

## LA CENSURA CONTRA CECILIA BARTOLOMÉ: EL CASO DE MARGARITA Y EL LOBO Y DESPUÉS DE...

## THE CENSURE AGAINST CECILIA BARTOLOMÉ: THE CASE OF MARGARITA Y EL LOBO AND DESPUÉS DE...

María Teresa Nogueroles

 <https://orcid.org/0000-0002-0082-7687>

Université de Franche-Comté, Francia.

E-mail: [teresa.nogueroles@gmail.com](mailto:teresa.nogueroles@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.36132/hao.vi57.2188>

Recibido: 11 enero 2022 / Revisado: 24 enero 2022 / Aceptado: 29 enero 2022 / Publicado: 15 febrero 2022

**Resumen:** Cecilia Bartolomé ha sido la directora de cine español más controvertida y disidente en el tardofranquismo y la Transición. Este artículo pretende mostrar las polémicas sufridas por dos de sus obras más críticas, *Margarita y el lobo* (1969), trabajo fin de carrera de la Escuela Oficial de Cine; y *Después de...* (1981), codirigida con su hermano José Juan Bartolomé. A través de un análisis de los avatares administrativos sufridos por ambas películas, estableceremos una comparativa entre ambas para comprender qué contenido es controvertido en cada periodo y cómo la censura ataca a la directora no solo en el periodo dictatorial, sino también durante la Transición.

**Palabras clave:** censura, cine español, Transición, tardofranquismo, Cecilia Bartolomé

**Abstract:** Cecilia Bartolomé has been the most controversial and dissident movie director of Spanish Cinema during late Francoism and Transition. This article pretends to show the polemics suffered by two of her most critical films: *Margarita y el lobo* (1969), the end-of-course assignment of the Official Cinema School; and *Después de...* (1981), co-directed with her brother José Juan Bartolomé. Through the analysis of the administrative problems of these two films, a comparative analysis between both will be made to understand what content is controversial in each period and how the censorship attacks the movies of this film director not just in the dictatorial period, but also during the Transition.

**Keywords:** censorship, Spanish cinema, Spanish Transition, late Francoism, Cecilia Bartolomé

## INTRODUCCIÓN

Desde el reinado de Alfonso XIII<sup>1</sup> y durante 65 años, el cine español no ha estado exento de las tijeras de la censura, de forma más o menos laxa según el periodo que atravesase el país. Una gran lista de nombres de realizadores masculinos (Javier Bardem, Luis Buñuel, Basilio Martín Patino, José María Forn i Costa...) ha quedado grabada en los informes de los correspondientes censores a lo largo de las décadas. Sin embargo, y menos estudiado, habría sido los casos de censura sufrida por una cineasta que no solo habría sido marginalizada en los años 60 de la dictadura franquista, sino también en la propia Transición: Cecilia Margarita Bartolomé, licenciada por la Escuela Oficial de Cinematografía en la especialidad de dirección y feminista comprometida con su cine.

En este artículo se quiere destacar, en primer lugar, el carácter transgresor de Cecilia Margarita Bartolomé, una cineasta fundamental para comprender la situación de la mujer en España durante los años 70 y 80 y, en segundo lugar, los métodos utilizados por parte de la Administración para tapiar sus discursos, tanto en el tardofranquismo como en la Transición. Esto permitirá establecer las diferencias y similitudes entre los métodos censores utilizados contra la realizadora, extraer el contenido disidente de sus obras que no han pasado desapercibidas en ningún periodo.

Se comenzará exponiendo la biografía de Cecilia Margarita Bartolomé, ya que su vida ha marcado su cine y por supuesto, su producción cinematográfica su vida, focalizando en dos títulos: *Margarita y el lobo*, del periodo tardofranquista y, en segundo lugar, el documental *Después de...* (1979), dividido en dos partes: *No se os puede dejar solos...* y *Atado y bien atado*, realizado en plena Transición española. El análisis (tanto fílmico como del tratamiento administrativo de las

películas) permitirá establecer una comparación en los procesos sufridos por ambos filmes y establecer una relación entre sus discursos disidentes.

Los objetivos de este trabajo son dos: identificar el contenido disidente común en ambas películas y comprender de qué forma la realizadora no solo encuentra trabas durante la dictadura, sino tras el establecimiento de la Constitución del 78, permitiendo identificar cómo muta esa censura cinematográfica que se establece de forma clara y concisa en España a partir del Código publicado el 8 de marzo de 1963<sup>2</sup> y que, supuestamente, queda abolida tras la publicación del Real Decreto 3071/1977<sup>3</sup>.

El enfoque metodológico utilizado es el de la Historia Actual, que aboga por el encuentro de la Historia con otras ciencias sociales dando una perspectiva transdisciplinar al estudio<sup>4</sup>. Si bien, se prima el análisis de la gestión administrativa de ambas películas, no se ha obviado el análisis fílmico y para ello y se ha utilizado el método de Francesco Casetti y Federico Di Chio: primero se segmenta, es decir, se realiza la subdivisión del objeto en sus distintas partes; se estratifica, que consiste en hacer una indagación transversal de las partes individuales; se enumeran y se ordenan realizando un mapa puramente descriptivo sin el cual no sería posible continuar; y por último, se recompone y se modeliza, dando el paso decisivo para la reconstrucción de un cuadro global<sup>5</sup>. Además de las fuentes bibliográficas, se ha recurrido a fuentes primarias: los expedientes de las películas en el Archivo General de la Administración Pública, dos entrevistas realizadas a Cecilia Bartolomé y a su hermano, José Juan y legislación del periodo analizado.

### 1. LOS INICIOS DE CECILIA BARTOLOMÉ

Cecilia Bartolomé nace en Alicante el 10 de octubre de 1943. Siendo una niña, se traslada con su familia a Guinea Ecuatorial, en este momento colonia española, y por motivos laborales de sus padres. En sus viajes en barco de España a Guinea Ecuatorial, ella ha comentado en alguna

<sup>1</sup> Concretamente el 27 de noviembre de 1912 a través de la publicación de una Real Orden del Ministerio de Gobernación. La intención de esta era proteger a la infancia de los efectos perniciosos de determinadas películas. A partir de aquí, la censura será una realidad en el país, aunque no tendrá un papel relevante por la inexistencia de una comisión censora y por otro por la poca relevancia que tenía el cine en estos momentos en el panorama cultural, sin ejercer una influencia excesiva sobre la población, hasta llegada la Guerra Civil, cuando el medio audiovisual se utilizará de manera propagandística.

<sup>2</sup> BOE, nº 58, 8 de marzo de 1963, p. 3.929.

<sup>3</sup> BOE, nº 287, 1 de diciembre de 1977, pp. 26.420-26.423.

<sup>4</sup> Pérez Serrano, Julio, "La historia continúa", *Revista de Historia Actual*, 1 (2003), pp. 9-11.

<sup>5</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un filme*. Barcelona, Paidós, 2007.

entrevista<sup>6</sup> que, organizando funciones infantiles de teatro con los otros niños, descubrió su vocación como directora de cine y de productora cobrando las entradas.

En Guinea, viven en la isla Fernando Poo y siendo adolescentes Cecilia se integraría en radios y teatro locales. La directora ha explicado que

“para ver buen cine tenía que trasladarse a la zona francesa, a Camerún, porque en la zona española las películas que proyectaban [...] además, sufrían una segunda censura”<sup>7</sup>.

En efecto, en Guinea Ecuatorial desde 1945 había una Comisión de Censura que funcionaba como segundo filtro a las películas que venían de la península. En 1945 es cuando se crea la Junta de Censura Colonial en Guinea, formada por varios vocales: el Inspector de Enseñanza como presidente, un médico, un delegado de Prensa y Propaganda, un representante eclesiástico, uno del Patronato de Indígenas y un funcionario de la Policía<sup>8</sup>. Su padre formó parte de esta Junta censora y aunque este no era cinéfilo, era amante del teatro y tenía una librería inmensa llena de obras de teatro de la que se nutría su hija.

Cecilia ha comentado como tuvo una infancia muy feliz y que si bien, sus padres eran de ideología conservadora siempre fueron muy progresista respecto a la igualdad: criaron iguales a sus hijos y a sus hijas<sup>9</sup>. De hecho, ella se sentía privilegiada por ser mujer, ya que podía hacer lo mismo que sus hermanos e, incluso, más cosas: ella decía que por ejemplo, si quería podía llevar el pelo largo o corto, pintarse los labios o no, pantalón o falda... Pero este sentimiento cambió cuando volvieron a España<sup>10</sup>. La película: *Lejos de África* (1996), guion escrito con su hermano José Juan y dirigido por ella, los acercará a su infancia en el país africano.

<sup>6</sup> “Pablo Iglesias entrevista a la directora de cine Cecilia Bartolomé”, 27 de septiembre de 2021, disponible en <https://youtu.be/2900s770-ig> [Consultado el 28 de agosto de 2021]

<sup>7</sup> Hernández Less, J. y Gato, M., “Entrevista con Cecilia Bartolomé ¡Vámonos Bárbara!”, *Cinema 2002*, 45 (noviembre de 1978), p. 46.

<sup>8</sup> Díez Puertas, Emeterio, “La censura cinematográfica en las colonias españolas”, *Film-Historia*, 3 (1999), p. 289.

<sup>9</sup> “Pablo Iglesias entrevista a la directora de cine Cecilia...”, op. cit.

<sup>10</sup> Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal, 7 de agosto de 2018.

Al llegar a España, Cecilia comenzará sus estudios en Económicas y en Ingeniería, que terminará abandonando para entrar en la Escuela Oficial de Cine (al principio, engañando a sus padres). Esto es de un gran mérito, ya que las pruebas para entrar eran de muchísima exigencia y solo tres mujeres consiguen acceder a la Escuela: en la especialidad de dirección, Cecilia Bartolomé y Josefina Molina y en la de guion, Pilar Miró<sup>11</sup>.

En la Escuela a pesar de que había estudiantes de derecha, en su gran mayoría era, como decía Fraga Iribarne, un nido de rojos<sup>12</sup>, y es aquí donde Cecilia dice que conoció el machismo, en la izquierda. Un machismo más sibilino. Por ejemplo, sus compañeros le preguntaban qué hacía ella metiéndose en cine, a lo que ella contestaba que lo mismo que ellos. Es decir, tenían que estar todo el rato justificándose. O si **Víctor Erice** cambiaba varias veces el objetivo en la cámara, era un perfeccionista, pero si lo hacían Josefina o ella, es que no sabían lo que querían. No obstante, a pesar de esto, al final fue muy respetada entre sus compañeros<sup>13</sup>.

En la Escuela comenzará a hacer diversos cortometrajes que establecerán la línea en la que se van a enmarcar todas sus películas: *La siesta* (1962), *La noche del doctor Valdés* (1964), *Carmen de Carabanchel* (1964), *La brujieta* (1966) y *Plan Jac Cero Tres* (1967). En todas ellas se tratan conflictos individuales de protagonistas femeninas; aunque en realidad estos no son otra cosa que reflejo de la realidad social del momento, por lo que trasciende a lo colectivo<sup>14</sup>.

Los trabajos realizados durante el periodo de estudios de Cecilia nacen al calor de la Escuela Oficial de Cine de los 60, promocionada por García Escudero (entonces director general de Cinematografía), quien quería enmarcar el Nuevo Cine Español dentro del marco europeo de las nuevas

<sup>11</sup> “Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Arantxa Aguirre, en Otra Mirada en el Cine Español”, 26 de octubre de 2021, disponible en: <https://cimamujeresescineastas.es/cecilia-bartolome-josefina-molina-y-arantxa-aguirre-en-otra-mirada-en-el-cine-espanol/> [Consultado el 28 de agosto de 2021]

<sup>12</sup> Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Cerdán, Josetxo y Díaz López, Marina, “Las rozaduras del agua se hacen invisibles: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé” en Cerdán, Josetxo y López, Marina (coords.), *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, Barcelona, La fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 2001, p. 14.

olas (la *nouvelle vague*, le *cinéma vérité* o *free cinema*, etc.), cuyas influencias se pueden apreciar en las obras de la realizadora.

En 1967 realiza *Plan Jack Cero Tres* y es suspendida, no solo ella, sino varios estudiantes de la Escuela Oficial de Cine porque hubo un problema con las actas. Cuando se pregunta por qué suspendieron a Cecilia, contestaron (entre los miembros del tribunal directores de renombre como Berlanga, Picazo, Saura...), que les daba mucha vergüenza reconocerlo, pero que su nombre se les había pasado. En este punto, Cecilia comentó en una entrevista que “si no te haces feminista con algo así, pues tú verás”<sup>15</sup>.

A través de este recorrido por la vida y producción de la directora, se muestra cómo su trayectoria laboral se ha encontrado dentro de una disidencia desde sus inicios en la Escuela Oficial de Cine, entre otras cosas, por ser mujer. Desde los lejanos años sesenta Cecilia Bartolomé domina la preocupación por reflejar la vida cotidiana de las mujeres, las limitaciones a las que se enfrentan<sup>16</sup> y denuncia los resabios machistas no solo de los sectores conservadores, sino también de muchos que se consideran progresistas, en un tono de comedia que no tiene nada de ligera.

La cámara de Cecilia Bartolomé siente un innegable cariño por sus personajes quienes tratan de reunir fuerzas y retomar sus vidas desde lo cotidiano, buscando nuevos espacios de convivencia que se proponen como indicios de cambio<sup>17</sup>.

## 2. MARGARITA Y EL LOBO: UNA LECTURA CRÍTICA DEL TARDOFRANQUISMO Y LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES

Dentro del contexto de la Escuela Oficial de Cine es cuando llena de rabia realiza entre 1967 y 1969 *Margarita y el lobo*, un mediodiámetro que es el trabajo fin de carrera de la realizadora, basado en la novela francesa *Les stances à Sophie*,

de Christiane Rochefort<sup>18</sup>. En realidad, esta novela trata de las relaciones de pareja, pero Cecilia lo adapta al caso español, y aborda la separación de Margarita (interpretada por Julia Peña) de su marido (procurador en las cortes franquistas).

Se divide en cinco partes que va introduciendo el propio personaje de Margarita hablando a la cámara. Gracias a una serie de *flashbacks* se muestra su vida anterior en común y comprendemos las causas de la separación. El hecho de cambiar el título de la primera parte de la versión *Ana y el Lobo* por Margarita, segundo nombre de la directora, ofrece una lectura biográfica. Es una comedia musical que en tono esperpéntico no deja títere con cabeza.

Cecilia utiliza la música como herramienta de expresión feminista para criticar los tiempos, sobre todo a través de canciones populares dotándolas de una doble lectura. El hecho de que el discurso se interprete musicalmente a través de las mismas voces de los protagonistas, provoca un nexo entre personaje y mensaje, reforzándolo<sup>19</sup>. Un claro ejemplo de esto es en la escena en que Margarita y el que será su futuro amante, Andrés, entonan el *credo celtíbero* con la letra adaptada. Se puede ver cómo los personajes cantan mientras se intercalan planos de imágenes de la España de la época, siendo así mostradas las contradicciones de un país que parece pretender ser una cosa, pero en realidad es otra. Por ejemplo, Cuando cantan “credo en la democracia orgánica” se puede ver como el personaje de Andrés hace el saludo fascista exponiendo esta contradicción; así como cuando cantan “credo en la igualdad de oportunidades” mientras el personaje de Margarita va cargando a cuatro patas a Andrés. Solo en esta escena, Cecilia consigue mofarse de todo y todos.

Otra secuencia fundamental para comprender el carácter crítico y de denuncia del filme sobre la situación de las mujeres en España es la escena final. Margarita exclama “Por fin sola”, y se produce un corte: donde antes había un banco vacío, ahora están los actores que han dado vida a Lorenzo y a Andrés sentados. Entonces, se cae en la cuenta de que estamos frente a un plató, poniendo de manifiesto que lo que hemos visto en realidad es ficción: la sensación de irrealidad

<sup>15</sup> Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

<sup>16</sup> Cecilia Bartolomé ha comentado cómo la mayoría de directores de la EOC se afiliaban al PCE, pero ella nunca lo hizo y cuando le preguntaron a qué quería pertenecer, decía que iba a crear su propio partido, “el partido anarco feminista”, *Ibid*.

<sup>17</sup> Cerdán, Josexto y Díaz López, Marina “Las rozaduras del agua se hacen invisibles: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé” en Cerdán, Josexto y López, Marina, (coords.), *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica...* op. cit., p. 14.

<sup>18</sup> Rochefort, Christiane, *Les stances à Sophie*, París, Le livre de poche, 1992.

<sup>19</sup> García Sahagún, Marta, “La música como reivindicación de género en *Margarita y el lobo*”, *Área Abierta*, 16/2 (julio de 2016), p. 78.

es evidente. Es un momento muy importante, pues es cuando verdaderamente se comprende que lo presenciado es ficción sobre ficción: “la separación en España era ficción, la libertad de Margarita es ficción. Por lo tanto, el feminismo en el tardofranquismo es también ficción”<sup>20</sup>. Y como bien decía un realizador: la ficción es la mentira que nos inventamos para contar la verdad. Sin embargo, en un contexto de dictadura, la verdad no importa, solo la ortodoxia del régimen, por eso este trabajo fin de carrera, costó seis años de ostracismo total a la realizadora.

### 3. ¿MARGARITA Y EL LOBO O CECILIA Y LA CENSURA?

No es de extrañar que la película no pasase desapercibida para el tribunal evaluador, pero más allá de que fuese censurada por la Escuela Oficial de Cine<sup>21</sup>, lo es por el Ministerio de Información y Turismo, cuando las películas de la escuela no pasaban por la censura oficial. Julio Baena (el entonces director de la Escuela) por miedo a lo que habían hecho los alumnos las pasa por la censura oficial (aparte de *Margarita y el lobo*, otros medimetrajes de los estudiantes eran realmente provocadores, mostraban obreros andaluces en jaulas siendo apaleados por los grises o una película de Manolo Revuelta en la que se dice literalmente, con todas las letras que Franco era maricón)<sup>22</sup>.

Cecilia Bartolomé en su momento discutió con un censor por una escena de la película en la que la protagonista (Margarita) que ya había abandonado a su marido (Lorenzo), increpa al amante (Andrés), un profesor universitario de izquierdas. Cuando fue vista por la censura, las reacciones no se hicieron esperar. Un jesuita que era uno de los censores, al terminar de ver la película exclamó: “¡Y encima la ha dirigido una tía!”<sup>23</sup>. Cecilia Bartolomé explicó al censor que la protagonista se lo estaba diciendo al amor adúltero, que estaba condenándolo y volviendo al camino correcto (con su marido). El censor le contestó que sí, pero que, en cualquier caso, una mujer no podía hablar así a un hombre, fuese cual fuese su ideología.

Esta película quedó sometida a un ostracismo total, de hecho, aparte de prohibir su exhibición se hizo una indicación por parte de los censores de que lo mejor era destruirla<sup>24</sup>. Sin embargo, José María González Sindes, productor ejecutivo de X Films, había visto la película y quería hacerla en largo y, de hecho, les pagó para hacer un guion a ella, su hermano José Juan Bartolomé y Julia Peña. Desgraciadamente el proyecto no salió adelante ya que, aunque cambiaran los nombres de los personajes, se les pasó en algún momento este cambio y cuando lo enviaron a censura de guion, los censores dijeron que “no solo está inspirado en la película, es que además aparecen los nombres”<sup>25</sup>. También intentaron llevarla a cabo siendo firmada por otro director, pero era imposible, a Cecilia la habían puesto en la lista negra.

Debemos recalcar que también propusieron a la joven realizadora llevar la copia de la película a París, para pasarla con una película de Agnès Varda, ante su secuestro en España. “Sacarla clandestinamente hubiera sido exiliarme, y yo por fin me había aclimatado a España, después de estar toda la vida en África, tenía mi hueco en la Escuela de Cine. Además, la película no era mía, sino de la Escuela”<sup>26</sup>.

En el caso de *Margarita y el lobo* (1967-1969), la censura existía como medio legal para impedir que discursos contrarios a la moral y ortodoxia del Régimen fuesen difundidos. El Código de censura español, creado con la Orden del 9 de febrero de 1964 establecía, por primera en España, unas normas de censura para el cine español, liberándolo (paradójicamente hablando) de la incertidumbre en la que vivían realizadores y productores: por primera vez en España, se conoce el qué, cómo y quién censura. Sin embargo, el caso de Cecilia Bartolomé es inaudito incluso en este contexto: las películas de la Escuela Oficial de Cine no pasaban la censura oficial (llevada a cabo por la Junta de Calificación y Censura), pero en este caso el medimetraje de la realizadora asusta tanto al entonces director de la Escuela, Julio Baena, que la pasa por esta. Incluso dentro de la lógica del Régimen, esta actuación no está

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Academia de Cine, “Un cine feminista, moderno y divertido. Homenaje a Cecilia Bartolomé”, 3 de julio de 2019, disponible en: <https://www.academiadecine.com/2019/07/03/un-cine-feminista-moderno-y-divertido-homenaje-a-cecilia-bartolome/> [Consultado el 28 de agosto de 2021]

<sup>20</sup> Ibid., p. 78.

<sup>21</sup> Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal... op. cit., y entrevista a José Juan Bartolomé, entrevista personal, 31 de agosto de 2018.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

dentro de la legalidad; pero en dictadura la discrecionalidad de la Administración y la falta de libertad de expresión son cuestiones cotidianas. Esta sería la primera toma de contacto de Cecilia con la censura.

Este hecho impediría a la directora volver a rodar una película firmada por ella hasta después de la muerte de Franco<sup>27</sup>. Esta obra, un alegato feminista impensable en esta época, no es más que muestra de lo que ya la realizadora iba gestando desde sus inicios: Con esto remarcamos el carácter disidente que tuvo desde un primer momento esta directora y el interés del aún régimen franquista por tapiar los discursos que fuesen contrarios a sus valores. Esto sin embargo no hizo que la realizadora dejase en ningún momento el mundo audiovisual. Trabajó en publicidad, lo que le dio un gran bagaje a la hora de contar mucho en poco tiempo, así como en técnicas de montaje. Hay una anécdota muy divertida y es que cuando Cecilia trabajaba en publicidad le preguntaron si estaba en la célula del PCE, ella contestó: “Sinceramente, me parecen muy conservadores, yo soy anarcofeminista”<sup>28</sup>. A lo que no supieron qué contestar.

Tras la muerte de Franco, el productor Alfredo Matas le encarga su primer largometraje *Vámonos, Bárbara* (1978), una versión de la película *Alicia ya no vive aquí*, del director Martin Scorsese, una *road-movie* que cuenta la historia de una madre que se separa, coge a su hija y se marcha con ella.

Hemos podido ver y comprobar cómo Cecilia fue una cineasta moderna y radical, que rompía tabúes por todas partes.

#### 4. LA TRANSICIÓN EN DIRECTO Y DESDE ABAJO VISTA POR CECILIA Y JOSÉ JUAN BARTOLOMÉ

Tras *Vámonos Bárbara*, decide realizar una película con su hermano José Juan, con el que ya había colaborado en *Margarita y el lobo*. A estos dos hermanos, además de la sangre, les ha unido el amor por el cine. Cuando se sentaron en la mesa para comenzar con el guion de la película (muy en consonancia con la película anterior de Cecilia, *Vámonos Bárbara*) se dieron cuenta de que lo único que hacían era comentar lo que es-

taba pasando en las calles, así que decidieron salir a rodar lo que pasaba en el día a día. *Después de...* es una película que describe desde abajo y en directo cómo se vive la Transición española.

“Nos muestra las resistencias sociales y emocionales, ambas de interés político que se anteponen ante la libertad tanto del país como de las mujeres”<sup>29</sup>.

El título de la primera parte, *No se os puede dejar solos* hace referencia a una frase acuñada por los medios de comunicación que se empleó frecuentemente para referirse a la desorientación experimentada por la sociedad española tras la muerte de Franco. La segunda, *Atado y bien atado*, hace referencia a un discurso de Navidad pronunciado por Francisco Franco en 1969 y que versa lo siguiente: “Todo ha quedado atado y bien atado con mi propuesta y la aprobación por las Cortes de la designación como sucesor a título de rey del príncipe don Juan Carlos de Borbón”<sup>30</sup>. Con este título los directores hacen una clara alusión al discurso para subrayar el carácter continuista en la Transición, de ahí la frase “atado y bien atado”.

En realidad, este documental iba a ser una trilogía que culminaría con una tercera parte denominada “*Todos al suelo*”, en el que se analizaría el cambio de actitud de buenas partes de los sectores críticos con la Constitución tras el fracaso golpista; pero Cecilia y José terminaron tan desencantados con todos los avatares que sufrieron, que no la llevaron a cabo.

Con un equipo reducido, las cinco personas que cabían en un coche, entre 1979 y 1980 rodaron lo que sucedía en varias regiones españolas. Al principio de la segunda parte de la película en las letras sobreimpresionadas en la pantalla se indican las provincias españolas en las que rodaron: Madrid, Barcelona, Vizcaya, Guipúzcoa, Málaga, Valladolid, Rioja, Sevilla, Zamora<sup>31</sup>. Ruedan tanto

<sup>29</sup> Parrondo Copel, Eva, “*Vámonos, Bárbara hacia la libertad*”, en Cerdán, Jostexo y López, Marina, (coords.), *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*. Barcelona, La fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 2001, pp. 38-39.

<sup>30</sup> La cita es un fragmento del mensaje de Navidad de Franco de 1969, puede consultarse en “1969 discurso Navidad de Francisco Franco: Todo está atado y bien atado. Rey Juan Carlos”, disponible en: <https://youtu.be/bUfi18rCZPM> [Consultado el 28 de noviembre de 2019]

<sup>31</sup> De hecho, el rodaje comenzó el día 23 de octubre de 1979 en la localidad de Villalar (Valladolid).

<sup>27</sup> Entrevista a José Juan Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

<sup>28</sup> Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

en exterior como en interior, ya que además de rodar en la calle también lo hacen en despachos, locales públicos y viviendas. Se puede decir que este documental representa un estudio sociológico ante los cambios sociales acaecidos en España en los últimos años de la Transición que se refleja a través de entrevistas a personajes anónimos y públicos como testigos de los sucesos. La experiencia chilena de José Juan Bartolomé en *La Batalla de Chile* (1975) sirvió para realizar este documental. La película fue muy construida desde el rodaje, haciendo desde un principio un esquema general de lo que querían contar. El *modus operandi* consistía en que el equipo siempre pedía permiso para rodar y mutaba entre la gente que grababa: por ejemplo, si asistían a un mitin de Fuerza Nueva pedían permiso previo<sup>32</sup> se ponían pegatinas para presentarse como simpatizantes. Esto servía como acicate para conseguir que los protagonistas se olvidasen de su presencia e interactuasen entre ellos. José era el encargado de conseguir que se sintiesen cómodos hablando con ellos y entonces, Cecilia daba la orden de que comenzase la grabación. Siempre intentaban crear una complicidad con el entrevistado. La persona tenía que sentirse cómoda, libre de dar su opinión para que fuese auténtica<sup>33</sup>.

Uno de los elementos utilizados en el montaje que va guiando el relato es el uso de la voz *off*, que va orientando los lugares visitados por el film y los temas y conflictos que están en el aire. También encontramos títulos sobrepuestos que van marcando las secuencias a lo largo de las dos partes introduciendo en letras en blanco lo que se va a mostrar sobre la pantalla. El tratamiento es parecido al del reportaje televisivo, por la sensación de inmediatez de sus imágenes. Estas dos cintas no presentan un or-

den cronológico exacto; aunque esto no es algo que altere la narración, puesto que su estructura se organiza por capítulos temáticos en la que importa la articulación de los grandes temas, y no establecer una narración lineal.

La primera parte del documental, *No se os puede dejar solos*, de una duración de 90 minutos, se centra en recoger a pie de calle la opinión de diversos colectivos de la sociedad española, mostrando la crispación existente. Se puede ver latente el interés (de nuevo) por la temática de la mujer en un capítulo que se llama “El descontento o los límites de la reforma” y tras este, unas letras que indican el siguiente tema “Malestar en las mujeres”: se observa una escena donde el Colectivo de Abogadas Feministas denuncia el retraso de las leyes en la materia de la mujer, así como el machismo característico de algunos representantes de la clase judicial y política y los límites de la reforma en el tema de la mujer. Además, todo lo que hablan sobre el concepto jurídico de “violación” es algo que ha llegado hasta nuestros días y un debate muy candente hoy. La siguiente escena data de octubre de 1979 y se puede ver a un grupo de feministas frente al Palacio de Justicia de Bilbao protestando por el juicio llevado a cabo contra once ciudadanas acusadas de haber abortado. Varias mujeres dan su opinión respecto a la implicación de los partidos en este asunto, y lo que queda claro es que no es un tema de interés para los políticos. De hecho, una de las entrevistadas plantea una cuestión interesante: “Por nosotras no ha hecho nada ningún partido político, ni ningún parlamentario y, además, en ese parlamento, ¿cuántas mujeres hay?”. Tras las primeras elecciones celebradas en junio de 1977, de 350 diputados, en el Congreso solo había 21 diputadas. De hecho, hay que recordar que, con el 23F, la primera diputada que dejaron salir fue a Anna Balletbó porque estaba embarazada<sup>34</sup>.

La segunda parte, *Atado y bien atado*, de una duración de 99 minutos, muestra los acontecimientos sociales y políticos que se dan en España como consecuencia del establecimiento de las comunidades autónomas, recogiendo los más importantes procesos y situaciones producidos hasta prácticamente los últimos momentos del rodaje. La segunda parte del documental, está construida de la misma manera que la primera: una serie de secuencias anteceditas por letras

<sup>32</sup> Esto es algo que aprendió José Bartolomé de la experiencia chilena. De hecho, no sufrieron en este sentido ningún incidente, aunque sí en una ocasión cuando rodaron en una manifestación. José destaca cómo para rodar es importante entrar en el núcleo duro de la manifestación y no quedarse en la orla o filmar cuando ya ha terminado la manifestación, puesto que la gente está con la adrenalina. Esto último les pasó cuando se encontraban guardando las cámaras, pero gracias a que hubo un policía que creyó que ellos eran de Fuerza Nueva se evitó el mal encuentro. Lo grabaron, pero no lo emitieron en la película porque solamente lo tenían recogido en sonido. Entrevista a José Juan Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

<sup>33</sup> Entrevista a José Juan Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

<sup>34</sup> Padilla, Mar, “El rey y la diputada, durante el 23-F”, *El País*, 23 de febrero de 2001.

sobreimpresas en la pantalla van marcando diferentes capítulos temáticos.

## 5. DESPUÉS DE... Y LA NUEVA CENSURA DURANTE LA TRANSICIÓN

Una vez que se termina el montaje de la película, Ales Producciones Cinematográficas (productora de la película *Después de...*) envía una carta en la fecha 13 de febrero de 1981 junto con las películas para las solicitudes de clasificación, tanto de la primera parte como de la segunda parte. Se solicitan salas comerciales y autorización para mayores de 14 años. El 23 de febrero de 1981 se produce el intento de golpe fallido por algunos mandos militares en España: el teniente coronel Antonio Tejero asalta el Palacio de las Cortes con un numeroso grupo de guardias civiles y en Valencia el teniente general Jaime Milans del Bosch hace una ocupación militar con los tanques declarando el estado de excepción<sup>35</sup>. Después de esto Cecilia y José Juan Bartolomé empiezan a recibir noticias del ministerio de forma extraoficial:

“[...] un tipo muy conocido en el cine español, nos afirmaba que se comentaba en el Ministerio que los tres militantes de Herri Batasuna que aparecen, eran tres etarras encapuchados, cuando lo cierto es que se estaban resguardando, con unos chubasqueros de la lluvia; vamos, que se les ve perfectamente la cara. [...] Se dedicaron a estudiar por dónde nos podían agarrar...”<sup>36</sup>.

Incluso la llegaron a pasar por la moviola para ver si coincidía el movimiento de los labios con lo que decían, por si hubieran manipulado de alguna manera la película<sup>37</sup>. Una vez que estalla el golpe de Estado, la única copia de la película se encuentra depositada en el Ministerio, y el negativo en Fotofilms<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> “Milans del Bosch decreta el Estado de Excepción en Valencia”, *ABC*, 24 de febrero de 1981.

<sup>36</sup> Llinás, Francesc & Vidal Estévez, M, “Los brujos inocentes (entrevista con Cecilia y José Bartolomé)”, *Contracampo*, 29 (abril-junio 1982), p. 18.

<sup>37</sup> Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

<sup>38</sup> En realidad, la Administración lo hubieran tenido muy fácil para quedarse con la película, de manera contraria a cuando José Bartolomé trabajó en el documental de Chile, cuyo negativo tenían enterrado debajo de una casa. Entrevista a José Juan Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

No será hasta el 30 de abril cuando se reúne la respectiva subcomisión de clasificación<sup>39</sup> que se encargaba de decidir a qué público iban dirigidas las películas. Tanto en el informe de la primera parte como en el de la segunda el resultado de la votación por unanimidad es clasificarla para mayores de 18 años, recordemos que desde la productora ALES se había solicitado la calificación de 14 años, y resulta muy ilustrativo los informes personales de cada uno de los miembros de esta subcomisión de clasificación, tanto en el informe relativo a la primera parte<sup>40</sup> como en los de la segunda, *Atado y bien atado*<sup>41</sup>.

Se encuentran en los informes nombres de viejos censores franquistas como Eduardo Moya y un jesuita, el padre Eugenio Benito, reverendo dominico que había sido miembro de la Comisión de Censura de Guiones a principio de la década de los 70<sup>42</sup>. Sin embargo, estos dos no son los únicos que sienten molestia por esta película, también el resto de vocales, cuyas principales inquietudes respecto a la misma podrían resumirse en tres: una visión tendenciosa de estos años calificada de radical en el aspecto político; el tono crítico hacia el sistema recién nacido, como dice Victoria Longares “da la impresión de que con la democracia todo es caos y casi todo negativo”<sup>43</sup>; e imágenes faltas de consenso que, como expone Pilar Espinosa, “pueden suscitar discusiones acaloradas en el público”<sup>44</sup>. Estas apreciaciones hacen que se concluya restringiendo el visionado a los menores de edad. Con esta medida se consigue: por un lado, que se limite el público que puede ver el filme, y por ende el número de espectadores potenciales; por otro, se evita que personas con una opinión menos formada pue-

<sup>39</sup> Algo curioso a destacar es que el informe de la subcomisión de clasificación de ambas películas se realiza el mismo día (30 de abril) pero en la sesión de la primera parte se encuentran nueve vocales, y en la sesión de la segunda parte se encuentran ocho. El vocal “de más” en la sesión de la primera parte de la película es José Antonio Ramiro Moya. “Subcomisión de clasificación. Informe de clasificación de la primera parte *No se os puede dejar solos*”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1981.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> “Subcomisión de clasificación. Informe de clasificación de la segunda parte *Atado y bien atado*”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03456. 1981.

<sup>42</sup> BOE, nº 275, 16 de noviembre de 1976, p. 22.764.

<sup>43</sup> “Subcomisión de clasificación. Informe de clasificación de la segunda parte *Atado y bien atado*”, AGA, Alcalá de Henares... op. cit.

<sup>44</sup> Ibid.



dan acceder a una información con un punto de vista distinto al de los medios oficiales.

La película es retenida más de dos meses en el Ministerio esperando que la viera el fiscal, algo completamente ilegal, ya que según la legislación vigente el Ministerio tenía un plazo de dos meses para devolverla y el fiscal podía verla, pero fuera del Ministerio y una vez que la película fuese estrenada. A pesar de esto, Carmelo Romero, subdirector general de Cinematografía entre 1978 y 1980, afirma que estas irregularidades podían darse, ya que “se hacían muchas cosas no siguiendo el trámite oficial. [...] Eso eran consultas, un poco diríamos, privadas o particulares”<sup>45</sup>. A finales de abril, Cecilia Bartolomé se presenta en la Dirección General de Cinematografía para recoger la copia depositada y pide explicaciones ya que, al parecer, “habían secuestrado la película”<sup>46</sup>. Finalmente, después de amenazas y pedirle “que no hablaran de secuestro”<sup>47</sup> se le devolvió el filme, ya que hacía poco había sido la problemática de *El crimen de Cuenca*, largometraje de ficción basado en las torturas perpetradas por la Guardia Civil a dos pastores a principios del siglo XX.

El 2 de mayo de 1981 se comunica que la película será para salas comerciales y mayores de 18 años. En este mismo día se redacta la comunicación oficial, dirigida a la productora ALES para poner en conocimiento a la misma que debido a lo previsto en el apartado cuarto del Artículo sexto del Real Decreto 3071/1977, se procedía a poner en conocimiento al Fiscal General porque la película podía ser constitutiva de delito. También mandan un comunicado al Fiscal General indicándole esto mismo. Un día más tarde, se da la respuesta de la Fiscalía General del Estado, en la que se indica que se trasladaran las mencionadas comunicaciones al Fiscal<sup>48</sup>.

Por otra parte, el cuatro de mayo, la Subcomisión de Valoración-Técnica<sup>49</sup>, encargada de deci-

dir si las películas tienen o protección económica, realiza su informe en el que por unanimidad acuerdan aplicar el artículo 18, apartado c del Real Decreto 3071/1977, es decir: excluir a ambas de la Protección económica por contener más del 50% de material de archivo y limitarse a reproducir espectáculos. En esta subcomisión de valoración-técnica además de encontrarse Eugenio Benito, también encontramos a otro censor recalcitrante: Andrés Zabala.

Una vez que se conoce esta decisión por parte de la Administración, casi un mes más tarde, José Luis Armesto Chimarro (apoderado de ALES producciones) manda un comunicado al ministro de Cultura, alegando en tres puntos su disconformidad con lo dispuesto en el mismo: en el primero niega que “la película contenga más de un 50% de material de archivo, de hecho, se recalca que no es ni el 1% el que se utiliza, así como que no se limita a reproducir espectáculos, entrevistas, encuestas, reportajes y acontecimientos de actualidad”<sup>50</sup>; en el segundo punto se alega que otras películas han sido incluidas dentro del Fondo de Protección como *El desencanto* o *La vieja memoria*; y en el tercero se recalca el supuesto carácter comprensivo y aperturista del Real Decreto 3071/1977. En la declaración finalmente se solicita que se revise la resolución.

La correspondiente revisión no se realiza hasta, según informe de la Subcomisión de Valoración Técnica, el 31 de diciembre de 1981, es decir: más de seis meses después, pero, además, esta fecha no se corresponde con la verdadera ya que se superpone a otra: 15 de enero de 1982. En esta revisión de la subcomisión, se recoge por unanimidad de seis votos “reafirmarse en el informe emitido con fecha 4-5-1981 y ese remitido consiste ser que la película de referencia se ve afectada por el art 18 apartado c...”<sup>51</sup>. Entre los vocales, de nuevo Eugenio Benito y Carlos Serrano de Osma (quien había sido director y profesor de la EOC) y José López Clemente (crítico, documentalista vinculado al NODO y también profesor de la EOC), quien había sido miembro de la comisión de censura entre 1971-1974<sup>52</sup>.

<sup>45</sup> Entrevista a Carmelo Romero, entrevista personal, 25 de mayo de 2020.

<sup>46</sup> Llinás, Francesc & Vidal Estévez, M, “Los brujos inocentes (entrevista con Cecilia y José Bartolomé)”, *Contracampo...* op. cit., p. 18.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> “Informes encontrados en el Archivo General de la Administración Pública”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1981.

<sup>49</sup> “Informes encontrados en el Archivo General de la Administración Pública”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1981.

<sup>50</sup> “Informes encontrados en el Archivo General de la Administración Pública”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1981.

<sup>51</sup> “Subcomisión de clasificación. Informe de clasificación *Después de...*”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1981.

<sup>52</sup> Rodríguez, Marie-Soledad, *Le cinéma de Jaime de Armiñan (1969-1987) rupture et continuité*, (tesis doctoral), París, Université Sorbonne Nouvelle Paris

La sucesión de ministros de cultura y de directores generales de cinematografía fue bastante común en el periodo de Transición (8 ministros de cultura y 6 directores generales en 7 años), de hecho, en diciembre de 1981 cambió la dirección del Ministerio de Cultura y entró una mujer: salió Íñigo Cavero y entró Soledad Becerril, a quien Cecilia visita para intentar aclarar la situación, pero esta le deriva a Matías Valles, que es el director general de cine y sucesor de Gortari. Mantuvo una entrevista con el mismo en la cual se le comentó que habían hecho una película “inoportuna” y cómo habían sabido “vaticinar” el golpe de estado del 23-F<sup>53</sup>. Tanto Cecilia como José en entrevistas han explicado que, desde la Administración la película se veía como un film “incómodo” hasta que finalmente, como la propia Cecilia ha comentado:

“Al final habían llegado a una conclusión muy sabia-que a mí me parece la definición más bonita que ha hecho de la película-, que era una película ácrata anti-UCD, anti-partido del gobierno”<sup>54</sup>.

En enero de 1982, José Luis Armesto Chinarro (de la Productora Ales) interpone una denuncia por la demora en los trámites<sup>55</sup>. Un mes después, 16 de febrero de 1982, se da la resolución de esta denuncia por demora y se desestima el recurso.

Finalmente, la situación política cambia en España: las elecciones generales celebradas el jueves 28 de octubre de 1982 son ganadas por el Partido Socialista Obrero Español, que consiguió una amplísima mayoría absoluta, y con ello los cargos en los ministerios. Entrará a cargo del Ministerio de Cultura Javier Solana y como directora general de la Dirección de Cinematografía por primera vez una mujer: Pilar Miró. Además, tenemos que tener en cuenta que Pilar Miró había sido compañera de la EOC junto a Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé y que había trabajado de lleno en el mundo del cine español. El 15 de diciembre se publicaba el nombramiento de Pilar Miró como directora de la Dirección General de Cine y el 21 de diciembre de 1982 Cecilia y José Bartolomé escriben una carta dirigida a la Direc-

tora General de Cine del Ministerio de Cultura para optar a *premios a los nuevos realizadores*<sup>56</sup>. La respuesta no se hizo esperar: El 18 de enero de 1983 un escrito firmado por Pilar Miró en calidad de directora de la Dirección General de Cine en conformidad por el también firmante, ministro Javier Solana. Punto por punto, la directora va marcando las cuestiones relativas a este asunto y desmontando los argumentos que se habían dado desde la Administración del anterior gobierno.

Para concluir el citado documento, la directora se apoya una vez más en el Real Decreto 3071/1977 para darle la protección económica ya que en el mismo se incluye que, aunque sean películas con material de archivo y en el mismo se muestren entrevistas, es posible que “en atención a sus valores culturales o artísticos, la Administración las declare merecedoras de protección” y finalmente se revoca la Resolución anterior<sup>57</sup>.

Finalmente, el 22 de febrero de este año se daba la resolución de que podían solicitar la protección que les correspondía, el 15% de taquilla<sup>58</sup>. Además, también se les otorgaba el premio a *nuevos realizadores*, por el cual correspondían cinco millones de pesetas. Según la ley vigente el 70% se repartiría entre Ales PC, Cecilia Bartolomé, Aurora Medina y José Romero<sup>59</sup>, y el 30% entre los dos directores, es decir, entre los dos hermanos.

Si bien, la película fue restituida por la nueva Administración, en el caso de *Después de...* suce-

<sup>56</sup> “Bartolomé, Cecilia & Bartolomé, José Juan. Carta dirigida a la directora general de cinematografía”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447 y signatura 42/03456. 1982.

<sup>57</sup> “Dirección de Cinematografía. Informe relativo a la película de producciones cinematográficas Ales, S.A. titulada *Después de...* Primera parte. No se os puede dejar solos”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447 y signatura 42/03456. 1981.

<sup>58</sup> “Resolución. Material encontrado en el Archivo General de la Administración Pública”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447 y signatura 42/03456. 1981.

<sup>59</sup> Respecto a Aurora Medina y José Romera Cecilia ha comentado en entrevistas como los animaron a casarse para conseguir dinero para la producción de la película, ya que el padre de ella les iba a dar dinero para la entrada de un piso, pero sólo en el caso de que se casasen. Como decía Cecilia “menos mal que después fue un matrimonio feliz, porque si no habríamos sido culpables”. Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal... op. cit.

3, 1996, p. 52.

<sup>53</sup> Alvarado, Alejandro, *La poscensura en el cine documental de la Transición española*, (tesis doctoral), Málaga, Universidad de Málaga, 2015, p. 284.

<sup>54</sup> Ibid., p. 284.

<sup>55</sup> “Armesto Chinarro, José Luis. Carta dirigida al Ministro de Cultura”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1982.

den unos hechos más *kafkianos* que el anterior (*Margarita y el lobo*), puesto que ocurre en democracia. Es innegable que durante la Transición se van eliminando cortapisas del terreno como la censura previa de guion, la Junta de Calificación y Apreciación y las licencias de rodajes; pero tras la abolición oficial de la censura cinematográfica con la publicación del Real Decreto 3071/1977, aparecen otras nuevas armas más sutiles en manos de la Administración que ponen en entredicho la proclamada libertad de creación cinematográfica. Estas armas sirven para continuar ejerciendo un control administrativo a las películas que consideren incómodas. Una de estas armas serían las clasificaciones de las películas, cuestión que determina la Subcomisión de Clasificación, perteneciente a la Comisión de Visado. Esta es una forma de limitar el número de espectadores a un filme porque, lógicamente, una película tendrá mayores posibilidades de tener mejor rendimiento económico cuanto más amplio sea el espectro de su público. Otro aspecto importante y definitivo para la supervivencia de las películas son las ayudas económicas estatales, que son negadas a las dos partes de *Después de...*, no solo la subvención adicional (Interés Especial), sino la subvención del 15% de los ingresos brutos en taquilla que le corresponde a toda película española.

Cuando se entrevistó a Cecilia Bartolomé la misma comentó que la película fue prohibida por motivos políticos y por política (cambio de gobierno), también se puso en circulación<sup>60</sup>.

### **ALGUNAS CONCLUSIONES: LA CENSURA EN TODAS SUS FORMAS CONTRA UN DISCURSO ROMPEDOR EN EL TARDOFRANQUISMO Y EN LA TRANSICIÓN**

Los métodos censores cambian y no por estar en democracia deja de existir la censura que se encuentra con una nueva forma: ha mutado y ahora es una censura sibilina y negada desde la Administración a la que se puede denominar como *criptocensura*. Hay que exponer una diferencia sustancial entre el antes y el después de la abolición oficial de la censura: en el periodo tardofranquista en el que se produce *Margarita y el lobo*, era plausible dentro de la jurisdicción vigente que existiese una censura en lo histórico y en lo político. Sin embargo, después del 1 de diciembre de 1977 se sobreentiende que la

decisión que toman los vocales de las Subcomisiones se ceñirá a criterios culturales y de calidad y no de otro tipo. Se ha comprobado a través de los informes de estos vocales, como el aspecto político e histórico influye en sus juicios de valor tanto antes como después de la publicación del Real Decreto 3071/1977. Además, es lógico que esto suceda si algunos censores recalcitrantes del franquismo ocupan sillas como vocales: su criterio va a ser el mismo que el de antaño a la hora de valorar.

La diferencia sustancial entre ambos filmes censurados, es que en el caso de *Después de...* no lo pueden hacer desde un punto de vista "preventivo", es decir, desde una censura previa como si se hace con *Margarita y el lobo*, sino con otro mecanismo: la intimidación que supone el simple hecho de que estrenar la película pudiese o no ser constitutiva de delito y, por lo tanto, tener una sanción penal. Esta amenaza de enviarla al Ministerio Fiscal surtió efecto (aunque no lo suficiente) para limitar la libertad del sujeto, en este caso, de la distribuidora y de los realizadores.

Para las películas más disidentes políticamente hablando hubo un antes y un después de este Real Decreto en el *modus operandi* específico de la censura, pero no en la esencia. Por ello se puede concluir que la Administración pasa de aplicar una censura de *iure* a una censura *de facto*, realizando verdadera ingeniería censora que supone una continua evolución y perfeccionamiento en la aplicación de esta a lo largo de toda la Transición.

En las dos películas analizadas existen diferencias sustanciales: realizadas en etapas distintas, *Margarita y el lobo* es un medio metraje de ficción en blanco y negro realizado entre 1967 y 1969 y *Después de...* es un largometraje documental a color dividido en dos partes y producido entre 1979 y 1981. Sin embargo, a pesar de sus disimilitudes en metraje y género, ambas tienen en común que son portadoras de un discurso rompedor y disidente con el sistema vigente. En ambas películas se puede comprobar cómo hay una búsqueda, ya sea individual (en el caso de *Margarita y el lobo*) o colectiva (en el caso de *Después de...*), de la libertad que termina en represión por parte de lo social (en la primera película) o lo político (en la segunda) ya establecido por el *statu quo*.

La mirada feminista de Cecilia no se escapa en ninguna de sus obras y aunque en el caso de

<sup>60</sup> Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal...op. cit.

*Margarita y el lobo*, la crítica a la situación de la mujer en la España tardofranquista es la temática central, en *Después de...* no se obvia este asunto, y la primera parte recoge un capítulo en el que se aborda el malestar de las mujeres y sus problemas con la llegada de la democracia. Ambos filmes resultan transgresores no solo por el hecho de que se critique el machismo en la sociedad española de estos periodos, sino porque se hace una crítica al sistema imperante: en el caso de *Margarita y el lobo*, a un régimen nacional-católico opresor con las mujeres y las libertades, y en el caso de *Después de...*, mostrando las deficiencias del recién nacido sistema democrático y el entonces partido del Gobierno, UCD, a través de testimonios anónimos. Ambas películas, dentro de sus particularidades y sus ejes temáticos, ponen en entredicho la realidad de cada momento: en la primera secuencia de *Después de...* se expone cómo Andrés Linares y José Luis García, de CCM<sup>61</sup>, se dedicaban a rodar en las calles durante los últimos años del franquismo y primeros de la Transición para “contrainformar”, es decir: informar sobre la realidad que no se contaba en los medios oficiales. Se puede trasladar este término a estas dos obras de la realizadora alicantina: tanto en *Margarita y el lobo* como en *Después de...* se muestra una realidad de la que no se habla en los medios oficialistas y que va contra lo ortodoxia imperante; pero no solo las temáticas y sus enfoques son poco convencionales, también la forma en la que se presenta el contenido narrativo: *Margarita y el lobo* aborda la historia a través de canciones populares adaptadas de forma esperpéntica; en el caso de *Después de...* tratando el género documental con la inmediatez del reportaje televisivo y el carácter transgresor de las nuevas olas europeas, como le *Cinema Vérité*.

Las dos películas tratan ser censuradas por todos los medios: en el caso de *Margarita y el lobo*, con una efectividad sobresaliente, y en el de *Después de...* de forma sibilina pero práctica. El carácter crítico y rupturista en los filmes de Cecilia Bartolomé no se ve mermado, como se ha demostrado en el presente artículo, en los diez años que pasan entre la producción de una película

y la otra. Tampoco se ve desgastado el interés del Gobierno de turno por anatematizar a toda película que no resulte de su agrado o que de una mala imagen del mismo. La censura no desaparece durante la Transición, sino que encuentra otras formas para subsistir en democracia.

Pese a todo el malditismo que la ha perseguido, Cecilia ha recibido con el tiempo el reconocimiento de su obra. En el año 2012 el premio “Mujeres de Cine”, otorgado por el Festival Internacional de Cine de Gijón en recompensa a su trayectoria en el cine español y en 2014 fue galardonada con la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes de España<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> El Colectivo de Cine de Madrid (1971-1978) se formó con la intención de registrar todo tipo de sucesos para documentar desde la perspectiva del antifranquismo combatiente el camino hacia la restauración democrática. La web del colectivo está disponible en: <https://colectivodecinedemadrid.com/> [consultado el 1 de febrero de 2022]

<sup>62</sup> “Panorama Audiovisual, La cineasta Cecilia Bartolomé, Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes”, 15 de marzo de 2014, disponible en: <https://www.panoramaaudiovisual.com/2014/03/15/la-cineasta-cecilia-bartolome-medalla-de-oro-al-merito-de-las-bellas-artes/> [Consultado el 19 de junio de 2019]

## FUENTES

- “Armesto Chinarro, José Luis. Carta dirigida al Ministro de Cultura”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1982.
- “Bartolomé, Cecilia & Bartolomé, José Juan. Carta dirigida a la directora general de cinematografía”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447 y signatura 42/03456. 1982.
- “Dirección de Cinematografía. Informe relativo a la película de producciones cinematográficas Ales, S.A. titulada Después de...Primera parte. *No se os puede dejar solos*”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447 y signatura 42/03456. 1981.
- “Informes encontrados en el Archivo General de la Administración Pública”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1981.
- “Milans del Bosch decreta el Estado de Excepción en Valencia”, ABC, 24 de febrero de 1981.
- “Resolución. Material encontrado en el Archivo General de la Administración Pública”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447 y signatura 42/03456. 1981.
- “Subcomisión de clasificación. Informe de clasificación de la primera parte *No se os puede dejar solos*”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03447. 1981.
- “Subcomisión de clasificación. Informe de clasificación de la segunda parte *Atado y bien atado*”, AGA, Alcalá de Henares, signatura 42/03456. 1981.
- “Panorama Audiovisual, La cineasta Cecilia Bartolomé, Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes”, 15 de marzo de 2014, disponible en: <https://www.panoramaaudiovisual.com/2014/03/15/la-cineasta-cecilia-bartolome-medalla-de-oro-al-merito-de-las-bellas-artes/> [Consultado el 19 de junio de 2019]
- Academia de Cine, “Un cine feminista, moderno y divertido. Homenaje a Cecilia Bartolomé”, 3 de julio de 2019, disponible en: <https://www.academiadecine.com/2019/07/03/un-cine-feminista-moderno-y-divertido-homenaje-a-cecilia-bartolome/> [Consultado el 28 de agosto de 2021]
- BOE, nº 275, 16 de noviembre de 1976, p. 22.764
- BOE, nº 287, 1 de diciembre de 1977, pp. 26.420-26423.
- BOE, nº 58, 8 de marzo de 1963, p. 3.929.
- Entrevista a Carmelo Romero, entrevista personal, 25 de mayo de 2020.
- Entrevista a Cecilia Bartolomé, entrevista personal, 7 de agosto de 2018.
- Entrevista a José Juan Bartolomé, entrevista personal, 31 de agosto de 2018.

## BIBLIOGRAFÍA:

- “1969 discurso Navidad de Francisco Franco: Todo está atado y bien atado. Rey Juan Carlos”, disponible en: <https://youtu.be/bUfl18rCZPM> [Consultado el 28 de noviembre de 2019]
- “Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Arantxa Aguirre, en Otra Mirada en el Cine Español”, 26 de octubre de 2021, disponible en: <https://cimamujerescineastas.es/cecilia-bartolome-josefina-molina-y-arantxa-aguirre-en-otra-mirada-en-el-cine-espanol/> [Consultado el 28 de agosto de 2021]
- Web del Colectivo de Cine de Madrid: <https://colectivodecinedemadrid.com/> [consultado el 1 de febrero de 2022]
- “Pablo Iglesias entrevista a la directora de cine Cecilia Bartolomé”, 27 de septiembre de 2021, disponible en <https://youtu.be/2900s770-ig> [Consultado el 28 de agosto de 2021]

- Alvarado, Alejandro, *La poscensura en el cine documental de la Transición española* (tesis doctoral), Málaga, Universidad de Málaga, 2015.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Cerdán, Jostexo y López, Marina (coords.), *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, Barcelona, La fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 2001
- Díez Puertas, Emeterio, “La censura cinematográfica en las colonias españolas”, *Film-Historia*, 3 (1999), p. 277-291.
- García Sahagún, Marta, “La música como reivindicación de género en *Margarita y el lobo*”, *Área Abierta*, 16/2 (julio de 2016), pp. 71-87.
- Llinás, Francesc & Vidal Estévez, M, “Los brujos inocentes (entrevista con Cecilia y José Bartolomé)”, *Contracampo*, 29 (abril-junio 1982) p.18.
- Padilla, Mar, “El rey y la diputada, durante el 23-F”, *El País*, 23 de febrero de 2001.
- Pérez Serrano, Julio, “La historia continúa”, *Revista de Historia Actual*, 1 (2003), pp. 9-11
- Rochefort, Christiane, *Les stances à Sophie*, Le livre de poche, Paris, 1992.
- Rodríguez, Marie-Soledad, *Le cinéma de Jaime de Armiñan (1969-1987) rupture et continuité* (tesis doctoral), París, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1996.