas que abordan el conflicto, pero se evocarán una serie de rasgos comunes y recurrentes a la mayoría de ellas que en un trabajo más amplio convendría matizar: La denuncia de la violencia extrema aparece tanto más absurda cuanto que los motivos ideológicos de los combatientes están a menudo ausentes o reducidos a sus aspectos más caricaturales y sulfurosos. A fuerza de obsesionarse con describir una guerra sin ideales, el discurso que bien

¹⁸ Vázquez Montalbán, Manuel, *Los alegres muchachos de Atzavara*. Barcelona, Seix Barral, 1987.

¹⁹ Gubern, Román, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca española, 1986, pp. 174-175.

podríamos llamar “centrista” silencia los debates políticos que dividen por ejemplo el campo revolucionario del verano de 1936 o de mayo de 1937. Habrá que esperar a 1995 con *Tierra y Libertad* de Ken Loach y 1996 con *Libertarias* de Vicente Aranda para que estos debates lleguen a las pantallas. Esta tendencia lleva al cine de la Transición a olvidar los principales actores de este conflicto, sus acciones, pero también sus divisiones y contradicciones. Se entenderá pues que la figura del miliciano, que encarna el compromiso político y la militancia, no entre en el marco de un discurso que se quiere voluntariamente apolítico. Por ello se va a privilegiar una visión distanciada del pasado que lleva a la pantalla la descripción de la vida en la retaguardia y se interesa por el punto de vista de una pequeña burguesía moderada poco partidaria de los excesos en los dos campos. Es el caso de *Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino o de *Las bicicletas son para el verano* de Jaime Chávarri. Los acontecimientos que sacuden al país parecen próximos y al mismo tiempo lejanos. Próximos en las escenas de bombardeo o cuando el drama que se desarrolla, en un fuera de campo, afecta brutalmente a los personajes. Lejanos en el sentido en que no se perciben más que excepcionalmente las implicaciones ideológicas o políticas. Esta visión que *Las bicicletas son para el verano* comparte con otras películas del género permite a los directores subrayar lo que, en la guerra, une a los españoles cualesquiera que sean sus orígenes sociales y sus ideologías: el miedo, las privaciones, la muerte de un familiar o de un amigo. La “reunificación” del pueblo español en la desgracia sugiere finalmente “la disolución” de los dos campos. La reactivación del recuerdo doloroso de *Los desastres de la guerra* tiene, finalmente, un efecto federador, insiste en las repercusiones humanas del conflicto y privilegia la evocación del traumatismo individual por encima del sufrimiento colectivo. *Las crónicas de la guerra* (Goya) filtradas a través de la mirada familiar tienden a convertir a España en una presa inocente y sin defensa frente a los extremismos más bárbaros y sangrientos y una vez más erigen a la familia (tema recurrente de los 90) en una suerte de último bastión que se erige frente a un mundo hostil e incomprensible. En el fondo los protagonistas de la Transición y de los posteriores años 80 se encuentran cómodos ante un cine de “reconciliación” de “todos fuimos culpables” y que elimina de la pantalla las razones que impulsaron a la guerra civil. Mención aparte para la película *Ay, Carmela* de Carlos Saura, 1990.

Sin entrar en consideraciones técnicas o estéticas, hacer un apunte, en este trabajo conjunto, sobre la fotografía en la cual la utilización abundante de un color sepia que embalsama a menudo el pasado más que restituirlo, invita al espectador a la emoción y a la nostalgia. Esta nostalgia está alimentada, a su vez, por la ilustración sonora y en especial por un género muy popular, la copla. En las salas de cine de los años 1980 y 1990 se escuchan de nuevo las voces que ayudaron a soñar, a olvidar y a distraer a tantos españoles durante el franquismo: Concha Piquer, Miguel de Molina, Juanita Reina, Imperio Argentina: *Mambrú se fue a la guerra*, *Espérame en el cielo*, *Las cosas del querer*, títulos que remiten al poder evocador de estas voces que descubrió en 1973 Basilio Martín Patino en *Canciones para después de una guerra*. El eco de estas canciones va más allá de los divisiones entre los dos campos y entra de lleno dentro de ese contexto de reconciliación nacional de las dos Españas que fue uno de los ejes vertebradores de la transición.

El cine de la Transición es pues un acto de equilibrio entre ruptura y continuidad. La fuerza centrífuga que ejercen la diversidad de influencias y la absorción radical en uno mismo queda contrarrestada, contenida, incluso frustrada, por la urgencia de las necesidades inmediatas y la atracción del pasado. Más que capitanes de su destino artístico, los directores españoles con frecuencia han parecido meros marineros regidos por las circunstancias. “Para los griegos, lo implacable era el Destino, mientras que para nosotros es la Historia”, señala Gutiérrez Aragón, refiriéndose al joven fascista de *Camada negra* (1977), cuyo intento de desentenderse del pasado le convierte, a los ojos del director, en un héroe²⁰.

Pero lo que distingue – en cantidad, no en calidad – al cine español, en este período, es la enorme influencia que ejerce en él su singular historia. Muy pocos directores han sido capaces de volver completamente la espalda a la Transición. Esta planteó temas que no tuvieron más remedio que tratar; en un momento en que la opinión de los intelectuales desempeñaba un papel esencial en el debate de los problemas que arrastraba el país, les obligó a adoptar una postura – por moderada que fuese. ¡No hables del sexo de los ángeles! ¡Aclárate, macho!, le gritaron algunos

²⁰ Hernández Les, Juan y Gato, Miguel, *El cine de autor en España*. Madrid, Castellote, 1978, p. 284. Sabemos que Gutiérrez Aragón recela de los héroes.

críticos a Saura cuando, después de *La prima Angélica* (1973), hizo un estudio intimista de la infancia en *Cría cuervos* (1975)²¹.

CONCLUSIÓN: PENSAR CON IMÁGENES Y HACER MEMORIA

Nuestro deseo de conceder a la imagen un papel protagonista a la hora de entender la España actual ha querido establecer, entre otras, en este trabajo dos cuestiones esenciales.

Por un lado la constatación de que el intento de hacer memoria es contraproducente con el ejercicio de la historia. La memoria puede ser tranquilizadora o justificativa, reivindicar lo que estuvo perseguido o edulcorar la tragedia y constituir un relato a medida. Pero la historia tiene la obligación de situarse por encima de estos horizontes, no porque sea objetiva, porque ninguna actividad humana lo es, sino porque debe situarse más allá del *presentismo*. Reflexionar sobre el pasado impone partir del presente, pero no trasladar al pasado cuestiones del presente y mucho menos objetivos de futuro. Si toda historia es, en realidad, historia del presente, eso no significa que debamos interpretar el pasado con los ojos actuales²².

Por otro lado, la segunda cuestión, es que la imagen, tanto estática como cinética, puede ser un instrumento y una fuente muy adecuada para hacer historia, pero encierra los mismos peligros que cualquier otra fuente histórica si pretendemos utilizarla fuera de su contexto. Podemos o estamos obligados a mirar una imagen del pasado desde hoy, pero no podemos atribuir a la imagen del pasado lecturas que no se corresponden con el momento en que fueron realizadas. Una fotografía o una película envejecen mejor o peor, pero siempre llevan consigo la carga del tiempo acumulado desde que fueron realizadas.

Muchas veces la referencia de un tiempo pasado está en otro tiempo anterior: La Colmena de Mario Camus son historias de la posguerra, pero sobre todo se refleja la Transición, porque es una mirada al pasado desde el cambio democrático. La foto del miliciano abatido en Cerro Muriano, de Robert Capa, ha tenido sucesivas lecturas a medida que el tiempo concedía a esta imagen interpretaciones diferentes.

²¹ Hopewell, John, *El cine español después de Franco*. Madrid, El Arquero, 1989, p. 17.

²² Nora, Pierre, *Présent, nation, mémoire*. Paris, Gallimard, 2011.

Si la imagen es una cápsula de tiempo a través de la cual podemos viajar al pasado, ese viaje no es como el que se nos presenta en una serie de televisión²³, es más bien un intento de entender el pasado, con los recursos del pasado pero manejados desde el presente.

Por último, tampoco hemos querido olvidar cómo la apabullante presencia de nuevos medios de información, que utilizan la imagen de manera profusa, están alterando los discursos históricos convencionales.

²³ Por ejemplo en la reciente *El Ministerio del Tiempo* emitida por RTVE, que revela el interés social por el conocimiento del pasado, pero también lo fácil que resulta alterar y manipular ese conocimiento y caer en tópicos y lugares comunes.