

La historia a través del cine

Transición y consolidación democrática
en España

Rafael Ruzafa Ortega (editor)



La Historia a través del cine

Transición y consolidación democrática
en España

La Historia a través del cine

Transición y consolidación democrática
en España

Rafael Ruzafa Ortega
(editor)

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco
servicio editorial

Euskal Herriko
Unibertsitatea
argitalpen zerbitzua



Arabako Foru Aldundia

Kultura Saila



La publicación de este libro ha sido posible gracias a la ayuda del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 84-8373-645-4

Depósito legal/Lege gordailua: BI - 2.166-2004

Fotocomposición/Fotokonposizioa: Ipar, S. Coop.
Particular de Zurbaran, 2-4 - 48007 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Presentación | 11 |
| 1. El cambio político postfranquista en el cine de su tiempo: <i>El disputado voto del señor Cayo</i>. | |
| Manuel Redero San Román | 23 |
| 1.1. Introducción | 23 |
| 1.2. La recuperación de la memoria histórica y la apuesta por el presente | 26 |
| 1.3. Análisis externo de la película | 31 |
| 1.4. El contenido de la película | 36 |
| 1.5. Una visión muy establecida del cambio político | 40 |
| 1.6. Castilla y León en el proceso del cambio político | 46 |
| 1.7. Ficha técnica | 49 |
| 2. La primera generación del postfranquismo. | |
| Pere Ysàs | 51 |
| 2.1. España a mitad de los 80 | 51 |
| 2.2. La trayectoria de la izquierda: de la oposición al poder | 56 |
| 2.3. Crisis económica y malestar social | 62 |
| 2.4. Los jóvenes de los 80 | 65 |
| 2.5. <i>27 horas</i> | 68 |
| 2.6. Ficha técnica | 70 |

| | | |
|------|---|-----|
| 3. | El País Vasco, ¿una transición diferente? <i>Sombras en una batalla</i>. Rafael Ruzafa Ortega | 71 |
| 3.1. | Las miradas desde el cine | 73 |
| 3.2. | Referencias en una película intimista | 77 |
| 3.3. | Una historia mínima de ETA: violencia y disensiones | 80 |
| 3.4. | Contraterrorismo entre la legalidad y la guerra sucia | 84 |
| 3.5. | Las peculiaridades de la Transición en el País Vasco | 91 |
| 3.6. | Ficha técnica | 105 |
| 4. | El País Vasco: ¿La cuestión pendiente de la Transición? <i>Yoyes de Helena Taberna</i>. María Pilar Rodríguez. | 107 |
| | Ficha técnica | 128 |
| 5. | <i>Cría Cuervos</i>, la representación del universo femenino en una película de la transición. Natalia Ardanaz Yunta | 129 |
| 5.1. | <i>Cría Cuervos</i> ... y te sacarán los ojos: la agonía del franquismo | 132 |
| 5.2. | Una generación de cineastas disidentes. Un cine en transición | 138 |
| 5.3. | De «ángel del hogar» franquista a la conquista del espacio público en la Transición. | 146 |
| 5.4. | Ser mujer en el cine: la construcción de una imagen. | 148 |
| 5.5. | El universo femenino en <i>Cría Cuervos</i> | 152 |
| 5.6. | Conclusión | 163 |
| 5.7. | Ficha técnica | 165 |
| 6. | La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar. Pilar Martínez-Vasseur | 167 |
| 6.1. | Cine e historia en la filmografía almodovariana. | 167 |
| 6.2. | Una sociedad en plena mutación | 171 |
| 6.3. | Madrid, la década prodigiosa | 174 |
| 6.4. | Aquí todos somos de pueblo. | 179 |

| | |
|--|------------|
| 6.5. Curas, monjas, valores religiosos | 185 |
| 6.6. Mujeres, mujeres todas... | 188 |
| 6.7. Polis, maderos y Fuerzas de Seguridad del Estado | 195 |
| 6.8. Ficha técnica | 202 |
| 7. Continuidades y cambios sociales en la transición y democracia. Álvaro Soto Carmona. | 203 |
| 7.1. Leo una mujer de su tiempo. De un único modelo familiar a la pluralidad de modelos | 207 |
| 7.2. Inmovilismo y cambio en la estructura social . . . | 215 |
| 7.3. La desigualdad social | 218 |
| 7.4. El Estado de bienestar y las políticas sociales . . . | 227 |
| 7.5. Ficha técnica | 233 |
| 8. España fin de milenio. Sobre <i>El día de la bestia</i> (Álex de la Iglesia, 1995). Josetxo Cerdán | 235 |
| 8.1. Nacimiento de la bestia. | 235 |
| 8.2. Al fin, la Posmodernidad | 238 |
| 8.3. Tradición e innovación | 241 |
| 8.4. Sociedad, religión y milenarismo | 246 |
| 8.5. Televisión: discurso y recurso | 250 |
| 8.6. Ficha técnica | 255 |
| 9. Otras películas sobre la transición y la etapa socialista. | 257 |

PRESENTACIÓN

Este libro recoge las aportaciones a las V y VI Jornadas «La Historia a través del cine» que, dirigidas por Santiago de Pablo y organizadas por el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda de la Universidad del País Vasco, se celebraron en Vitoria en octubre de 2002 y 2003. Por primera vez se reúnen para la publicación las ponencias de dos ediciones, que se plantearon de manera complementaria. Muchos aspectos de la vida social y política española se entrecruzan en el cuarto de siglo que incluye la Transición Democrática y la etapa de gobierno socialista. El cine y la historiografía, ésta con el retraso que implica el análisis del pasado, los han abordado en profundidad. Como consecuencia del diálogo entre ambas disciplinas que alienta las Jornadas, en estas páginas se recogen estudios de historiadores y de especialistas del mundo del cine.

El celuloide reprodujo el inmenso cambio social experimentado en España en el tránsito de la dictadura a la democracia. Lo hizo en cuanto a lenguajes, valores, dimensiones y temas. Fenómenos como la emancipación de la mujer, la revisión de la guerra civil 1936-1939 y el

franquismo¹, el regreso de los exiliados, el acceso a las libertades fundamentales, el terrorismo, el temor a la involución política y la crisis económica se asomaron lo mismo a las tribunas que a las pantallas. La propia industria cinematográfica sufrió en sus carnes una reconversión plasmada en el cierre de miles de salas. La producción nacional del tiempo del *destape* vivía una crisis paralela, que ha llegado a convertirse en un lugar común. Los gobiernos democráticos enfrentaron las dificultades reservando cuotas de pantalla y estableciendo sistemas de subvención.

Las televisiones, primero Televisión Española en situación de monopolio y después las autonómicas y las privadas, aportaron recursos a cambio de los derechos de emisión. Los nuevos soportes domésticos reorientaron el itinerario comercial de las películas hasta desbancar a la exhibición en pantalla grande como fuente principal de recaudación. Estos cambios modificaron al productor en línea directa con la creación, tipo Elías Querejeta. Se ha impuesto el productor gestor tipo Andrés Vicente Gómez en un proceso de concentración empresarial. Los realizadores más prestigiosos han tendido a la producción de sus obras y también han contribuido al descubrimiento de nuevos valores.

La cinematografía española, implicada en la industria audiovisual en su conjunto, ha consolidado su posición al hilo de la tercerización de la economía española. Siguiendo un modelo general, se ha implantado en Latinoamérica. Prensa y crítica especializada han ganado espacio en el mundo de la comunicación y, como esta modesta publicación atestigua, también en el universitario.

¹ Con el estreno de la vetada *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino.

La Academia del Cine se ha erigido en institución matriz de los intereses gremiales. Sus premios anuales constituyen un empujón para la producción. En el mismo sentido opera una red de festivales que alcanza toda la geografía hispana.

La diversidad caracteriza el cine español de los últimos veinticinco años. Abandonados el pseudoerotismo de las películas dirigidas por Mariano Ozores y el cine de denuncia de Eloy de la Iglesia, florecieron otras preocupaciones. Un nuevo cine histórico ha reconstruido elementos del pasado lejano con tratamientos dispares², pero desde luego la mayor parte de miradas históricas se dirigieron a la reinterpretación de la guerra civil y el régimen franquista. Los puntos de vista difieren, pero en general rebajaron tanto la crueldad como la política, recuperaron la vida cotidiana, incorporaron elementos amables y homenajearon las ideologías de los vencidos con un respeto elemental a las de los vencedores. Responden, por lo tanto, a la pauta de no abrir nuevas heridas que el régimen democrático consolidado mantuvo ante la dictadura. Con el cambio de milenio ha emergido una nueva mirada tranquila sobre aspectos del franquismo que no se limita a incidir sobre su naturaleza autoritaria. Su máximo exponente es la serie de televisión *Cuéntame*³. Desde luego se mantuvieron enfoques me-

² Sin ánimo de establecer una lista pormenorizada, citaremos títulos como *Akelarre* (1983), de Pedro Olea; *Esquilache* (1988), de Josefina Molina; *El Dorado* (1988), de Carlos Saura; *El rey pasmado* (1991), de Imanol Uribe sobre la novela de Gonzalo Torrente Ballester; *La marrana* (1992), de José Luis Cuerda o *Juana La Loca* (2001), de Vicente Aranda.

³ Renunciando al afán notarial, señalaremos títulos como *La vaquilla* (1985), de Luis García Berlanga; *El viaje a ninguna parte* (1986), de Fernando Fernán-Gómez; *Espérame en el cielo* (1987), de Antonio Mercero; las dos películas de Vicente Aranda sobre *El Lute* (1987 y 1988); *Ay, Carmela* (1990), de Carlos Saura sobre la obra teatral de José Sanchís Siniste-

nos complacientes en cuanto a la polarización política, la crudeza de la represión y las responsabilidades pendientes⁴.

El cine reciente ha contribuido a la popularidad de clásicos literarios de la segunda mitad del siglo xx⁵. Otra cuestión se plantea cuando cierta parte de la pro-

rra; *Beltenebros* (1991) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996), de Pilar Miró sobre las novelas de Antonio Muñoz Molina y Joaquín Leguina; *Madregilda* (1993), de Francisco Regueiro; *Los años bárbaros* (1998), de Fernando Colomo; *La niña de tus ojos* (1998), de Fernando Trueba; *El portero* (2000), de Gonzalo Suárez.

⁴ Apuntaremos títulos como *Retrato de familia* (1976), de Antonio Giménez Rico; *Companyys, procés á Catalunya* (1979), de Josep M.^a Forn; *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Jaime Chavarrí sobre la obra teatral escrita en 1976 por Fernando Fernán-Gómez; *Memorias del general Escobar* (1984), de José Luis Madrid; *Réquiem por un campesino español* (1985), dirigida por Francesc Betriu sobre la novela de Ramón J. Sender; *La guerra de los locos* (1986) de Manuel Matji; *Luna de lobos* (1987), de Julio Sánchez Valdés sobre la novela de Julio Llamazares; *El largo invierno* (1991), de Jaime Camino, continuación de *Las largas vacaciones del 36* (1976); del mismo director *Dragon Rapide* (1986); *Tierra y Libertad* (1995), coproducción dirigida por Ken Loach; *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda; *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda sobre la novela de Manuel Rivas.

⁵ Obligada la mención de títulos como *La plaza del Diamante* (1982), de Francesc Betriu sobre la novela de Mercè Rodoreda; *La colmena* (1982), de Mario Camus sobre la novela de Camilo José Cela; del mismo director la laureada versión de *Los santos inocentes* (1984), de Miguel Delibes, y *La ciudad de los prodigios* (1999), sobre la novela de Eduardo Mendoza; *El Sur* (1983), de Víctor Erice sobre un relato de Adelaida García Morales; *Últimas tardes con Teresa* (1984), de Gonzalo Herralde sobre la novela de Juan Marsé; *Tiempo de silencio* (1986), de Vicente Aranda sobre la novela de Luis Martín Santos; *Gran Sol* (1989), de Ferrán Llagostera sobre la novela de Ignacio Aldecoa; *Las edades de Lulú* (1990), de Bigas Luna sobre la novela de Almudena Grandes; *El maestro de esgrima* (1992), de Pedro Olea sobre la novela de Arturo Pérez Reverte; *Las ratas* (1997), de Antonio Giménez Rico sobre la novela de Miguel Delibes; este director ya había adaptado otra obra del prestigioso novelista, *El disputado voto del señor Cayo* (1986), a la que nos referimos más adelante.

ducción narrativa se concibe como primer paso para su adaptación al celuloide. Algunos personajes del cómic, en concreto los dibujados por Ivá, se trasladaron con éxito a la pantalla⁶. En el nuevo siglo le han tomado el relevo los personajes de Francisco Ibáñez (*La gran aventura de Mortadelo y Filemón*). Algunos humoristas como Martes y Trece o Chiquito de la Calzada intentaron sin demasiado éxito prolongar sus carreras televisivas en la pantalla grande. De forma similar se plantearon películas como vehículo publicitario para cantantes y grupos musicales como Isabel Pantoja u Hombres G.

La descentralización que acompañó al régimen democrático se reflejó en la producción cinematográfica. Gobiernos y televisiones autonómicas financiaron películas que sobre todo cuando pretendieron el retrato de esencias patrias alcanzaron muy limitada proyección. En los casos catalán y vasco las políticas cinematográficas se incluyeron en las de normalización lingüística. La cinematografía más potente sin duda ha sido la catalana, que aprovechó sus bases culturales y económicas. A los veteranos (Josep M.^a Forn, Jordi Grau, Pere Portabella) se unieron la generación de la Transición (Antoni Ribas, Jaime Camino, Francesc Bellmunt, Ventura Pons) y los más jóvenes (Rosa Vergés, Antoni Verdaguer). En el País Vasco al voluntarismo en la década de los ochenta de Pedro Olea, Montxo Armendáriz e Imanol Uribe se sumó en los noventa el modelo catalán de aprovechamiento de las capacidades generadas por los profesionales al servicio de los canales autonómicos. Así se explican títulos como *Maité* (1994), dirigida por Eneko Olasa-

⁶ Las dos películas de Carlos Suárez sobre *Makinavaja* (1992 y 1993) e *Historias de la puta mili* (1993), dirigida por Manuel Esteban Marquilles, habían tenido precedentes teatrales.

gasti y Carlos Zabala. No es éste el lugar para profundizar en las especificidades andaluza, gallega y canaria.

La mayor aportación al conocimiento histórico la realiza el cine, desde luego, cuando se convierte en fuente y en espejo de su propio tiempo. Por cantidad y calidad el cine español entre 1980 y 1995 retrató su sociedad, sus gustos, sus complejos, sus iconos, sus conflictos. Quizá el cambio más profundo se produjo en el deslizamiento hacia la privacidad tras o como consecuencia de la normalización política. La comedia llegó a convertirse en género predilecto de la producción cinematográfica española con sus escenarios urbanos, sus protagonistas de clase media-alta y sus enredos sexuales. Se ha distinguido entre una nueva comedia barcelonesa y otra madrileña. Antonio Resines, que después incorporó otros registros, se convirtió en el actor característico de esta última.

El cine de fantasía ganó progresivamente espacio, desde *Amanece, que no es poco* (1988), de José Luis Cuerda, hasta la ciencia ficción de influencias *gore* con que el director Alex de la Iglesia se estrenó en el largometraje con *Acción mutante* (1993). En el *thriller* Enrique Urbizu abrió caminos que luego han transitado jóvenes realizadores como el reconocido Alejandro Amenábar. Directoras como Gracia Querejeta e Isabel Coixet se han especializado en cierto cine intimista y psicológico. El cine social que directores veteranos (Mario Camus, Montxo Armendariz) mantuvieron cuando decayó el interés por el cine político, ha emergido con directores de la siguiente generación (Icía Bollaín, Fernando León). Se han incorporado a los repertorios temas como el desempleo, la inmigración o la violencia de género.

Lo joven se convirtió en punta de lanza de los gustos sociales en la década de los ochenta con una generación de actores especializada en la comedia romántica. La es-

critora Ana Diosdado escribió la novela *Los ochenta son nuestros*, que se convirtió en un fenómeno teatral y ella misma dirigió detrás de la cámara. En la década siguiente, a la par que el público joven se erigía en destinatario de un cine desenfadado e incluso gamberro (*Airbag* o *Torrente, el brazo tonto de la ley*), se lanzaron propuestas para la comprensión de la denominada *generación X* (*Historias del Kronen*). Sobre todos estos temas y películas el volumen incluye un listado de películas. Por otra parte, los artículos se refieren con profusión a estas cuestiones.

El aprendizaje de las formas políticas democráticas, empezando por las elecciones, conforma el meollo de *El disputado voto del señor Cayo* (1986), película con que Manuel Redero distingue entre las opciones reformistas y rupturistas que pugnaron en los años de la Transición. El historiador, que se detiene en la implantación del proceso democratizador en Castilla y León, resalta el papel del cine en la recuperación de la memoria histórica y la legitimación democrática. Antonio Giménez Rico adaptó la novela homónima de Miguel Delibes, que confrontaba en 1977 la novedad, un tanto ruin desde su punto de vista, de la propaganda electoral con las *verdades eternas* de los españoles rurales. El cineasta se permitió añadir un epílogo, auténtico salto histórico hacia el sistema político asentado con el Partido Socialista en el poder. Los personajes de aquella izquierda juvenil y transformadora de la Transición se muestran a mediados de la década de 1980 aburguesados y desencantados.

Acerca del talante con que la primera generación educada en democracia huyó de la politización y sus urgencias trata *27 horas* (1986), de Montxo Armendáriz, centrada en el problema de la drogodependencia juvenil. A partir de ella el historiador Pere Ysàs aborda las promesas electorales que llevaron al PSOE al poder en

1982, y cómo el incumplimiento de la salida de la OTAN y la política económica de corte monetarista con reestructuración industrial despertaron malestar social en la década de los ochenta. Aquellos años coincidieron con la generación joven más numerosa de la historia de España, azotada por el desempleo y promotora de una subcultura del placer inmersa en el consumismo.

En el País Vasco un potente mensaje político, mayoritario sólo desde las primeras convocatorias electorales autonómicas (1980), argumentó la insuficiencia del proceso de la Transición en cuanto a aspiraciones de autogobierno. Además del nacionalismo moderado, gestor de la autonomía, el independentismo armado alimentó ese discurso que ha condicionado hasta la fecha la vida social y política vasca. El cine abordó en dos fases distintas la cuestión vasca. Entre 1975 y 1990 aproximadamente participó, dotándola de elementos épicos, de la legitimación de las reclamaciones nacionalistas. En la década de 1990 el tratamiento cambió de lo colectivo a lo particular, y puso más énfasis en el sin sentido de la violencia política. No podemos por menos que mencionar, al respecto de la virulencia que rodea a mensajes políticos muchas veces elaborados en torno a interpretaciones interesadas del proceso histórico, la polémica suscitada por *La pelota vasca* (2003), el documental de Julio Medem.

Dos ponencias tratan en este libro la cuestión vasca. Por un lado, la de quien escribe estas líneas, sobre *Sombras en una batalla* (1993), dirigida por Mario Camus, película que rescata a los individuos, no necesariamente neutrales, en medio de la pugna entre contraterrorismo y lucha armada/terrorismo. La ponencia de Pilar Rodríguez parte de *Yoyes* (1999), de la directora Helena Taberna, que recorre la vida de quien fuera dirigente de ETA desde su paso a la clandestinidad en 1973 hasta su

asesinato en 1986 a manos de la organización de la que se había distanciado. La película, destaca Pilar Rodríguez, recoge el papel excepcional de una mujer consciente en todo momento de las implicaciones de sus decisiones.

Sobre los roles femeninos en los años de la Transición escribe Natalia Ardanaz a partir de *Cría cuervos* (1975), de Carlos Saura. La ponente contextualiza en los años finales del franquismo una forma de hacer cine a través de metáforas. Estas permitían el abordaje crítico de las relaciones sociales en el marco de la censura. En el caso de Saura, se despliega sobre la hipocresía que ata a las mujeres al hogar y a la maternidad, imponiendo férreas disciplina y jerarquía. Dos instituciones cruciales en el franquismo, el ejército y la Iglesia, aparecen aquí como responsables del sometimiento.

Con la controvertida protección estatal y merced al desarrollo económico, el cine español se asentó en la década de 1980. Los presupuestos medios se elevaron y empezaron a aplicarse estrategias de marketing, aunque buena parte de los proyectos siguieron emprendiéndose con financiación reducida y apenas duraron unos días en las carteleras. La normalización política, de la mano de la integración en las Comunidades Europeas, se reflejó en los repertorios. Le acompañó un ímpetu modernizador culminado en los actos de 1992, revestidos de una estética vanguardista. En esta dirección el cine español aportó con Pedro Almodóvar una personalidad reconocida a escala universal. No por casualidad dos de las ponencias incluidas en este volumen abordan películas del creador manchego.

Especialista en la filmografía almodovariana, Pilar Martínez-Vasseur se centra en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). El universo femenino, con una red de secundarias que se asocian ya al cineasta, permi-

ten a éste el retrato de muchos recovecos de la sociedad de los años ochenta. Martínez-Vasseur destaca el tratamiento de la ciudad de Madrid, que en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se detiene menos en la trama urbana específica que en otras películas, apostando por un tratamiento estilizado. El mobiliario del piso, en cambio, permite acercamientos sutiles a las personalidades. La historiadora y directora del Festival de Cine Español de Nantes reseña por último el humorismo con que los personajes enfrentan la presencia de los cuerpos policiales, actitud bien distinta de la que mantendrían ellos y el conjunto de la población española en los años previos.

Alvaro Soto Carmona recoge a través de *La flor de mi secreto* (1995) los cambios en la familia desde la Transición. El historiador destaca la aparición de nuevos modelos familiares que rompen con el hegemónico de la familia nuclear y el acceso a la igualdad jurídica por parte de las mujeres. De la mano de Almodóvar introduce también elementos de la modernización de la sociedad bajo el régimen democrático. El crecimiento de las clases medias contrasta con el aumento de las desigualdades sociales, a las que el nuevo Estado responde con un gasto público creciente en protección social desde los Acuerdos de la Moncloa (1977). Soto Carmona apunta también a la tercerización de la economía y el surgimiento de la sociedad de consumo.

La última película estudiada en este libro, en este caso por Josetxo Cerdán, se instala de pleno en las formas y las inquietudes de la posmodernidad. El autor incide en cómo Alex de la Iglesia, director de *El día de la bestia* (1995), aborda sin prejuicios pero con muchas referencias cinematográficas los temores milenaristas en relación con el año 2000. Cerdán inserta la película en la tradición del esperpento y resalta su implicación ideoló-

gica al respecto de la tolerancia en las sociedades occidentales. También destaca el fenómeno social que supuso, alentado con un *merchandising* bien diseñado y muy rentable.

Rafael Ruzafa Ortega

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

Manuel Redero San Román

Universidad de Salamanca

1.1. Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3. Análisis externo de la película

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4. El contenido de la película

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.5. Una visión muy establecida del cambio político

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.6. Castilla y León en el proceso del cambio político

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.7. **Ficha técnica**

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

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

2. LA PRIMERA GENERACIÓN DEL POSTGRANQUISMO

Pere Ysàs

Universidad Autónoma de Barcelona

Después de la buena acogida de su primer largometraje, *Tasio* (1984), Montxo Armendáriz obtuvo la Concha de Plata de la edición de 1986 del Festival de San Sebastián con *27 horas*, un duro retrato de un segmento de la juventud de mediada la década de los 80, una juventud formada ya por quienes no habían alcanzado la adolescencia a la muerte de Franco, y que mostraban valores, actitudes y comportamientos sustancialmente distintos de los que habían asumido y expresado los jóvenes de las generaciones anteriores, incluidos los que habían protagonizado buena parte de la movilización política contra el franquismo en sus últimos años y durante la transición. Seguirían a *27 horas* películas muy notables, que continuarían mostrando el interés del director por problemas cotidianos —*Las Cartas de Alou* (1990), *Historias del Kronen* (1994)—, así como por la época franquista —*Secretos del corazón* (1997) y, en especial, *Silencio roto* (2001)—.

2.1. España a mitad de los 80

A mitad de la década de los años 80, la transición de la dictadura franquista al nuevo régimen democrático no

solo había concluido sino que éste estaba plenamente consolidado. La incorporación española a la Comunidad Europea, formalizada en 1985, era expresión de la «normalidad» política alcanzada. La Constitución de 1978 había derogado, enumerándolas una a una, la totalidad de las Leyes Fundamentales franquistas, manifestando una ruptura legal con la dictadura que, sin embargo, era menos nítida en otros planos. En 1979 las elecciones locales habían permitido que la democracia llegara a los ayuntamientos; en marzo de 1980 habían sido elegidos los parlamentos del País Vasco y de Cataluña de acuerdo con los Estatutos de Autonomía aprobados el año anterior, y en los años siguientes se completaría el despliegue del denominado Estado de las Autonomías. Por otra parte, el fracaso del golpe de estado de febrero de 1981 supondría el principio del fin de las conspiraciones militares de carácter involucionista. Por último, las elecciones generales de 1982 comportaron el derrumbe de la Unión del Centro Democrático (UCD) y la formación de un gobierno del Partido Socialista Obrero Española (PSOE), que con una campaña electoral bajo la apelación al «cambio» había conseguido una amplísima mayoría absoluta en el Congreso de los Diputados y en el Senado¹.

Todo lo anterior muestra la magnitud del cambio político que había vivido la sociedad española en menos de una década, y que solo desde la ceguera política o desde

¹ Explicaciones generales de la transición española en Jesús A. MARTÍNEZ (coord.): *Historia de España siglo xx, 1939-1996*, Cátedra, 1999; Javier TUSELL: *Historia de España en el siglo xx. IV La transición democrática y el gobierno socialista*, Taurus, Madrid, 1999; José María MARRÍN, Carme MOLINERO y Pere YSÁS: *Historia política de España, 1939-2000*, Istmo, 2001; Charles POWELL: *España en democracia, 1975-2000*, Plaza&Janés, Barcelona, 2001.

el sectarismo extremo puede negarse o minimizarse. Sin embargo, la imagen resultante de los elementos anteriores es insuficiente para caracterizar la situación política española en aquellos años. En primer lugar, porque todo el proceso de transición estuvo plagado de incertidumbres y de tensiones, en algunos momentos muy intensas, y porque el cambio político no acabó con la violencia política, en especial con el fenómeno ETA.

Por otra parte, en segmentos significativos de la sociedad española, en particular en los que habían participado más activamente en la movilización antifranquista, las expectativas existentes al final de la dictadura —y obviamente los deseos— iban mucho más allá del cambio que realmente se materializó después. En el plano político muchos aspiraban a una forma de estado republicana y a una profunda depuración del franquismo en todos los ámbitos sociales e institucionales, imposibilitando continuidades de la dictadura en el nuevo orden democrático. Para la mayoría de antifranquistas era impensable que una buena parte del personal político de la futura democracia estuviera formado por exfranquistas reconvertidos, y más impensable aún, por ejemplo, que los policías de la Brigada Político-Social, algunos reconocidos especialistas en la práctica de la tortura a los detenidos, pudieran continuar tranquilamente en sus puestos remozados. El propio concepto de democracia era entendido en términos muchos más participativos que los de una clásica democracia representativa.

Pero las expectativas de la mayor parte del antifranquismo no se limitaban al ámbito político, sino que también se situaban en el socio-económico. Para la izquierda antifranquista, que constituía la mayor parte del antifranquismo movilizado, el fin de la dictadura debía comportar también el inicio de un proceso de transformaciones de carácter socializante que comportara un

avance claro hacia una sociedad socialista. La identificación del franquismo con el capitalismo alimentaba esas expectativas, reforzadas además por la perspectiva de transformaciones sociales en otros países europeos —recordemos, por ejemplo, el Programa Común de la izquierda francesa de 1974 o el avance del Partido Comunista Italiano en las elecciones legislativas de 1976—, así como por un contexto general de crítica al sistema capitalista, producto también de los fenómenos vinculados a los movimientos sesentayochistas.

En el País Vasco y en Cataluña, donde la movilización antifranquista había sido particularmente intensa y donde las organizaciones obreras eran particularmente fuertes, la lucha contra la dictadura había tenido también un componente de defensa de la identidad, de la lengua propia y de la cultura, y de reivindicación del autogobierno, reivindicaciones sostenidas no solamente por los partidos nacionalistas, sino por la casi totalidad de las fuerzas políticas catalanas y vascas e incorporadas a los programas de buena una parte de los partidos antifranquistas de ámbito español.

La distancia entre muchos de los deseos y expectativas y las realidades de la transición fue muy notable, especialmente en los sectores más activos políticamente que habían mostrado una notable capacidad de movilización, lo que contribuyó a la pronta aparición de un primer fenómeno de insatisfacción o, tal como fue denominado, de «desencanto». Naturalmente está fuera de lugar el discurso explicativo de tal distancia en términos de renuncias injustificadas o de traiciones de la izquierda o de los nacionalismos «moderados», porque la transición se desarrolló bajo las condiciones que determinó la realidad socio-política española, una realidad en la que los partidarios del continuismo franquista y los del reformismo pseudodemocrático disponían de notables apo-

yos, especialmente institucionales, en tanto que un sector no despreciable de la sociedad continuaba instalado en la pasividad política². Sin embargo, pienso que debe destacarse que las actitudes y los comportamientos, y a veces también las propuestas y las actuaciones, de las organizaciones políticas procedentes del antifranquismo alimentaron también ese «desencanto», que se tradujo en una notable reducción de la participación política, al margen de las fluctuaciones de la participación en las convocatorias electorales, y en una falta de atracción del compromiso político en quienes salían de la adolescencia en los años ochenta, tal vez con la excepción del mundo del ultranacionalismo vasco. La trayectoria de las formaciones de la izquierda es muy ilustrativa en este sentido; por una parte la del Partido Socialista Obrero Español y la del Partido Comunista de España, las fuerzas mayoritarias, a quienes voy a dedicar las páginas siguientes, por otra, la de los grupos ubicados en la extrema izquierda, que se extinguirían al final de la transición como resultado de sus deficientes análisis de la realidad y sus incapacidades organizativas³.

² Análisis de problemas relevantes de la transición en José Félix TEZANOS, Ramón COTARELO, Andrés DE BLAS (eds.): *La transición democrática española*, Sistema, Madrid, 1989; Manuel REDERO SAN ROMÁN (ed.): «La transición a la democracia en España», *Ayer*, 15, Marcial Pons, Madrid, 1994; Javier TUSELL, Álvaro SOTO (eds.): *Historia de la transición, 1975-1986*, Alianza Universidad, Madrid, 1996; Pere YSÀS (ed.): *La transició a Catalunya i Espanya*, Fundació Lluís Vila d'Abadal, Barcelona, 1997; Javier UGARTE (ed.): *La transición en el País Vasco y España. Historia y Memoria*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998.

³ Para la trayectoria del PSOE ver, Richard GILLESPIE: *Historia del Partido Socialista Obrero Español*, Alianza Editorial, Madrid, 1988; Santos JULIÁ: *Los socialistas en la política española, 1879-1982*, Taurus, Madrid, 1996. Para el PCE el trabajo más amplio pero, sin embargo, poco satisfactorio es el de Gregorio MORÁN: *Miseria y grandeza del Partido*

2.2. La trayectoria de la izquierda: de la oposición al poder

Los dirigentes del PSOE, que era un partido muy débil al iniciarse la transición, desarrollaron un línea de actuación que situó, en primer lugar, lograr la hegemonía en la izquierda ante un PCE que había sido la fuerza fundamental del antifranquismo y que tenía una sólida implantación en casi todos los movimientos y ámbitos sociales. El éxito obtenido fue contundente: en las elecciones del 15 de junio de 1977 el PSOE logró el 28% de los sufragios frente al 9% del PCE. En segundo lugar, tras las primeras elecciones generales, los socialistas afirmaron su voluntad de convertirse en la «alternativa de poder» al gobierno de UCD, condicionando toda su actuación a ese objetivo, alcanzado cinco años después con la abrumadora victoria en las elecciones generales de octubre del 28 de octubre de 1982. Para alcanzar ambos objetivos el PSOE combinó radicalismo retórico con prácticas moderadas, apelación a la memoria histórica del socialismo y dirigentes jóvenes desligados personalmente del pasado, y construyó un potente liderazgo personal en Felipe González, algo que se estaba convirtiendo en imprescindible ante las nuevas formas de hacer política —no solamente en España— a través de los medios de comunicación audiovisuales.

Pero esa vía rápida al poder previa conversión en la fuerza hegemónica de la izquierda no se hizo sin costes. Así, la voluntad socialista de diferenciarse del PCE, e

Comunista de España, 1939-1985, Planeta, Barcelona, 1986; para Cataluña, el excelente libro de Carme CEBRIÁN: *Estimat PSUC*, Empúries, Barcelona, 1997. Sobre los grupos a la izquierda del PCE, ver Consuelo LAIZ: *La lucha final. Los partidos de la izquierda radical durante la transición española*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 1995.

incluso de alejarse sistemáticamente de las posiciones comunistas, imposibilitó una mayor colaboración entre la izquierda que era fundamental para alcanzar y consolidar un régimen democrático con los menores residuos franquistas y con políticas socialmente progresistas. Por otra parte, la propuesta de abandono de la definición marxista del partido, defendida con vehemencia por Felipe González, su renuncia a la secretaría general por el rechazo del XXVIII Congreso celebrado en mayo de 1979 a tal propuesta, y el Congreso Extraordinario celebrado en septiembre con el triunfal regreso de González y la aprobación de sus propuestas, mostraba una concepción de la acción política y del liderazgo que incluía forzar a la militancia hasta los límites del chantaje para que aceptara la línea política que los dirigentes consideraban acertada para alcanzar rápidamente el poder, lo que comportó el apartamiento de la organización de militantes con una cultura política incompatible con tales prácticas y la proyección de una imagen ciertamente poco atractiva de la acción política.

Paralelamente aparecían las primeras tensiones importantes en el seno del PCE que derivaron en una profunda crisis que acabaría provocando múltiples fracturas en 1981 y 1982, diezmando a un partido que había alcanzado los 200.000 militantes. Pese a la mejora de los resultados en las elecciones generales de 1979 (10% de los votos), y los buenos resultados de las municipales, para la dirección comunista encabezada por Santiago Carrillo eran muy insuficientes y la vía para mejorarlos era una política de mayor moderación y de renunciaciones simbólicas, lo que provocó un incremento del malestar entre sectores amplios de la militancia, malestar que ya se había manifestado desde 1978 con los Pactos de la Moncloa. Este malestar se agudizó por las formas de decisión seguidas por la dirección del partido,

sin apenas someter a debate propuestas que generaban discrepancias notables. Este modo de proceder tuvo no poca importancia en la génesis de la crisis comunista puesto que implicó un choque entre las formas de actuación de buena parte de los veteranos dirigentes, en especial de los procedentes del exilio, aunque también de muchos del interior, acostumbrados a una dirección muy centralizada y a la disciplina acrítica, y sectores amplios de la militancia joven, formada en los movimientos sociales del tardofranquismo, partícipe de una cultura política participativa y crítica, poco predispuesta a la aceptación sin discusión de las decisiones de los órganos dirigentes.

En 1978 se manifestaron ya tensiones de notable entidad en la IV Conferencia del PSUC, que rechazó la propuesta de eliminar el leninismo de la definición del partido, propuesta que, en cambio, fue aprobada por el IX Congreso del PCE celebrado poco después. Santiago Carrillo se había convertido en uno de los máximos promotores del «eurocomunismo», que se presentaba como una vía democrática hacia el «socialismo en libertad», opción compartida por la inmensa mayoría de la militancia, aunque una parte de ésta estaba identificando tal concepto con una política moderada realizada básicamente en las instituciones y con renunciias simbólicas que implicaban un peligro de desnaturalización. El V Congreso del PSUC (1981) provocó una primera importante ruptura al negarse una parte de los dirigentes de la organización y la dirección del PCE a aceptar algunas resoluciones votadas por la mayoría de los delegados que, sin embargo, no iban más allá de una corrección hacia la izquierda de la política seguida anteriormente. Poco después, la crisis afectaba de lleno al PC de Euzkadi, dividido entre los partidarios de iniciar conversaciones con otros partidos de la izquierda vasca para

alumbrar una nueva formación política y los que rechazaban esta opción, apoyados por la dirección del PCE.

En el X Congreso de partido, celebrado en julio de 1981, se puso de manifiesto la magnitud de las divisiones internas que, sin embargo, no fueron resueltas. Poco después, el secretario general y los dirigentes que le apoyaban optaron por resolver las divergencias políticas por la vía reglamentista y disciplinaria, iniciando una cadena de expulsiones que afectó a dirigentes calificados de «renovadores», y que comportó una masiva desafiliación y un severo deterioro de la imagen pública del partido que presagiaba un auténtico descalabro electoral.

La crisis y desintegración de la UCD y la paralela crisis del PCE facilitó sin duda el espectacular triunfo socialista en 1982, con la promesa de un «cambio» muy inconcreto pero que alimentó nuevas esperanzas, algunas que enlazaban con las expectativas insatisfechas en los años anteriores. Sin embargo, la actuación gubernamental del PSOE resultó frustrante para muchos de los que se habían ilusionado de nuevo con la contundencia de la victoria sobre la derecha, y con el simbolismo que además implicaba la llegada al poder de quienes ideológica y políticamente procedían de la España vencida en la guerra civil. Si bien las política educativas y asistenciales socialistas respondían a lo que se esperaba de un gobierno de la izquierda, dos cuestiones provocaron pronto desconcierto y alimentaron amargos desengaños: la decisión de permanecer en la OTAN y la política económica seguida.

La entrada de España en la OTAN, decidida por el gobierno ucedista presidido por Leopoldo Calvo Sotelo en 1981, con el apoyo de las formaciones conservadoras y de los nacionalistas vascos y catalanes del PNV y de CiU, había tenido el rechazo frontal de la izquierda, que propugnaba la celebración de un referéndum conociendo

la mayoritaria oposición de la población española a la incorporación a la Alianza Atlántica. El PSOE se había comprometido a convocar tal consulta si ganaba las elecciones generales, pero, instalado ya en el gobierno, su posición sobre la OTAN empezó a modificarse hasta que, no sin tener que vencer importantes resistencias internas, formuló una nueva posición consistente en 1) el mantenimiento de España en la Alianza Atlántica pero sin integración en la estructura militar, 2) la reducción de las fuerzas militares norteamericanas en España, y 3) la ausencia de armas nucleares del territorio español.

Sin embargo la opinión ciudadana no variaba al compás de la del PSOE; las encuestas continuaban mostrando un amplio rechazo de la ciudadanía a la OTAN, a pesar de los esfuerzos gubernamentales para ligar la presencia en la Alianza con la incorporación a la Comunidad Europea. El compromiso de celebración de un referéndum pesaba cada vez más sobre el gobierno socialista, por otra parte criticado sistemáticamente por su incumplimiento. Finalmente el referéndum fue convocado para el 12 de marzo de 1986, una vez formalizada la incorporación a la Comunidad Europea, en un clima de confusión y de confrontación. Confusión porque, dado el carácter consultivo del referéndum, desde el gobierno no cesaron de sembrarse deliberadamente dudas sobre como se procedería en caso del triunfar el No a la OTAN; confrontación por la dureza de los argumentos esgrimidos y las formas adoptadas. Ante la previsiones desfavorables, el gobierno utilizó todos los recursos disponibles y Felipe González lanzó la amenaza de dimitir, dibujando al mismo tiempo una situación de vacío e incertidumbre en un último intento de obtener el apoyo popular. Probablemente nunca los ciudadanos españoles, en un régimen democrático, han sido sometidos a una presión tan intensa para votar en contradicción con sus opiniones. Fi-

nalmente la propuesta gubernamental triunfó: el 52,3% de los electores votó Sí frente al 39,8% que optó por el No. Paradójicamente, muchos de los que habían llevado al gobierno al PSOE votaron en contra mientras buena parte del electorado conservador votaba a favor. El triunfo gubernamental y personal de Felipe González fue espectacular, pero, sin duda, no gratuito. ¿Qué comportó, por ejemplo, para el asentamiento de una cultura política democrática la actuación de un partido de izquierda cambiando radicalmente su posición y llevando hasta límites desconocidos la presión sobre los electores?

El PSOE había llegado al gobierno con otra promesa especialmente destacada: la creación de 800.000 puestos de trabajo. Pero la política de ajuste duro dirigida por el ministro de Economía, Miguel Boyer, si bien logró reducir la inflación, comportó la destrucción de medio millón más de puestos de trabajo y la pérdida de poder adquisitivo de los salarios. Desde luego, para muchos trabajadores el «cambio» socialista no parecía beneficiarles. Por otra parte, la política de reestructuración industrial, desarrollada básicamente entre 1983 y 1987, comportó una elevada conflictividad laboral y un serio enfrentamiento de las organizaciones sindicales con el gobierno⁴; en junio 1985, Comisiones Obreras, junto con organizaciones sindicales minoritarias, convocó una huelga general contra una reforma de las pensiones que obtuvo un notable seguimiento. Pero hasta la huelga general de diciembre de 1988 que paralizó el país, el gobierno del PSOE no modificó algunas de las políticas seguidas, que difícilmente pueden calificarse de socialdemócratas, e introdujo un «giro social» largamente reclamado por sus propias bases.

⁴ José María MARÍN ARCE: *Los sindicatos y la reconversión industrial durante la Transición*, Consejo Económico y Social, Madrid, 1997.

2.3. Crisis económica y malestar social

El inicio de la transición española coincidió con la crisis que cerró el largo ciclo de crecimiento de las economías occidentales tras la Segunda Guerra Mundial. Las primeras manifestaciones de la crisis desencadenada con el incremento de los precios del petróleo aparecieron en España en 1974, si bien los gobiernos franquistas presididos por Carlos Arias Navarro, en sintonía con la posición de los empresarios, optaron por evitar adoptar medidas duras que agravaran el panorama de conflictividad social y crisis política, y que entorpecieran más todavía los proyectos continuistas. El primer gobierno de la monarquía presidido también por Arias, y el de su sucesor Adolfo Suárez, optaron por subordinar la económica a las necesidades políticas del momento; así se compensaron con cargo al presupuesto público las pérdidas que empezaban a sufrir importantes empresas, propiedad de sectores empresariales influyentes o de la gran banca, e incluso se nacionalizaron empresas que se preveía que generarían pérdidas en el futuro, pero que habían proporcionado grandes beneficios en el pasado.

Hasta después de las elecciones generales de junio de 1977, el gobierno no se sintió legitimado para aplicar una política para hacer frente a la crisis, y además consideró imprescindible el acuerdo con todas las fuerzas políticas parlamentarias. Así, la política gubernamental se fundamentó, en buena parte, en los Pactos de la Moncloa, firmados el 25 de octubre de 1977⁵. La situación era ciertamente crítica: inflación incontrolada, crisis em-

⁵ Ver Joan TRULLÉN: *Fundamentos económicos de la transición política. La política económica de los acuerdos de la Moncloa*, Ministerio de Trabajo, Madrid, 1993.

presariales, crecimiento del paro, déficit de la balanza de pagos, déficit público, etc. Los pactos lograron mejorar algunos indicadores macroeconómicos, pero comportaron una sensible pérdida del poder adquisitivo de los salarios; además quedaron sin cumplir muchas de las «contrapartidas» que justificaban el apoyo de la izquierda a la política de ajuste, entre las que figuraban un conjunto de actuaciones tanto de carácter estructural como coyuntural en la política educativa —por ejemplo, se establecía la creación de 400.000 plazas en EGB, 200.000 de educación preescolar y 100.000 de BUP en el año 1978—, en la política de la vivienda, en las políticas agrarias, en sistema financiero, etc.

Los Pactos de la Moncloa han sido interpretados como un intercambio de desarrollo democrático y ampliación de las políticas sociales por medidas de ajuste con duros efectos sociales. Según el texto de los pactos, estos pretendían que «los costes derivados de la crisis sean soportados equitativamente por los distintos grupos sociales», pero la realidad fue otra. Los efectos de la política de ajuste y las limitaciones en el cumplimiento gubernamental de las «contrapartidas» contribuyó a extender el malestar social, que se manifestaría en una elevada conflictividad laboral. Impulsado desde la ultraderecha franquista, pero con receptividad entre sectores despolitizados, empezó a extenderse el slogan «con Franco vivíamos mejor», mientras desde la izquierda el «desencanto», se expresaba con la irónica frase de Manuel Vázquez Montalbán «contra Franco vivíamos mejor».

La segunda crisis del petróleo en 1979 agravó la situación de la economía española en la que, por otra parte, aparecían con nitidez algunas de las malformaciones más destacadas fruto de las políticas desarrollistas franquistas. Desde 1979 hasta mitad de la década de los

80 la economía española experimentó una recesión profunda, no solo motivada por el incremento de los precios energéticos y sus consecuencias, sino por un acusado descenso de las inversiones —se ha hablado incluso de «huelga de inversiones»— motivado por factores estrictamente económicos pero también por el malestar empresarial ante muchos de las reformas que se estaban efectuando —reconocimiento del papel institucional de los sindicatos, la reforma fiscal— y por su desapego respecto al objetivo de consolidar la democracia. Por otra parte, la crisis internacional golpeaba directamente a tres de los factores que habían intervenido decisivamente en el crecimiento del período 1960-1973: la inversión extranjera, el turismo y la emigración al exterior.

La crisis económica de los años 70 y 80 afectó particularmente al sector industrial, y a España con particular intensidad por las debilidades estructurales de la industria española. El cierre de fabricas, el crecimiento del paro y la falta de ocupaciones para los jóvenes que se incorporaban al mercado laboral, configuraron un escenario social particularmente difícil, especialmente en las áreas industriales, y en especial en aquellas con predominio de los sectores más afectados por la crisis tales como la siderurgia, la construcción naval o la industria metalúrgica de bienes de consumo. Un solo dato sobre el paro constituye un indicador suficiente: en 1973 era prácticamente inexistente, en 1977 la tasa de desempleo era del 5,7% de la población activa, en 1978 se incrementaba hasta el 7,6%; en 1982 se situaba en el 16,8% y en 1985 superaba el 21% y la cifra de parados se acercaba a los tres millones de personas.

Ante tal escenario no puede extrañar que un difuso malestar social se extendiera por la sociedad española, así como manifestaciones de conflictividad social, especialmente en los procesos de reestructuración industrial,

incluso con episodios de violentos enfrentamientos entre trabajadores y fuerzas de orden público.

2.4. Los jóvenes de los 80

En este contexto socioeconómico, España tenía en la década de los años 80 la generación joven más numerosa de su historia, fruto del *boom* demográfico de los años 60. Así, si los jóvenes entre 15 y 19 sumaban 2.709.334 individuos en 1970, en 1981 alcanzaban los 3.263.312 y en 1988 los 3.284.062; en la franja de edad de 20 a 24 años y en las mismas fechas, los jóvenes pasaron de 2.548.752 a 2.942.178 y 3.313.642. Entre 1970 y 1988 el número de jóvenes se incrementó en un 25% en términos absolutos. Para esos jóvenes que a mitad de los años 80 se situaban entre los 15 y los 24 años —como sabemos el concepto de joven es variable en el tiempo—, y que estaban en la infancia a la muerte de Franco, las expectativas laborales eran radicalmente distintas a las de los jóvenes de las dos décadas anteriores, para muchos eran simplemente inexistentes, lo que condicionaba directamente todas sus expectativas personales. Algunos datos son suficientemente elocuentes. En 1979, cuando los efectos de la crisis económica sobre la ocupación eran ya notables, la tasa de empleo de los jóvenes varones de 15/16 a 19 años era el 37,4 y la de los de 20 a 24 años el 52,2; el 28,0 y el 46,0 en las mujeres jóvenes de dichas franjas de edad. En 1985 tales tasas se habían reducido al 19,2, y al 38,1 para los jóvenes y al 13,2 y al 29,6 para las jóvenes. Contrariamente, las tasas de paro habían crecido sustancialmente, del 24,2 y del 17,4 para jóvenes varones en 1979 al 57,0 y al 42,5 en 1985. El desempleo femenino, siempre superior, había crecido en ambas franjas de edad del 28,1 y 16,3 al 60,3 y

46,5⁶. Por otra parte, la calidad del trabajo había disminuido muy apreciablemente: entre 1975 y 1982 se duplicó la proporción de jóvenes con un trabajo eventual en tanto disminuían proporcionalmente los jóvenes con trabajo estable⁷. En 1989, en una nueva coyuntura económica expansiva, el porcentaje de jóvenes parados —menores de 24 años— alcanzaba en España el 34,3% del tramo de edad, casi el doble de la media de la Comunidad Europea —17,6%— situándose en la cabeza de los países comunitarios en falta de empleo para los jóvenes⁸.

La falta de expectativas laborales para los jóvenes que se deducen de las cifras anteriores se reflejaban también muy claramente en sus manifestaciones respecto a sus perspectivas laborales y vitales. El porcentaje de jóvenes entre 15 y 20 años que cursaban estudios creció entre 1977 y 1982 del 48 al 56%, aunque el de quienes compaginaban trabajo y estudio pasó del 11 al 3% en el mismo período, y el de los que «no hacen nada» creció del 3 al 9%. Pero si en 1975 el 74% de los estudiantes manifestaba que los estudios que realizaba le servirían para tener muchas o bastantes perspectivas de «éxito en la vida», en 1982 solo el 56% expresaba tal convicción y un 41% consideraba, contrariamente, que los estudios le aportaban pocas o casi ninguna o ninguna perspectiva, frente a un 27% en 1975. Por otra parte, en 1975 el 37% de los estudiantes consideraba que tendría pocas o ninguna dificultad para colocarse tras la finalización de los

⁶ INSTITUTO DE LA JUVENTUD: *Informe Juventud en España 1988*, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1989, pp. 14, 306-307.

⁷ FUNDACIÓN SANTA MARÍA: *Informe sociológico sobre la juventud española 1960/82*, Ediciones SM, Madrid, 1984, p. 37.

⁸ Carlos Alonso ZALDÍVAR y Manuel CASTELLS: *España fin de siglo*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 300.

estudios frente al 22% que expresaba tal creencia en 1982. El pesimismo respecto a las expectativas laborales explica también que si ante la opción de obtener un buen empleo o seguir estudiando, en 1977, el 59% se inclinaba por la segunda opción frente a un 36% que elegía la primera, en 1982 el 59% se pronunciaba por el buen empleo, frente al 38% que lo hacía por los estudios⁹.

Los jóvenes de los años 80 podían disfrutar de un marco de democracia que se habían encontrado ya establecido; ello implicaba que carecían del estímulo de la lucha por la libertad que había movilizadado con particular intensidad a sectores amplios de los jóvenes estudiantes y trabajadores de los años 60 y 70. Por otra parte, muchos jóvenes de los 80 percibían que ese marco político, e incluso la actividad política, poco tenía que ver con sus problemas y sus inquietudes vitales, lo que implicó la extensión de las actitudes de desinterés e incluso de rechazo la política. Ello puede explicar, al menos en parte, el notable cambio de actitudes políticas que revelan las encuestas. En 1977 el 45% de los jóvenes se declaraba muy (11%) o bastante (34%) interesado por la política, en tanto que un 54% se interesaba poco (34%) o nada (20%). En 1982 solamente se declaraba bastante (9%) o muy interesado (2%), el 11% frente al 86,9% poco (27%) o nada (60%) interesado por la política. No menor significación tiene la autoubicación política de los jóvenes: en 1977 el 81% lo hacía en la izquierda, el 12% en la derecha y un 6% no contestaba; en 1982 los que no contestaban eran el 48%, el 32 se situaba a la izquierda y el 20% en la derecha. De todas formas, en la elecciones generales de octubre de 1982, el 40% de los

⁹ FUNDACIÓN SANTA MARÍA: *Informe sociológico Juventud Española 1960/82*, Ediciones SM, Madrid, 1984, pp. 25, 65-67.

jóvenes de 18 a 21 años de una muestra representativa estudiada votaron a las candidaturas del PSOE aunque el 33% se abstuvo¹⁰.

En otro orden de cosas, las transformaciones culturales iniciadas en los años 60, algunas impulsadas por la rebelión juvenil del 68, habían cambiado ya irreversiblemente muchas de las pautas tradicionales en relación a las relaciones interpersonales e intergeneracionales, al papel de la familia, a la libertad personal en definitiva. Por otra parte, si bien la contestación juvenil politizada había remitido claramente, se mantenía una subcultura juvenil también producto de los años sesenta, de exaltación del placer y de las satisfacciones inmediatas, alimentada paradójicamente por un consumismo que solía ser blanco de críticas feroces.

La crisis de las formas tradicionales de vida y la libertad personal consolidada, junto con las dificultades de integración social y esa subcultura de la satisfacción y el placer, más la fascinación por el riesgo y lo nuevo siempre presente en los jóvenes, favorecería la extensión de actitudes escapistas que buscaban la felicidad rápida, recurriendo una parte de los jóvenes al placer y a la felicidad artificial que proporcionaban las drogas.

2.5. 27 horas

La película de Montxo Armendáriz, *27 horas*, nos sitúa precisamente ante tres jóvenes —Jon, Patxi y Maite— en una ciudad vasca, San Sebastián, a mitad de los años 80. Apenas están al final de la adolescencia pero carecen de proyectos y de expectativas, tal como

¹⁰ *Ibid.*, pp. 198, 222, 233.

revela especialmente una conversación entre el protagonista Jon y su amigo Patxi. Con todo, las actitudes de ambos son bien distintas, Jon enganchado a la heroína, ha abandonado los estudios y su casa, y toda su actividad cotidiana se dirige a lograr el dinero necesario para la dosis diaria. *27 horas* son sus últimas 27 horas, desde las 7 de la mañana de un día cualquiera a las 10 del día siguiente. Patxi, en cambio, continua en el instituto, ayuda en el trabajo familiar y se mantiene al margen de la droga, con una actitud pragmática combinada con la resignación ante un futuro personal que en el fondo rechaza. Para el tercer personaje, Maite, enganchada también a la droga en esas *27 horas* estarán también sus últimas horas.

Armendáriz nos presenta con pocos pero vigorosos trazos el escenario de crisis y de falta de empleo: los jóvenes que esperan ser contratados para cargar un camión, el fragmento de una conversación en un bar, la espera de jóvenes y adultos en los muelles para lograr trabajar la jornada. Por otra parte, la conflictividad social y política está muy presente en la película, con la circulación de vehículos policiales, los sonidos de las sirenas e incluso las imágenes de enfrentamientos entre manifestantes y policías. El escenario donostiarra de la película apunta sin duda a la violencia callejera provocada por el ultranacionalismo aunque, como he apuntado anteriormente, la conflictividad social vinculada a la crisis económica y en particular a la reconversión industrial derivó en algunas ocasiones en enfrentamientos muy violentos en distintos lugares de la geografía española.

La película nos muestra muy levemente los cambios ya acaecidos en las relaciones familiares e intergeneracionales. Jon se ha ido de casa o le ha echado el padre. Pero las familias de los protagonistas no han sido golpeadas por la situación de crisis como muchas otras, ni están por tanto en un escenario de penuria y menos todavía de

marginación. Esto hace más llamativa la deriva de Maite y de Jon, pero con ello el director evita apuntar explicaciones demasiadas mecánicas y fáciles de determinadas conductas juveniles. Tampoco en *Historias del Kronen* los jóvenes protagonistas sufren las consecuencias de la marginalidad sino que pertenecen a familias de clase media. Pero lo que sin duda la película nos muestra más intensamente la capacidad destructiva de las drogas, en especial de la heroína, que justamente en esos años contaminó a un número no despreciable de jóvenes hasta convertirse en un problema social de notable magnitud.

27 horas nos muestra a través de un determinado escenario y de unos personajes concretos solo un fragmento muy concreto de la realidad social española de los años 80, pero un fragmento de extraordinaria dureza de una realidad que en algunos aspectos es más próxima a la actual, casi 20 años después, que a la de 10 antes, cuando el principio del fin de la dictadura coincidía con el inicio de una profunda crisis económica y con la aceleración de cambios sociales y culturales.

2.6. Ficha técnica

Título: *27 horas*. Productor: Elias Querejeta P.C. Director: Montxo Armendáriz. Guión: Elías Querejeta y Montxo Armendáriz. Fotografía: Javier Aguirresarobe. Música: Ángel Ilarramendi. Sonido: Pierre Lorrain. Montaje: Juan I. San Mateo. Dirección artística: Íñigo Altolaguirre. Interpretes: Martxelo Rubio (Jon), Jon Donosti (Patxi), Maribel Verdú (Maite), Antonio Banderas (Santa), André Falcón (tío de Jon), Josu Balbuena (Xavi), Michel Duperrer (hermano de Maite), Silvia Arrese-Igor (hermana de Jon), Michel Berasategui (padre de Jon), Esther Román (madre de Jon). Color. 93 minutos.

3. EL PAÍS VASCO, ¿UNA TRANSICIÓN DIFERENTE?: *SOMBRAS EN UNA BATALLA*

Rafael Ruzafa

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Estimo que Mario Camus acertó cuando adoptó la mirada de cualquier atrapado en los rescoldos de una contienda en la que no fue necesariamente neutral. Como Ana, el personaje que encarna Carmen Maura, la ciudadanía vasca lleva tres décadas buscando una normalidad que aún no se vislumbra en el porvenir.

He elegido *Sombras en una batalla* (1993) para tratar la denominada cuestión vasca hasta ese año más o menos. La elección ha sido concienzuda. No conozco ninguna otra película que haya planteado desde la condición del individuo el combate entre independentismo armado vasco y contraterrorismo. Desde luego Camus deja constancia de los argumentos de organizaciones o instituciones¹. Participo al lector que mis preferencias me ubican en el espacio de quienes anteponen los derechos individuales a cualquier pretensión colectiva. Dicho lo cual me siento al margen de cualquier presunta «áspera

¹ En su última película hasta la fecha, *La playa de los galgos* (2002), Camus aborda con absoluto respeto al personaje encarnado por Ingrid Rubio, una etarra «dura» que renuncia a muchas cosas por el hombre que ama.

pugna teórico-política entre el nacionalismo español y la conciencia nacional vasca que (...) se libra en el campo de la historia y en la cultura»².

Una película valiente sobre un tema espinoso no contó, por decisión del director, con subvención del Ministerio de Cultura. Fiel a sus premisas, Camus no explica en ningún momento dos siglas que campean por nuestras entendederas, las de Euskadi Ta Askatasuna (ETA) y los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL). Ambos son elementos impactantes y extremos de ese proceso reciente³ y según algunos inacabado que es la Transición democrática española.

El historiador debe empezar advirtiendo que sería una simplificación inaceptable reducir el análisis al combate, o si se prefiere al conflicto, entre dos partes definidas, con sus respectivos agentes políticos y militares. Un sector del plural panorama político vasco construyó, porque de construcción cultural se trata, esa imagen de duelo permanente necesariamente salpicado de crueldades y requeridor de enormes sacrificios. El cine, producto industrial sensible a las políticas culturales de las

² Iñaki GIL DE SAN VICENTE: «Acerca de nuestra identidad y nuestra cultura», en VV.AA.: *Euskal Herria: año 1000, año 2000 (Historia, economía, ecología y cultura)*, p. 328, Basandere Argitaletxea, Donostia 2000.

³ Algunos discursos apelan a un conflicto continuo, con jalones, entre Euskadi/Euskal Herria y España/Estado español desde al menos la primera guerra carlista (1833-1839). José M.^a Lorenzo Espinosa, en el epílogo del tomo III de *Historia de Euskal Herria. El nacimiento de una nación*, Editorial Txalaparta, Tafalla 1995, lo plantea en estos términos: «Desde hace más de cien años, varias generaciones de vascos tratan de impedir que el gran cilindro de doble caño, que les aplasta secularmente, siga rodando en la misma dirección». Más elaborado, el artículo «Predecir el pasado», recopilado en *De mi puño y letra. Artículos desde la izquierda*, pp. 56-59, Ediciones Beitia, Bilbao 1997.

administraciones, colaboró en la extensión de esa imagen en los primeros años de la Transición de la misma manera que participó en su conjura en la década de 1990⁴.

3.1. Las miradas desde el cine

La censura y la falta de medios condicionaron el tratamiento de la situación social y política vasca hasta la consolidación del sistema democrático en España. Un puñado de películas abordaron el fenómeno de la lucha armada/terrorismo independentista vasco después⁵. No nos detendremos en la calidad cinematográfica. Gillo Pontecorvo reconstruyó el asesinato de Luis Carrero Blanco (diciembre 1973) en *Operación Ogro* (1979), según el relato elaborado por la escritora Eva Forest con los testimonios de los miembros del comando ejecutor. De un tono épico similar en torno a la legitimidad/necesidad de las reivindicaciones nacionalistas dotó Imanol Uribe a su *La fuga de Segovia* (1981), que rescribe la

⁴ Sobre ese proceso cultural, político e industrial desde la Transición, Santos ZUNZUNEGUI: *El cine en el País Vasco*, pp. 251-265, Diputación Foral de Vizcaya 1985. Santiago DE PABLO: *Cien años de cine en el País Vasco (1895-1995)*, pp. 73-120, Diputación Foral de Álava 1995. Santiago DE PABLO (ed.): *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria 1896-1998*, pp. 183-271, Fundación Sancho El Sabio, Vitoria-Gasteiz 1998. Carlos ROLDÁN: «El cine del País Vasco: de “Ama Lur” (1968) a “Airbag” (1997)», *Ikusgaiak*, n.º 3, Donostia 1999.

⁵ Santiago DE PABLO: «El terrorismo a través del cine: un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco», en *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, n.º 2, Pamplona 1998. Del mismo autor, «Ciudadanía y terrorismo: un recorrido por el medio cinematográfico», en VV.AA., *El valor de la palabra. Hacia la ciudadanía del siglo XXI*, pp. 102-121, Fundación Fernando Buesa, Vitoria 2001.

fuga de aquel penal de un grupo de presos de ETA en 1976.

Los reporteros (1983), de Iñaki Aizpuru, plantea dos periodistas de televisión que cubren entre disputas el turbulento inicio de la década (asesinato del ingeniero Ryan, 23-F...). En *100 metros* (1985) Alfonso Ungría adaptó la novela homónima de Ramón Saizarbitoria (1975), que recrea los últimos momentos de un militante de ETA a punto de ser abatido. Javier Rebollo introdujo en un maremagnum de atentados, detenciones y guerra sucia al protagonista de *Golfo de Vizcaya* (1985). *El amor de ahora* (1986), de Ernesto del Río, comienza con el regreso a Bilbao de un matrimonio de militantes de ETA que han abandonado la lucha armada. La directora Ana Díez enfrentó a dos amigos de juventud reencontrados en la madurez, uno como pequeño narcotraficante y otro como militante de ETA, en *Ander eta Yul* (1988). En *Días de humo* (1989) Antxón Eceiza escogió para un exiliado vasco retornado la percepción de que con la Transición apenas había cambiado nada en el País Vasco.

En los primeros años de la década de los noventa la temática vasca asociada a la violencia política desapareció de la cinematografía española. Cuando volvió, mediada la década, el tratamiento había cambiado sustancialmente. Los toques voluntaristas, románticos, habían desaparecido. Imanol Uribe transformó al fotógrafo pensado por el novelista Juan Madrid en un descreído pero sanguinario militante de ETA en *Días contados* (1994). Con militantes desencantados construyó también el director Daniel Calparsoro *A ciegas* (1996). La vida de Dolores González desde su paso a la clandestinidad, su participación en atentados y luego en la dirección de ETA, su alejamiento de la organización, su regreso al País Vasco, el aprovechamiento de su situación por un

gobierno español a quien interesaba publicitar las medidas de reinserción, hasta su asesinato por un miembro liberado de ETA en Ordizia el 10 de setiembre de 1986 fue recogida en *Yoyes* (2000), dirigida por Helena Taberna⁶.

La pugna terrible entre terrorismo/lucha armada y cuerpos policiales, con el añadido de la represión policial sobre sectores de población más o menos próximos a la izquierda abertzale aparecen de forma lateral en *El pico* (1983), dirigida por Eloy de la Iglesia; *La muerte de Mikel* (1984), dirigida por Imanol Uribe; *27 horas* (1986), dirigida por Montxo Armendáriz; con absoluto desenfado Álex de la Iglesia adaptó el tema a la ciencia ficción en *Acción mutante* (1992); de nuevo Imanol Uribe tocó el tema en *Plenilunio* (2000), adaptación de la novela de Antonio Muñoz Molina.

Fuera del cine de ficción, el director norteamericano Arthur Mac Caig introdujo interesantes imágenes de archivo del franquismo y la Transición en *Euskadi hors d'etat* (1983). Un abismo histórico separa dos documentales. En *El proceso de Burgos* (1979) Imanol Uribe⁷ abordó aquel acontecimiento (1970) desde la perspectiva de los procesados. En el momento de su exhibición concitó la justificación de la actividad violenta de ETA. Por su parte, *Asesinato en febrero* (2001), dirigido por Eterio

⁶ Sobre *Días contados* y *Yoyes*, María Pilar RODRÍGUEZ: *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, pp. 135-171, Universidad de Deusto 2002.

⁷ Sobre Imanol Uribe, el cineasta que como se apreciará ha dedicado más atención a estos temas vascos, VV.AA.: *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital, San Sebastián 1994. También Isolina BALLESTEROS: *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, pp. 131-148, Editorial Fundamentos, Madrid 2001.

Ortega y producido por Elías Querejeta, reconstruye el asesinato en Vitoria del dirigente socialista Fernando Buesa y su escolta. Presta especial atención al hueco dejado por la ausencia de ambos en sus familias y critica sin tapujos la deshumanización del independentismo armado⁸.

La controvertida división de la población vasca en dos comunidades, la nacionalista y la no nacionalista, apenas ha sido abordada por el cine español ni vasco. Excepción consideramos *La blanca paloma* (1989), en la que su director Juan de Miñón comparó las comunidades abertzale juvenil y la inmigrante en la Ría del Nervión. Nada comparable en cualquier caso a las barreras físicas y psicológicas entre católicos y protestantes norirlandeses presentadas por Jim Sheridan en *El boxeador* (1997).

Llama la atención que la cinematografía española apenas haya tratado la logística del terrorismo/lucha armada, con la punta de lanza de los secuestros de industriales. La actividad de ETA incluyó secuestros propagandísticos (el del cónsul alemán en San Sebastián en 1970 y más reciente el del funcionario de prisiones Ortega Lara), que otras filmografías sí han tratado. Es el caso de *Juego de lágrimas*, de Neil Jordan (1994), que comienza con el secuestro de un soldado británico por parte del IRA, y de la brasileña *Cuatro días de septiembre* (1996), dirigida por Bruno Barreto, sobre el secuestro por un grupo de extrema izquierda del embajador norteamericano a finales de los años sesenta, en plena dictadura militar.

La aportación más exclusiva de *Sombras en una batalla* dentro de la filmografía española se centra en el es-

⁸ Juan Miguel GUTIÉRREZ: «Cine documental vasco: conservando la memoria histórica», en *Ikusgaiak*, n.º 5, Donostia 2001.

bozo de la guerra sucia emprendida por agentes del Estado español contra ETA. Una película anterior de Mario Camus, *La rusa* (1987), basada en la opera prima como novelista de Juan Luis Cebrián, había tocado el tema. Posteriormente en *Yoyes* volverá a hacerse. Nada comparable tampoco aquí al tratamiento de la guerra sucia contra el IRA realizado por Ken Loach en *Agenda oculta* (1990) o por Jim Sheridan en *En el nombre del padre* (1994). El cine más descarnado al respecto ha sido el argentino al abordar el drama de los desaparecidos por la dictadura militar 1976-1983. Dos títulos, en especial, fueron muy aplaudidos por público y crítica internacionales. Se trata de *La historia oficial* (1984), de Luis Puenzo, y de *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera⁹.

3.2. Referencias en una película intimista

La intención confesa de Mario Camus era rodar una película de personajes prisioneros de un pasado. De ahí la mencionada ausencia de referencias explícitas a organizaciones. Ana rechaza bruscamente a José al confesarle sus andanzas en aquella batalla en que tomó parte. Todo lo contingente se cede a la interpretación del espectador, incluidos aspectos que afectan al desarrollo narrativo de la película (qué quieren los policías que acosan a la protagonista). Pero la inspiración para el guión partió de conversaciones e informaciones acerca de las actividades de los GAL.

⁹ Una aportación desde la historia del cine en Mario RANALLETTI: «El cine frente a la memoria de los contemporáneos. Historia y memoria en la Argentina sobre el terrorismo de Estado a partir de dos películas de Andrés di Tella», en *Historia Contemporánea*, n.º 22, Bilbao 2001. Santiago DE PABLO: «Ciudadanía y terrorismo...».

La inspiración también contiene cierta anacronía que no afecta en absoluto a las pretensiones del cineasta. La película está dedicada «a Eduardo», quien no es otro que Eduardo Moreno Bergareche (Pertur), dirigente de ETA (p-m VII) desaparecido el 24 de julio de 1976 en la localidad fronteriza de Behobia. La familia ha acusado de su secuestro y muerte a dirigentes de aquella rama de la organización que al poco se fusionaron con ETA (m). Un hermano de Pertur participó en la elaboración del guión, aunque no se le incluyó en los títulos¹⁰.

La inteligencia del espectador puede asociar otros elementos de la película. El portugués José, perseguido tanto por policías españoles como por etarras, fue encarcelado por actividades delictivas en Francia. ETA construyó desde los años sesenta en el País Vasco francés su retaguardia, el denominado *santuario* tolerado por las autoridades francesas. Allí se instalaron centenares de refugiados, contra los que actuaron los GAL y sus precedentes. El personaje remite a los mercenarios a medio camino entre la ultraderecha y el mundo del hampa que serían destapados por las investigaciones periodísticas y judiciales.

Un paralelismo más difuso se establece entre aquellas situaciones de frontera franco-española apenas esbozadas y la vida cotidiana de frontera hispano-lusa que desarrolla la protagonista. Un apunte más al respecto del personaje. Ella, que huyó de su batalla con su hija al interior de España, al igual que la importante colonia de vascos establecida por la piel de toro, en su círculo no es considerada y no se siente una exiliada, una extranjera.

¹⁰ José Luis SÁNCHEZ NORIEGA: *Mario Camus*, pp. 292-294, Ediciones Cátedra, Madrid 1998. Sobre el desaparecido, Ángel Amigo, *Pertur, ETA 71-76*, Hordago Publicaciones, Donostia 1978.

Distintos son los casos del portugués o de la profesora rusa de danza.

Los dos policías detenidos en España que no deben ser reconocidos en juicio por José sólo pueden ser José Amedo y Michel Domínguez, quienes en 1993 todavía no habían involucrado a sus superiores en la dirección de los GAL. Un alto cargo de la administración dice no saber nada del entramado pero insinúa lo contrario. El secuestro equivocado del veterinario Darío en plena carretera remite al también equivocado secuestro del empresario Segundo Marey en 1983 por parte de los GAL, que lo confundieron con un refugiado próximo a ETA.

Las diferencias ideológicas dentro de ETA, que en la película costaron la vida al marido de la protagonista, remiten en primer lugar a Pertur, pero también a los asesinatos por la organización de sus exmilitantes Mikel Solaun (1984) y Dolores González (1986). Después de la película de Mario Camus otro disidente, partidario del abandono de la lucha armada, Manuel Soares Gamboa, ha advertido del riesgo que supone el alejamiento de las tesis oficiales de la organización¹¹.

El acoso por venganza al portugués, acechado en Oporto y finalmente asesinado por los mismos que mataron al marido de la protagonista, presenta también algunas reminiscencias. Un infiltrado de los servicios de inteligencia en ETA (p-m) a mediados de los setenta, «Lobo», fue buscado por aquella rama de ETA. El mismo periodista que sacó a la luz su relato, Xavier Vinauder, fue encarcelado unas horas a finales de 1980 por

¹¹ M.^a Ángeles ESCRIVÁ: *El camino de vuelta. La larga marcha de los reinsertados de ETA*, pp. 143-160, Ediciones El País, Madrid 1998. Sobre Soares Gamboa, el periodista Matías ANTOLÍN: *Agur, ETA. El adiós a las armas de un militante histórico*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid 1997.

imprudencia temeraria después de que ETA asesinase a dos ultraderechistas a quienes él había implicado en la guerra sucia en reportajes periodísticos¹². En 1985 ETA asesinó en Castellón al ciudadano francés Clement Perret, implicado en atentados contra el entorno de los refugiados en el País Vasco francés. El 20 de marzo de 1986 ETA asesinó en Zumaya a José Ignacio Arrizabalaga, socio y concuñado de Jean Pierre Cherid, participante en bastantes asesinatos y muerto dos años antes al estallarle un artefacto.

3.3. Una historia mínima de ETA: violencia y disensiones¹³

El nacimiento de ETA data de 1959. Se produjo como escisión del Partido Nacionalista Vasco (PNV), preocupada por el talante represor del franquismo y la pérdida de identidad vasca ante la afluencia migratoria. Desde muy pronto la nueva organización incorporó una sección militar, a semejanza de los movimientos revolucionarios de la descolonización. El asesinato el dos de agosto de 1968 del jefe de policía de San Sebastián, Me-

¹² *Interviú* del 25 al 31 de diciembre de 1980. Xavier VINADER: *Operación Lobo. Memorias de un infiltrado en ETA*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid 1999.

¹³ Este epígrafe se ha elaborado en base a los estudios de José M.^a GARMENDIA: *Historia de ETA*, Haranburu Editor, San Sebastián 1996. Florencio DOMÍNGUEZ IRIBARREN: *ETA: Estrategia, organización y actuaciones 1978-1992*, Universidad del País Vasco 1998. Antonio ELORZA (coord.): *La historia de ETA*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid 2000. Buena síntesis en Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA: *El terrorismo en Europa*, pp. 57-67, Arco Libros, Madrid 2002. Desde una perspectiva militante, Luigi BRUNI: *ETA. Historia política de una lucha armada*, Txalaparta Argitaldaria, Bilbo 1988.

litón Manzanás, marcó un punto decisivo en la trayectoria de la organización. La controversia interna entre obreristas españolistas y nacionalistas se concretó en agosto de 1970 en la VI asamblea de ETA. Aquéllos, ETA (VI), se disolvieron al año siguiente tras una serie de operaciones policiales. Mientras, ETA (V), nacionalista a ultranza, mantuvo sus formas de actuación.

En el último lustro del franquismo, mientras la organización adquiría resonancia internacional como agente principal de la lucha contra el régimen, surgieron otras diferencias internas. 1974 fue el año de otra ruptura. Una rama (ETA p-m VII) apostó por la actividad política sobre las clases trabajadoras, dejando la lucha armada como elemento secundario pero incisivo. Sus comandos especiales o *bereziak* se resistieron en los primeros años de la Transición a la exclusividad de la vía política primero en Euskal Iraultzako Alderdia (EIA) y luego en Euskadiko Ezkerra (EE). En medio de aquellas diferencias desapareció Pertur en julio de 1976. En 1980 EE empezó a pactar con el gobierno Suárez el abandono progresivo de la lucha armada de ETA (VII). Para cuando se remató en los meses de relevo gubernamental UCD-PSOE, un sector había creado los Comandos Autónomos Anticapitalistas y otro había decidido continuar la lucha armada como ETA (p-m VIII)¹⁴. El historiador Florencio Domínguez cifra en 75 los muertos en atentados de todas las ramas de ETA entre 1960 y 1977.

¹⁴ Sobre esas organizaciones, entre la crónica y las memorias, Giovanni GIACOPUZZI: *ETA pm. El otro camino*, Editorial Txalaparta, Tafalla 1997. *Comandos Autónomos. Un anticapitalismo iconoclasta*, Argitarapena Felix Likiniano Kultur Elkarte, Bilbao 1996. También COLECTIVO ZIRIKATU: *Komando Autonomoak: sasiaren arantzakada. Una historia anticapitalista*, Likiniano Elkarte, Bilbo 1998.

Aunque muchos miembros de las distintas ramas se acogieron a medidas de reinserción, los proclives a la continuación de la actividad violenta tendieron al ingreso en la rama que desde 1974 había apostado por la autonomía de la lucha armada con respecto a la política, ETA (m). Los *bereziak* se fusionaron con plenas responsabilidades en 1977. En la asamblea de Anglet de setiembre de aquel año se eligió a la dirección que, con salidas provocadas por la muerte o el encarcelamiento, se mantuvo hasta la detención de sus últimos miembros en Bidart en marzo de 1992. El liderazgo de José Miguel Beñaran «Argala» se truncó con su asesinato a finales de 1978. Le sucedió Txomin Iturbe, muerto el invierno de 1987 en extrañas circunstancias en Argelia, a donde había llegado tras ser deportado por las autoridades francesas como otros muchos dirigentes de la organización el verano anterior. La beligerancia creciente del gobierno francés¹⁵ desde mediados de los ochenta provocó la caída progresiva de la mayor parte de la dirección. Tras las detenciones de Bidart una nueva generación de militantes accedió a la dirección. La cooptación ha sido el mecanismo de sustitución a falta de cauces de participación de las bases.

Ni la consolidación del sistema democrático ni el estatuto de autonomía alteraron la estrategia rupturista de ETA (m), con el horizonte de la independencia. La organización aglutinó a una serie de organizaciones políticas, sindicales, sociales, juveniles o asistenciales en el denominado Movimiento de Liberación Nacional Vasco (MLNV)¹⁶. Si-

¹⁵ Sagrario MORÁN: *ETA entre España y Francia*, Editorial Complutense, Madrid 1997.

¹⁶ José Manuel MATA: *El nacionalismo vasco radical. Discurso, organización y expresiones*, Universidad del País Vasco 1993. Nereida LÓPEZ: *El discurso político del MLNV (1988-1995)*, Universidad del País Vasco 1998.

multáneamente sus campañas de más de dos mil atentados entre 1978 y 1992 dejaron, según cálculo de Florencio Domínguez, 607 muertos y 1.462 heridos. Si se suma las acciones del resto de ETAs alcanzan los 2.459 atentados y los 653 muertos. Los objetivos principales en esos años fueron miembros del ejército y de los cuerpos policiales, aunque no debe olvidarse el importante porcentaje de civiles. Dejando a un lado las víctimas *colaterales*, destacan las de atentados arbitrarios (Hipercor 1987), las de la campaña contra Iberduero en el contencioso de la central nuclear de Lemóniz y los acusados de narcotráfico por la organización.

En la década de 1980 la estrategia de ETA tendió a la negociación con el Estado¹⁷. Dicha negociación incluía la superación del marco estatutario según las reclamaciones contenidas en la Alternativa KAS (excarcelación de presos, expulsión de cuerpos policiales, oficialidad prioritaria del euskera, inclusión de Navarra en los proyectos para Euskadi...). En el seno de la organización empezaron a distinguirse los partidarios de esa vía negociadora y quienes preferían el alto el fuego incondicional. Los primeros gestionaron las conversaciones con el gobierno español en Argel el invierno de 1989, que se interrumpieron sin acuerdos. La detención en sus comienzos de dos portavoces de ETA no ayudó demasiado¹⁸. El gobierno español no tenía ninguna presión internacional ni apenas interna para hacer concesiones.

¹⁷ Pedro IBARRA: *La evolución estratégica de ETA. De la guerra revolucionaria (1963) a la negociación (1987)*, Editorial Kriselu, Donostia 1987.

¹⁸ La interpretación de las negociaciones de Argel por la izquierda abertzale, en Luis NÚÑEZ: *La razón vasca*, pp. 98-109, Txalaparta Argitaletxea, Tafalla 1995.

En los meses siguientes al descabezamiento de Biddart sectores de la izquierda abertzale representados por el dirigente de Herri Batasuna (HB) Iñaki Esnaola y la abogada Christianne Fando alentaron un cese de la violencia conocido como *Operación Azkoiti*. José Luis Arrieta «Azkoiti», preso en Francia, fue liberado para que divulgase un plan en compañía de otros militantes históricos. La nueva dirección de ETA tachó de escisionista la operación, mantuvo la representación oficial de Eugenio Etxebeste «Antxon» y exigió a la militancia que cerrase filas. En lo sucesivo la dirección incorporó nuevas formas de actuación violenta (kale borroka), amplió el abanico de sus objetivos potenciales y durante 1998-99 tanteó la posibilidad de incorporar al nacionalismo moderado a vías rupturistas.

3.4. **Contraterrorismo entre la legalidad y la guerra sucia**¹⁹

El origen de las guerras sucias se encuentra en la respuesta represiva (detenciones, interrogatorios) que no discrimina entre los terroristas y la población en cuyo seno operan. Como consecuencia, aliena a sectores sociales respecto a los gobiernos que las ponen en práctica, acercando a dichos sectores a los grupos armados que se combate. Se llega al último estadio de esa actitud con acciones ilegales como las emprendidas por el go-

¹⁹ No hay historiografía propiamente dicha sobre estas cuestiones. La bibliografía disponible es aún de origen periodístico. Destacamos Melchor MIRALLES y Ricardo ARQUÉS: *Amedo. El Estado contra ETA*, Editorial Plaza & Janés, Barcelona 1989. También Paddy WOODWORTH: *Guerra sucia, manos limpias. ETA, el GAL y la democracia española*, Editorial Crítica, Barcelona 2002.

bierno británico desde 1971 y por el gobierno español desde 1976²⁰.

La legislación del régimen franquista equiparó desde 1960 los delitos de carácter político al delito de rebelión militar, y los castigó con las mismas penas. La preferencia por la jurisdicción militar para delitos de terrorismo cometidos por grupos organizados se mantuvo en los cambios legislativos de 1971 y 1975, coincidiendo con la escalada de la violencia política. Las actuaciones policiales y judiciales participaron plenamente de la naturaleza autoritaria del régimen.

El régimen democrático recurrió a leyes especiales hasta 1988, cuando todo el sistema antiterrorista se incorporó, endureciéndolo, al sistema legal ordinario. Si la Constitución fijó el máximo de detención preventiva en 72 horas, la legislación especial la prolongó hasta los diez días en el marco de la incomunicación y la asistencia exclusiva de letrado de oficio. El control judicial previsto resultó muy poco efectivo. Las denuncias de organizaciones de derechos humanos como Amnistía Internacional se centraron en la indefensión de los detenidos ante prácticas controvertidas de tortura. Antonio Vercher cifra en unos mil presuntos miembros de ETA detenidos más de 72 horas entre fines de 1980 y de 1983, además de unos quinientos delincuentes comunes²¹.

Desde 1988 la detención se limitó a cinco días, con intervención judicial explícita. El código penal de 1995 tipificó los delitos de terrorismo para «los que perteneciendo, actuando al servicio o colaborando con bandas

²⁰ Fernando REINARES: *Terrorismo y antiterrorismo*, pp. 166-171, Editorial Paidós, Barcelona 1998.

²¹ Antonio VERCHER: *Antiterrorismo en el Ulster y en el País Vasco (legislación y medidas)*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona 1991.

armadas, organizaciones o grupos cuya finalidad sea la de subvertir el orden constitucional o alterar gravemente la paz pública». Las penas impuestas a los implicados en ese supuesto son muy superiores a las impuestas en otros supuestos²². El código tipifica el enaltecimiento o justificación de los delitos de terrorismo. En los años de debate del código penal, que coinciden con el hostigamiento político, a la postre exitoso, del Partido Popular al PSOE, se suscitó la cuestión aún candente del cumplimiento íntegro de las penas en casos de terrorismo.

Los poderes del Estado estrecharon el cerco al independentismo armado también desde el ámbito administrativo. En 1983 el primer gobierno socialista aplicó el controvertido Plan Zona Especial Norte (ZEN) para potenciar la labor de los cuerpos policiales en el País Vasco. La política penitenciaria adquirió relevancia desde 1989, cuando se procedió a dispersar a los más de cuatrocientos presos de ETA por decenas de centros penitenciarios. Concentrados hasta entonces en las prisiones de Alcalá Meco y Herrera de la Mancha, se buscó el debilitamiento de su acción común de cara a propiciar salidas individuales tendentes a las medidas de reinserción. En la dispersión crecieron las acusaciones de malos tratos penitenciarios²³.

Las capacidades de actuación de los cuerpos del Estado generaron descontentos en amplias capas de la población vasca. En los años ochenta los controles policia-

²² Si por estragos e incendios las penas ordinarias oscilan entre diez y veinte años, para terrorismo lo hacen entre quince y veinte. Si por lesiones graves oscilan entre seis y doce años, por terrorismo entre quince y veinte. Si por amenaza o coacción a un particular la pena oscila entre seis meses y tres años, aplicada a terrorismo lo hace entre diez y quince años.

²³ Testimonios al respecto en *Dispersión. Materiales recogidos y elaborados por Gestoras Pro Amnistía*, Argitaletxe Hiru, Hondarribia 1993.

les con exhibición de armamento salpicaron las carreteras y afectaron desagradablemente a decenas de miles de ciudadanos. Multitud de detenidos pasaron días en comisaría en aplicación de la legislación antiterrorista para luego ser liberados sin cargos. En ese marco crecieron las acusaciones de malos tratos y tortura. La muerte en comisaría a consecuencia de torturas del militante de ETA Joseba Arregui (1981), la desaparición de El Nani (1983), las rocambolescas explicaciones oficiales sobre las muertes de los detenidos Mikel Zabalza (1985) y Xabier Kalparsoro (1993) arrojaron mares de dudas sobre la legalidad de las actuaciones policiales. En el mismo nicho de sospecha se instalaron las muertes en tiroteo de cuatro militantes de ETA en el puerto de Pasajes (1984) y de otros dos en Lumbier (1990).

La culminación de las actividades ilegales relacionadas con el contraterrorismo lo constituyó la organización de bandas armadas que planificaron secuestros y asesinatos. El objetivo de tales acciones fue el colectivo de ciudadanos vascos afincados en el País Vasco francés. El fenómeno de la guerra sucia fue percibido de dos maneras diferentes en los años de la Transición. En la década de los setenta se interpretó que los atentados contra militantes de ETA y su entorno eran obra de *incontrolados* parapoliciales nostálgicos del franquismo. En la década de los ochenta se abrió paso progresivamente la idea de que al menos la nueva oleada de crímenes se había gestado dentro del Ministerio del Interior. Sentencias judiciales lo confirmaron en la década siguiente.

Las siglas contraterroristas variaron en el tiempo, aunque muchos nombres contemplados después en los sumarios aparecieron en unos y otros. Las esbozaremos. Entre 1975 y 1978 actuó el grupo Antiterrorismo ETA (ATE). Entre 1978 y 1981 se solaparon las reivindicaciones en nombre de la Alianza Apostólica Anticomunista

(Triple A) y del Batallón Vasco Español (BVE). Entre éstas y algunas otras firmaron en ese período unos cuarenta asesinatos que envenenaron las relaciones franco-españolas. Recordemos el ametrallamiento el 23 de noviembre de 1980 del bar Hendayais, en la localidad fronteriza, en el que murieron dos inocentes. Los autores materiales se saltaron a continuación la frontera y para desesperación de los policías franceses los guardías civiles se negaron a entregarles. Con posterioridad las solicitudes judiciales de identificación fueron rechazadas con los argumentos de que el delito se había cometido en Francia y de que, tratándose de informadores, la revelación afectaría a todo el sistema de información policial. El Tribunal Supremo avaló esa tesis en sentencia de 22 de marzo de 1986.

Los GAL aparecieron el otoño de 1983, al año de la victoria electoral socialista. Entre ese momento y principios de 1986 asesinaron a 26 personas, 25 de ellas en atentados en el País Vasco francés y otra, el dirigente de HB Santiago Brouard, en Bilbao. José Antonio Lasa y José Ignacio Zabala fueron secuestrados en Bayona pero torturados y asesinados en suelo español. El fin de las acciones de los GAL coincidió con el cambio de actitud de las autoridades francesas hacia el colectivo de refugiados vascos. Al poco comenzaron las expulsiones a España. La ultraderecha siguió sin embargo el camino trazado y la fecha simbólica del 20 de noviembre de 1989 tensó el panorama de las conversaciones de Argel con un atentado en Madrid contra los diputados electos de Herri Batasuna, que iban a recoger sus credenciales. Allí murió Josu Muguruza.

Los atentados de los GAL dejaron un reguero de detenciones de mercenarios en Francia. Sus vínculos con las fuerzas de seguridad españolas fueron confirmándose progresivamente y provocaron la condena en 1991 de los

policías José Amedo y Michel Domínguez. En 1993 comenzó el cerco judicial a la cúpula del Ministerio del Interior entre 1983 y 1986. Los escándalos de corrupción (Filesa, Roldán) centraron la investigación en el uso de los fondos reservados del ministerio. En diciembre de 1994 Amedo y Domínguez implicaron a sus superiores y, de hecho, al gobierno. Este rechazó la acusación por boca del presidente Felipe González.

Ese diciembre fue encarcelado preventivamente el ex-director general de Seguridad, Julián Sancristóbal. Le siguieron en febrero el ex-secretario de Estado para la Seguridad, Rafael Vera, y el ex-secretario general de los socialistas vascos, Ricardo García Damborenea. En julio de 1995 todos los mandos policiales, Sancristóbal y Damborenea se autoinculparon e implicaron a los dos máximos responsables del ministerio, Vera y el ex-ministro José Barrionuevo, en las actividades de los GAL. En concreto en el secuestro de Segundo Marey.

En febrero se habían identificado los restos de los desaparecidos Lasa y Zabala. Al poco empezó la investigación judicial acerca de la labor del cuartel de la guardia civil de Intxaurreondo (San Sebastián), dirigido por el teniente coronel Enrique Rodríguez Galindo, ascendido a general en agosto. El mando fue encarcelado preventivamente en mayo de 1996 como presunto responsable de las muertes. Para entonces el Partido Popular había ganado las elecciones y formado gobierno.

En julio de 1998 el Tribunal Supremo condenó a todos los acusados del caso Marey. En setiembre José Barrionuevo y Rafael Vera ingresaron en la prisión de Guadalajara en medio de un homenaje organizado por el PSOE. Recibieron un indulto parcial en diciembre y volvieron a prisión unas horas en mayo de 2001. Desde entonces se encuentran en tercer grado penitenciario. En

abril de 2000 la Audiencia Nacional condenó a Rodríguez Galindo, sus hombres de Intxaurre y el ex-gobernador civil de Guipúzcoa, Julen Elgorriaga, por la muerte de Lasa y Zabala. Confirmada la sentencia un año después por el Tribunal Supremo, siguen en prisión. Aún quedan pendientes varios procesos sobre crímenes de los GAL.

La guerra sucia deslegitimó notablemente al Estado entre la población vasca y dio argumentos al independentismo armado. La muchas veces denunciada continuidad de afectos al franquismo en la policía y la judicatura remitió a un Estado rehén de funcionarios poco comprometidos con el régimen de libertades. La corrupción, en forma de saqueo de los fondos reservados o de connivencia con el narcotráfico, cuestionó su catadura moral. La negativa del gobierno socialista a reconocer responsabilidad alguna añadió oscurantismo a la situación. La lentitud de la justicia en el esclarecimiento de los delitos puso en entredicho su independencia respecto del poder ejecutivo.

Las organizaciones del MLNV destacaron con abundancia en sus campañas el carácter arbitrario, deshumanizado y antidemocrático de las actuaciones del Estado. En ese sentido prosperaron las tesis de las torturas sistemáticas en comisaría, de las directrices del Plan Zen que convertían en sospechosos a los jóvenes simplemente por la indumentaria habitual, de la dispersión como castigo suplementario a los presos y sus familiares, etcétera. El victimismo tuvo un importante uso político y movilizador. El MLNV buscó la implicación de agentes neutrales (Amnistía Internacional) para la socavación de la legitimidad del Estado y el ensalzamiento de la propia.

3.5. Las peculiaridades de la Transición en el País Vasco

Antonio Rivera advirtió del riesgo del presentismo a la hora de abordar con perspectiva histórica la Transición en el País Vasco²⁴. El riesgo se mantiene, puesto que la valoración de aquel proceso nutre todavía discursos y estrategias políticas. Casi nadie está libre de subjetividades en la candencia de la cuestión vasca. Con todo, entiendo que merece la pena explicar su peculiaridad, acaso para la conjura de algunos mitos primorosamente cultivados.

Es y fue arma política la pregunta de si se culminó la Transición en el País Vasco. Para el conjunto de España muchos historiadores zanjaron cronológicamente la cuestión a la altura de 1982, cuando un partido democrático (el PSOE) recibió el poder de otro de la misma naturaleza (la UCD)²⁵. La peculiaridad vasca se plantea a causa de agentes políticos diferentes.

En el punto de partida del proceso histórico, la crisis y desmantelamiento del régimen autoritario (1973-1977), la especificidad vasca se centra en la extensión e intensidad de la oposición al franquismo. La violencia política practicada por ETA encontró legitimidad y hasta prestigio. Los elementos reivindicativos se presentaron tan mezclados como la densa red de asociaciones, muchas veces vinculada a la Iglesia, que sirvió de soporte a la clandestinidad. Juan Bernardo Heinink recordaba en

²⁴ Antonio RIVERA: «La transición en el País Vasco: un caso particular», en Javier UGARTE (ed.): *La transición en el País Vasco y España. Historia y memoria*, pp. 79-91, Universidad del País Vasco, 1998.

²⁵ Manuel REDERO (ed.): «La Transición a la democracia en España» (*Ayer*, n.º 15), Madrid 1994. Álvaro SOTO: *La transición a la democracia. España 1975-1982*, Alianza Editorial, Madrid 1998.

1981 los días de su primera película, *Ikurriñaz filmea* (1977), sobre la legalización de la bandera:

«A la sombra de los grupos armados que golpeaban incesantemente a los aborrecidos instrumentos del poder, surge una amplia gama de organizaciones ciudadanas, con los más variados objetivos: asociaciones de vecinos, grupos de cultura popular, comisiones de fiestas, comités de defensa ciudadana contra agresores fascistas, de promoción del euskera, feministas, COPEL, EGHAM, comités antinucleares, ecologistas o pacifistas y un sin fin de agrupaciones populares»²⁶.

El movimiento obrero, apenas influido por el nacionalismo salvo en lo que diremos a continuación, mostró gran potencia en el declive del sindicalismo vertical. Reclamaciones laborales exitosas fueron de la mano de reivindicaciones políticas como la amnistía, la libertad de sindicación o el cese de la represión. Además de huelgas generales efectivas desde la del 11 de diciembre de 1974, las huelgas en solidaridad con movilizaciones de otros puntos cristalizaron con facilidad²⁷.

Otro elemento reivindicativo, el vasquismo, centrado en la preservación del euskera y en aspiraciones de autogobierno, era compartido por todas las fuerzas de oposición. Un vasquismo popular asociado al antifranquismo cautivó a la juventud en un tiempo de inexistencia de cauces de participación política. Se configuró con prácticas

²⁶ J.B. HEININK: «Una película con una ikurriña», en *Cuadernos de Sección (Cinematografía)*, n.º 1, San Sebastián 1985.

²⁷ José Vicente IRIARTE: *Movimiento obrero en Navarra (1967-1977). Organización y conflictividad*, Gobierno de Navarra, Pamplona 1995. José Antonio PÉREZ: *Los años del acero. La transformación del mundo laboral en el área industrial del Gran Bilbao (1958-1977)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2001.

como las excursiones montaÑeras, las verbenas y romerías, el folklore; con adornos simbólicos como el lauburu o los colores de la ikurriña; con prendas identificables como el kaiku. Salieron a la luz en las fiestas estivales, en la elaboración de cuyos programas participaron decisivamente, dándoles un cariz callejero, comisiones populares relacionadas con las organizaciones antifranquistas.

La derecha, por su carácter centralista y gubernamental, quedó excluida de aquella condición opositora primigenia. Ella era la receptora, junto al ejército y las fuerzas de orden público, del célebre eslogan «que se vayan», todavía de tarareo familiar. Las afinidades ideológicas en la oposición al franquismo no sirvieron de mucho. Lo recuerda Julen Guimón, dirigente de UCD y después de Alianza Popular en el País Vasco:

«En el curso de una importante concentración democristiana en el hotel Meliá Castilla, primera celebrada a puertas abiertas y con presencia de Aldo Moro y muchos otros dirigentes europeos, un orador nacionalista vasco, dirigiéndose a mí, con gesto airado y voz tonante, afirmó que no podemos llamarnos vascos quienes pensamos que nuestra acción política debe limitarse al país vasco español»²⁸.

Al contrario que en el resto de España, los pactos para la reforma política (reconocimiento de la monarquía, legalización del PCE...) generaron en el País Vasco frustraciones de calado. Los aparatos del Estado tendieron a echar más leña al fuego con actuaciones policiales como las del 3 de marzo de 1976 en Vitoria o de los san-

²⁸ Javier BORDAGARAY: *Que se vayan*, Hordago Publicaciones, Donostia 1978. La cita, en Julen GUMÓN: *Euskadi y la Transición. Una narración en marcha*, p. 150, Editorial Burguete, Bilbao 1996.

fermines de 1978. La amnistía completa (*amnistia osoa*) se retrasó hasta octubre de 1977, por lo que más de un centenar de presos políticos no pudieron participar en las elecciones constituyentes de junio. Grupos políticos e incluso armados a la izquierda del PCE aprovecharon el descontento, pero fue sobre todo ETA quien lo rentabilizó añadiéndole contenidos.

Las gestoras pro-amnistía mantuvieron la demanda de la amnistía desde finales de 1977, pero su movilización, ante el mantenimiento de la violencia política, encontró el rechazo de sectores hasta entonces muy sensibilizados en la reivindicación. La noción de que la reforma política era una fachada para la continuidad de las estructuras del franquismo legitimó la impugnación de todo el marco político-institucional (Constitución y Estatuto de Autonomía). En la impugnación coincidieron, no sin fricciones, sectores de la izquierda nacionalista (agrupados desde 1978 en la coalición Herri Bata-suna) y de la no nacionalista (ni *democrático-burguesa*).

El PNV conjugó con habilidad su interclasismo y su oposición histórica. Para muchos vascos, no era un partido *de derechas*. El nacionalismo moderado se movió, a pesar de algunas diferencias internas, como pez en el agua de la indefinición institucional y la confrontación que caracterizaron al período 1977-1981. Participó en los debates constituyentes pero finalmente abogó por la abstención en el referéndum del 6 de diciembre de 1978 porque «su [del PNV] concepción integral de la democracia en lo referente a los derechos de los pueblos no se halla presente en el texto»²⁹.

²⁹ Para abordar al PNV, imprescindible Santiago DE PABLO, Ludger MEES y José A. RODRÍGUEZ RANZ: *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco, II: 1936-1979*, Editorial Crítica, Barcelona 2001. La nota del Euzkadi Buru Batzar del PNV en el diario *Deia* de 19 de noviembre de 1978.

Pese a participar de la impugnación del marco constitucional, que rechazaba posibilidades autodeterministas, el PNV alentó un proceso autonómico que culminó con la redacción de un Estatuto que los parlamentarios vascos aprobaron en Gernika el 29 de diciembre de 1978. A lo largo del año siguiente el gobierno Suárez y el presidente peneuvista Carlos Garaikoetxea negociaron sus contenidos. El texto final fue aprobado en referéndum el 25 de octubre de 1979. Con el recibimiento multitudinario en Bilbao el 15 de diciembre de Jesús M.^a Leizaola, presidente del Gobierno Vasco en el exilio, el PNV escenificó el traspaso de poderes y el cierre del período histórico comenzado con la Guerra Civil.

El Estatuto incluía la recuperación de la autonomía fiscal del sistema de Concierdos Económicos. Entre las competencias que planteaba transferir a las nuevas administraciones autonómicas destacan orden público, educación, sanidad, obras públicas y ordenación del territorio, entre otras. El proceso estatutario acercó al PNV al resto de partidos vascos y lo alejó de la izquierda abertzale. Esta lo consideró insuficiente y lo asoció con el marco constitucional que a su vez relacionaba con las pervivencias del franquismo.

El caso navarro marcó todas las diferencias entre los nacionalismos moderado y armado. Dos debates se superpusieron allí a finales de los setenta. Por un lado la democratización de las instituciones forales respetadas por el franquismo. Por otro la relación con la preautonomía vasca. La mayoritaria UCD de Navarra defendió desde 1977 la especificidad. Entre aquella UCD y su escisión desde 1979 Unión del Pueblo Navarro (UPN) presionaron al gobierno central para que no se aceptase la incorporación a la autonomía vasca.

La solución pactada entre Garaikoetxea y Suárez estipulaba la incorporación navarra si así lo decidía su ciu-

dadanía. El independentismo armado consideró dicha solución una concesión imperdonable. Desde las elecciones forales y municipales de abril de 1979 Herri Batasuna ha superado en Navarra a las demás candidaturas nacionalistas. El PSOE cambió progresivamente su postura integracionista y en 1982 dividió su federación única en dos, vasca y navarra. Su apoyo resultó fundamental para la aprobación no plebiscitaria aquel año del texto autonómico navarro, la Ley de Amejoramiento del Fuero³⁰. Desde entonces el caso navarro ha asomado en momentos de expectativa de cambio político, por ejemplo en las conversaciones de Argel de 1989.

La interpretación de las cifras de participación en el País Vasco en los referéndums de aprobación de la Constitución y del Estatuto ha servido para sostener posturas políticas hasta la fecha. Los distintos sectores nacionalistas han argumentado su impugnación al marco constitucional con una lectura de los datos del 6 de diciembre de 1978. En ese sentido han reunido los *noes* y la abstención para destacar que los *síes* no alcanzaron el 35% del censo electoral vasco-navarro (en Navarra superaron el 47% y en Álava el 42%). En el referéndum del Estatuto del 25 de octubre de 1979 votó el 60% del censo. El 90% de los votantes, que representaban al 53% del censo, lo hicieron afirmativamente. La izquierda abertzale se apropió entonces de la considerable abstención. Estas lecturas, que abonan la tesis de un hecho diferencial, se repitieron en el referéndum de 1986 sobre el ingreso de España en la OTAN, con la victoria de los *noes* en el País Vasco y Navarra.

³⁰ José Luis RAMÍREZ (dir.): *Democratización y Amejoramiento Foral. Una historia de la transición en Navarra (1975-1983)*, Gobierno de Navarra, Pamplona 1999.

La institucionalización autonómica catapultó al PNV, que aprovechó las debilidades o las posiciones de los demás partidos para hegemonizar la vida política. UCD comenzaba hacia 1980 su fragmentación. El PSOE, inmerso en su carrera hacia el poder, perdió la segunda posición en las primeras elecciones autonómicas de marzo de 1980 en beneficio de Herri Batasuna. La coalición independentista decidió no acudir al Parlamento Vasco de acuerdo con su estrategia impugnadora. Euskadiko Ezkerra moderó su discurso. Su líder Juan M.^a Bandrés argumentaba en 1981 que

«Nos hemos dado cuenta de que lo primero es asentar la democracia y, luego, todo lo demás. Concretando, puedo estar a favor de la ley del divorcio, pero si no hay democracia no hay divorcio. Estoy a favor de unas autonomías amplias, pero si no hay democracia no habrá autonomías. A favor de una decisión democrática sobre Lemóniz, sobre el problema de Navarra, sobre muchas otras cosas, pero, si no hay democracia, todo se esfumará»³¹.

La ausencia de HB en el parlamento autonómico permitió al PNV el establecimiento de gobiernos monocolors en el período de asentamiento de la autonomía. Manuel Montero ha apuntado que en esa coyuntura, que el ascenso al poder central del PSOE no cambió, el PNV desarrolló su proyecto de comunidad nacionalista. Ander Gurrutxaga ha analizado el modelo estatista de la administración autonómica, aquejado de sobreinstitucionalización. El nacionalismo moderado se volcó en la selección política de los nuevos funcionarios. La política lingüística centró los esfuerzos del nacionalismo guber-

³¹ *Interviú* del 19 al 25 de marzo de 1981.

nante desde los inicios. El apoyo al euskera se centró en su co-oficialidad, en su presencia en el sistema educativo y en su promoción prioritaria a través de la política cultural. La radio televisión pública vasca, creada en 1982, se dotó en medio de la polémica de un canal televisivo en castellano en 1986.

Ya desde el decreto preautonómico de abril de 1979 conocido como *de bilingüismo* se apostó por la separación de modelos educativos con mayor o menor presencia del euskera. La legislación autonómica mantuvo dicha separación, y progresivamente en los centros públicos creció la demanda en modelos con más presencia del euskera. Hacia 1990 alcanzó el 50% de la enseñanza primaria y en la actualidad ronda el 90% de la enseñanza preuniversitaria. La red privada o concertada ha evolucionado en el mismo sentido, pero a un ritmo más pausado. Álava mantiene mayores niveles de enseñanza en castellano. Los centros que desde los años sesenta habían promovido una educación alternativa en euskera, las ikastolas, conocieron un proceso de normalización (publicación o privatización) saturado de prejuicios³².

El marco autonómico se asentó en medio de situaciones críticas. El 23 de octubre de 1980 murieron 58 niños en un accidente en la localidad vizcaína de Ortuella. El intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 resultó el canto del cisne de las veleidades involucionistas. El incidente de Gernika durante la visita del Rey escenificó la impugnación de un sector de entre el 15 y el

³² Manuel MONTERO: «La transición y la autonomía vasca», en Javier UGARTE (ed.): *La transición en el País Vasco y España...*, pp. 93-120. Ander GURRUTXAGA: *Transformación del nacionalismo vasco. Del PNV a ETA*, pp. 148-194, Haranburu Editor, San Sebastián 1996. Xavier GURRUTXAGA: «La normalización de las ikastolas: una cuestión pendiente», en *Cuadernos de Alzate*, n.º 6, Madrid 1987.

20% de la población. La lucha armada/terrorismo mantuvo su crudeza. Se le añadió la aparición de la guerra sucia dentro de una política antiterrorista muy contestada.

La desindustrialización y la posterior reconversión industrial aumentaron el descontento social. Sin presión demográfica pero con la incorporación irreversible de la mujer al mercado laboral, los índices de desempleo evolucionaron del 5,4% de la población activa en 1977 al 25% en 1986. Se mantuvo en ese punto hasta mediados de los noventa. Durante la década de 1980 el paro y la droga superaron al terrorismo como preocupaciones de los vascos. Las inundaciones de agosto de 1983 obligaron a las nuevas administraciones a enfrentarse a una situación catastrófica.

El régimen democrático potenció los sindicatos obreros y empresariales y les asignó papeles en las relaciones laborales. Las asociaciones patronales creadas en 1976-1977 en Álava y Guipúzcoa, más las dos que competieron por la representación del empresariado vizcaíno hasta su fusión en 1984, se confederaron en 1983 en la Confederación Empresarial Vasca (Confebask). Su liderazgo en la representación institucional ha sido absoluto. Por separado y desde 1988 representadas por Confebask, participaron en la Confederación Española de Organizaciones Empresariales (CEOE). Algunos sectores empresariales sin embargo se asociaron, y han participado hasta la fecha en la negociación de sus convenios colectivos, al margen de las asociaciones territoriales confederadas.

Con una tasa de afiliación de alrededor del 25% de los trabajadores vascos, el modelo de representación a través de elecciones para comités de empresa dio desde 1978 la hegemonía en el País Vasco al sindicato nacionalista moderado ELA-STV, con importante presen-

cia de los sindicatos estatistas UGT y CCOO y un tanto menor del independentista LAB. Las diferencias sobre política económica alejaron en los años ochenta a ELA y UGT de sus respectivos partidos afines, PNV y PSOE, ya con responsabilidades de gobierno. La reivindicación desde 1994 de un marco vasco de relaciones laborales por parte de ELA y LAB rompió en dos el mapa sindical vasco en los noventa, aunque las líneas más políticas de actuación no impidieron colaboraciones en la actividad cotidiana.

Las representaciones de los agentes sociales participan desde los inicios de la autonomía en distintos organismos mixtos. Destaca el Consejo de Relaciones Laborales (CRL), organismo paritario que ha buscado consensos en materias como formación profesional, seguridad y salud laborales o resolución de conflictos colectivos. El País Vasco participó del protagonismo de la cornisa cantábrica en la conflictividad laboral española en la década de los noventa. El salario, la jornada de trabajo y los tipos de contrato fueron los puntos habituales de fricción³³.

La reconocida buena gestión de la autonomía, con el acercamiento a la ciudadanía de las instancias burocráticas, respaldó las constantes solicitudes de nuevas transferencias por parte del nacionalismo moderado gobernante. Este, ante sus responsabilidades, tuvo que compaginar la administración de la realidad y sus principios programáticos. En esos dos ámbitos se fraguó la escisión de 1986. Una línea de actuación liderada por el lehendakari Car-

³³ Andoni KAIERO: «Sindicatos y Marco Vasco de relaciones laborales», en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 44-1, Donostia 1999. José Miguel UNANUE: *Las relaciones laborales en Euskal Herria. Apuntes históricos y análisis de su evolución desde la transición política*, Fundación Manu Robles-Arangiz, Bilbao 2002.

los Garaikoetxea, la más beligerante ante el gobierno central, apostó por el centralismo autonómico en torno al Parlamento y al Gobierno Vascos. Sin embargo el aparato del partido la desautorizó a favor de la descentralización contemplada en la Ley de Territorios Históricos, que cedió amplias competencias a las Diputaciones Forales. Garaikoetxea abandonó su cargo a finales de 1984 y dos años después creó un nuevo partido, Eusko Alkartasuna (EA).

Las elecciones anticipadas de noviembre de 1986 dieron un mapa político más fragmentado, con siete fuerzas presentes en el Parlamento autonómico. Francisco J. Llera consideró un motivo de normalización, frente a la artificiosidad de la hegemonía nacionalista previa, la respuesta a la fragmentación en forma de coaliciones de gobierno. La coalición más trascendente la protagonizaron PNV y PSOE, aunque hubo otras en todos los peldaños de la administración. Destacaremos la coalición EE-EA en la Diputación Foral de Guipúzcoa en la legislatura 1986-1990 y el efímero tripartito PNV-EE-EA que no sobrevivió a otra escisión, la de EE en 1990. Con ese paréntesis, desde 1986 hasta 1998, en que se inició un período político nuevo, PNV y PSOE mantuvieron una entente que suavizó las relaciones entre los gobiernos vasco y central³⁴.

El otro factor de normalización política resultó la respuesta consensuada a la violencia política, plasmada en el Pacto de Ajuria Enea. Lo firmaron en enero de 1988 todos los partidos vascos menos Herri Batasuna, a la que se sometió a aislamiento político. José Antonio

³⁴ Francisco J. LLERA: *Los vascos y la política. El proceso político vasco: elecciones, partidos, opinión pública y legitimación en el País Vasco, 1977-1992*, Universidad del País Vasco 1994.

Ardanza, lehendakari entre 1984 y 1998, lo explicó en conferencia pronunciada en 1992:

«Lo esencial del nuevo planteamiento es que logra, por fin, situar el conflicto en sus términos y contexto correctos. Lo saca del terreno del nacionalismo y lo coloca en el campo de la democracia. El conflicto que está en la base de la violencia no consiste en un contencioso no resuelto entre el Pueblo vasco y el Estado español, sino en que una minoría de vascos se niega a aceptar la voluntad de la mayoría y emplea para imponer la suya el instrumento de la “lucha armada”»³⁵.

En los años de cambio de década surgió de ambientes universitarios y parroquiales Gesto por la Paz, un movimiento pacifista de vocación callejera, muy alentado por los medios de comunicación y el entorno del Pacto de Ajuria Enea sobre todo con ocasión de la primera campaña del lazo azul el verano de 1993 en respuesta al secuestro del industrial Julio Iglesias Zamora. Con el paso de los años creció y de él se escindieron otros colectivos pacifistas como Bakea Orain y Denon Artean. A finales de 1992 se presentó el movimiento por la paz Elkarri como heredero de la plataforma popular que se había opuesto al trazado de la autovía Irurzun-Andoain por el valle de Leizarán. Acusado por su origen de vínculos con ETA, muy pronto se situó en la equidistancia entre el MLNV y el Pacto de Ajuria Enea.

En los años siguientes los cuatro mencionados y algunos movimientos sociales próximos al MLNV (Gestoras Pro Amnistía, Herria 2000 Eliza) intercambiaron puntos de vista sobre la normalización política y la paci-

³⁵ Citado por Antonio RIVERA: «La transición en el País Vasco...», p. 91.

ficación. Las reclamaciones sobre la aplicación de los derechos penitenciarios a los reclusos de ETA y la oposición conjunta a la dispersión fortalecieron los ámbitos de diálogo entre sectores que habían estado muy enfrentados. No han sido los únicos movimientos sociales que han actuado en el País vasco en las dos últimas décadas. Debe citarse la pujanza, siempre mediatizada por la violencia política, de los movimientos antimilitaristas, ecologistas, feministas y de recuperación del euskera³⁶.

Aunque este no es el lugar para extenderse, desde finales de la década de los ochenta el País Vasco experimentó su adecuación particular a las sociedades postindustriales. El marco europeo se erigió en referente político y financiero. Los Fondos Estructurales de la UE aportaron desde 1988 capital para las inversiones estratégicas de la nueva economía. Ciertamente el modelo de desarrollo de la sociedad de servicios ha generado muchas suspicacias, principalmente en las zonas señeras de la civilización industrial vasca³⁷.

En 1989 el Gobierno Vasco lanzó el Plan contra la Pobreza, que aplicó por primera vez en España las rentas mínimas o no contributivas. Las industrias del ocio han encabezado el modelo de tercerización de la economía.

³⁶ El acercamiento de los colectivos por la pacificación en *De Arantzazu a Maroño. Encuentros por la paz*, Gakoa Liburuak, Donostia 1994. La perspectiva anterior de la izquierda abertzale en Antxón ZEBERIO: «Verdades y mentiras de las iniciativas ciudadanas», en *¡Secuestrados! 117 días en la encrucijada vasca*, pp. 51-77, Editorial Txalaparta, Tafalla 1993. Sobre movimientos sociales, Benjamín TEJERINA, José Manuel FERNÁNDEZ SOBRADO y Xabier AIERDI: *Sociedad civil, protesta y movimientos sociales en el País Vasco*, Gobierno Vasco 1995.

³⁷ Soledad FRÍAS: «Especulación, mentiras y suplantación de población a gran escala. El nuevo Bilbao metropolitano», en *El Viejo Topo* de setiembre de 1995. Víctor URRUTIA: «La ría y sus márgenes», en *Cuadernos de Alzate*, n.º 22, Madrid 2000.

En el caso vasco turismo e industria cultural han con-tado con buques insignia como el Museo Guggenheim Bilbao y el Palacio Kursaal de San Sebastián. Con la reurbanización, posible merced a la reordenación del ter-ritorio, el mercado inmobiliario ha dispuesto de nuevos suelos, si bien la carestía de la vivienda se ha disparado en el último lustro. La modernización de infraestructuras en el transporte ha afectado a la red de autovías, aero-puertos (Loiu), puertos de nueva generación (Abra viz-caíno, Pasajes) y transporte urbano (Metro Bilbao). La atención a las nuevas tecnologías se fraguó en el desa-rrollo de los parques tecnológicos y las inversiones en I+D por la iniciativa privada y la universidad pública.

En julio de 1997 ETA secuestró y asesinó al concejal de Ermua Miguel Ángel Blanco (PP). La movilización popular contra el independentismo armado alcanzó aquellos días cotas desconocidas, lo que se denominó el «espíritu de Ermua». Aquella coyuntura marcó las dis-tancias más grandes entre los dos sectores nacionalistas para, al cabo de unos meses, abrir una inflexión que lle-varía a la ruptura del Pacto de Ajuria Enea. En marzo de 1998 el lehendakari Ardanza ofreció una vía de profun-dización a los partidos firmantes del Pacto. La tesis de que había llegado el momento de desarrollar la segunda fase del pacto, aquella a la que su último artículo se re-fería como salida dialogada a la violencia, fue rechazada por PP y PSOE.

El PNV se sintió liberado para la exploración de nuevas vías para la paz y abrió contactos oficiales con HB. Contaba con el precedente de la unidad de acción entre los dos sindicatos nacionalistas, el moderado ELA y el independentista LAB. En ese marco todas las fuer-zas nacionalistas más Izquierda Unida firmaron en se-tiembre de 1998 el Pacto de Estella, según el cual «la re-solución política sólo puede plasmarse a través de un

proceso de diálogo y negociación abierto, sin exclusiones». Quedaba expresada una voluntad común de *superación* del Estatuto³⁸. Ese mismo mes ETA declaró una tregua indefinida. Tras las elecciones autonómicas de octubre el peneuvista Juan José Ibarretxe resultó elegido lehendakari con los votos de Euskal Herriarrok (EH), refundación de HB. La posterior ruptura de la tregua y del pacto de Estella nos acercan demasiado a la actualidad.

3.6. Ficha técnica

Título: *Sombras en una batalla*. Producción: Cayo Largo Films SA (1993). Director: Mario Camus. Guión: Mario Camus. Fotografía: Manuel Velasco. Música: Sebastián Mariné. Montaje: José María Biurrun. Productor ejecutivo: Manuel Velasco. Dirección artística: Carlos Dorremocha, Rafael Palmero. Intérpretes: Carmen Maura, Joaquim de Almeida, Fernando Valverde, Sonia Martín, Ramón Langa, Susana Borges, Isabel de Castro, Francisco Hernández, Elisa Lisboa, Felipe Vélez, Miguel Zúñiga, Manuel Fadón, Cándido de Castro, Ione Irazabal. Color. Duración: 97 minutos.

³⁸ Un seguimiento filonacionalista del proceso en José Luis ORELLA: *De la Mesa de Ajuria Enea al Pacto de Lizarra. Diccionario de términos políticos, válidos para encontrar la pacificación de Euskal Herria*, Tarttalo Argitaletxea, Donostia 1998.

4. EL PAÍS VASCO: ¿LA CUESTIÓN PENDIENTE DE LA TRANSICIÓN? *YOYES*, DE HELENA TABERNA

María Pilar Rodríguez

Universidad de Deusto

En las complejas interacciones que existen entre el cine y la historia contemporánea, el caso de la película *Yoyes* de Helena Taberna (2000) supone un momento de gran relevancia para el estudio del devenir político de nuestras sociedades ya que se trata de una recreación biográfica¹. La película desarrolla la vida y la muerte de María Dolores González Katarain, una de las primeras mujeres dirigentes de ETA, asesinada por la organización terrorista el 10 de septiembre de 1986, después de que ella decidiera volver a su país natal. Así lo reconoce el comienzo del filme, que advierte: «Una historia inspirada en hechos reales. Algunas personas, lugares, situaciones y fechas han sido cambiadas». El retrato de Francisco Franco aparece inmediatamente después de esta información, y las indicaciones con respecto a la fecha «1973» y al lugar «País Vasco» no dejan lugar a dudas acerca del carácter documental de una historia que reco-

¹ El presente artículo es una versión modificada del capítulo correspondiente publicado en mi libro *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine de los noventa*. San Sebastián: Filmoteca Vasca-Universidad de Deusto, 2002.

ge hechos acontecidos. Historia trasladada a una película que ha sido acogida con unánimes alabanzas por parte de la crítica y ha recibido numerosos premios; entre otros el Premio a la Mejor Dirección en el XIII Festival Internacional de Viña del Mar, en Chile, el Premio a la Mejor Opera Prima en el XLI Festival Internacional de Cartagena de Indias, Colombia, el Premio del Público a la Mejor Película y a la Mejor Actriz en el Festival Internacional de Cine de Santo Domingo, o los Premios a la Mejor Actriz, al Mejor Actor y a la Mejor Película del Público de Festival Cinespaña de Toulouse. Helena Taberna reflexiona acerca de la cuestión del género fílmico; reproduzco la siguiente cita ya que, si bien algo extensa, resulta muy relevante para entender el texto:

Yoyes es una historia basada en hechos reales pero no es un documental. Es una película de ficción; una recreación de la vida de Yoyes, en clave de tragedia contemporánea y universal. En mi trabajo «Busto de un poeta» incluí a modo de epílogo una frase de José Ángel Valente que decía: «Hablar de la propia vida es entrar de lleno en el territorio de la ficción». Opino con Valente que toda biografía es ficción, y sin embargo, hay una preocupación muy grande por la verdad en mi trabajo. Creo que es muy importante a la hora de afrontar una biografía que los materiales de trabajo sean auténticos. Si la piedra es auténtica la puedes modelar como quieras, aunque la piedra sea muy dura. Yo, desde luego, he tenido una gran preocupación porque la piedra que soportase mi película fuese auténtica².

En efecto, entre las numerosas formas posibles de abordar la vida de «Yoyes» (que irían desde una inclina-

² Del Dossier de la Productora.

ción hacia la ficción completa, permitiéndose cambios sustanciales de escenario y de acontecimientos, hasta una fidelísima retransmisión de su vida y de sus circunstancias), Taberna elige conscientemente ser fiel a esos «materiales de trabajo»; a eso que en otro lugar ha llamado el «ruido de fondo» que acompaña y determina la vida de su protagonista: «La película está centrada en el territorio emocional del personaje y si muestro a ETA, a la prensa y a los GAL es porque son como el ruido de fondo de ese período histórico que afecta a mi protagonista» (*Cinemanía* 55, 2000, 93). Es decir, le interesa que ese fondo histórico se transmita de forma próxima a los hechos, y a partir de ahí crea artísticamente al personaje a través de su vida pública y privada, privilegiando el mundo de las emociones, de lo familiar y lo personal por encima de la esfera externa de los acontecimientos públicos. En otras declaraciones señala Taberna este mismo afán para lograr que su película fuera cercana a la realidad y explica algunos procedimientos que siguió para lograrlo: «Nunca me interesó la vertiente terrorista; no quería hacer un documental. Pero era evidente su importancia y quise contarlo con veracidad. Me documenté durante un año, me asesoré con la familia que tuvo un papel elegante, generoso y en la distancia; con gente que la conoció; hablé con su pareja y charlé con su hijo por teléfono» (*Fotogramas* 1878, abril 2000). Las críticas negativas a la película aluden por lo general a esa resistencia a analizar con más profundidad el mundo ideológico y político de ETA y a reflejar el proceso de cambio de la protagonista desde posturas de apoyo incondicional a la organización hasta su separación de la misma. Taberna se aparta de la vertiente terrorista y desplaza su película hacia un género ligado a lo biográfico y a lo personal más que a lo colectivo o nacional.

Tras el estreno en la década de los noventa de películas como *Días contados*, de Imanol Uribe (1994); *A ciegas*, de Daniel Calparsoro (1997); y, más recientemente, *Yoyes, Sé quién eres* (2000), de Patricia Ferreira; *Asesinato en febrero* (2001), de Elías Querejeta; *El viaje de Arián*, de Eduard Bosch (2001); *La voz de su amo*, de Emilio Martínez-Lázaro; y, por fin, en la última edición del Festival de Cine de San Sebastián, *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, de Julio Medem (2003), se ha desarrollado un discurso crítico en torno a la violencia terrorista de ETA. La opinión más extendida se orienta a la conclusión de que el cine nacional ha preferido olvidar o ignorar este tema, por una variedad de motivos que van desde el temor a ofender a uno u otro bando del enfrentamiento hasta la supuesta nula o muy baja rentabilidad de tales películas. El número 55 de la revista *Cinemanía* (abril 2000), dedica un reportaje especial al cine del terrorismo, y en un apartado titulado «Años 1975-1999. La memoria sellada. De cómo el cine español hizo la vista gorda», extiende esta reticencia por parte de directores/as y productores/as a aproximarse al género terrorista a los episodios más conflictivos de la historia reciente del Estado español, tales como la transición, ETA, la guerra sucia, los GAL o los GRAPO. Se dice de ellos que «son temas sellados, temas para el silencio» (92). Otros críticos apuntan a la insuficiente cultura política y a una especie de amnesia a la hora de tratar los episodios más recientes de la historia del estado español, como Antonio Elorza, que afirma: «A mí me encantaría ver el GAL en el cine. O recrear el 23-F. Pero me quedaré con las ganas porque no tenemos cultura política, nos avasalla la desmemoria selectiva³».

³ «El espectador», *El País*, 26 de marzo de 2000, 11. La historia de ETA es demasiado compleja para ser siquiera esbozada aquí; me remito a

Las guionistas y realizadoras de *Sé quien eres*, Daniela Fejerman e Inés París relacionan la trama argumental de la película, centrada en la relación entre una psiquiatra y su paciente que sufre síndrome de Korsakov (pérdida de la memoria inmediata y lagunas graves en los recuerdos) con la situación más amplia de la nación, que también sufre ese síndrome. Tal parece ser el móvil que empujó a ambas a escribir su historia⁴: «Siempre tuvimos la idea de que era necesario recordar en un país que, como Argentina, parece haber institucionalizado el olvido» afirma Fejerman, a lo que añade París: «En ese mundo de la transición, donde las cosas no estaban tan claras, se vivió una época terrible de terrorismo. Y nunca se sabía quiénes estaban detrás ni qué intereses tenían⁵» (94).

la abundante bibliografía entorno a este tema. Uno de los últimos libros publicados se titula precisamente *Historia de ETA* y uno de sus editores, Antonio Elorza, resume de modo conciso el origen y las actividades del grupo terrorista GAL del siguiente modo:

La llegada al gobierno del PSOE a fines de 1982 fue seguida de la puesta en marcha de una trama de terrorismo de Estado, en que se implicaron altos cargos del Ministerio del Interior, policías corruptos y simples matarifes a sueldo, sin olvidar para el caso Lasa y Zabala verosímilmente también mandos importantes de la lucha antiterrorista en la Guardia Civil. Los veintisiete muertos logrados entre 1983 y 1988 por los GAL, que así se llamó la banda en cuestión, constituyeron un espléndido apoyo a las argumentaciones de ETA y sus simpatizantes acerca de la inexistencia en España de un Estado de derecho (64-5).

⁴ Como se indica en una «Nota» en este número de *Cinemanía*, la madre de Inés murió en un atentado (el del Hotel Corona de Aragón, en Zaragoza, en 1979, que extraoficialmente, se atribuye a ETA), y Daniela es hija de exiliados argentinos (94).

⁵ Estas palabras conectan con la teoría desarrollada por Teresa Vilarós y Annabel Martín acerca de la amnesia histórica expuesta en el primer capítulo de este trabajo y reiterada en numerosas reseñas que surgen tras el estreno de *Yoyes*. Marfa Tomás escribe en *El Mercantil Valenciano* del 31

La falta de interés comercial de este tipo de cine parece ser otro factor relevante para explicar la supuesta ausencia de películas en torno al tema del terrorismo. Fejerman y París relatan sus experiencias con las productoras, de las que recibieron sugerencias tales como suprimir la parte política y sustituirla por una de drogas y también mencionan como explicación aducida la falta de interés de la juventud por el tema político. Enrique Urbizu, experimentado director y guionista vasco, trató de convencer a un importante productor acerca de la conveniencia de contribuir a la creación de la película basada en la novela de Bernardo Atxaga *El hombre solo*; la respuesta recibida no dejaba lugar a indecisiones ni ambigüedades: «No sé por qué me vienes con una película de ETA, eso es veneno para la taquilla» (*Cinemanía* 55, 95). Añade además otro problema que surgió cuando intentó llevar a la pantalla una adaptación de la novela del mismo escritor vasco *Esos cielos*, y fue que una «estrella nacional» no quería hacer de etarra. Por ello, concluye Urbizu, no es que los cineastas vascos no quieran abordar el tema del terrorismo, sino que es un tema que parece no interesar a nadie⁶.

de marzo de 2000: «El pasado inmediato de este tramo de la historia de España no es frecuentado por casi nadie del mundo del arte» (79), y la propia Ana Díez, directora de una de las películas que más abiertamente trató el tema de ETA (*Ander eta Yul*, 1988), subraya las peculiares características de la cultura política en el estado español: «Sin duda, es por la cultura política de esta sociedad; es uno de los países del mundo que más televisión ve, no se leen periódicos, y la gente no se plantea analizar fenómenos tan complejos como el del tema vasco», y concluye: «La española no es una cultura interesada en mirarse a sí misma» (*El Mundo*, 1 de abril de 2000, 68).

⁶ Una historia similar es relatada por José Ángel Esteban y Carlos López, guionistas de *Compañeros de viaje*, película que se asomaba a la violencia de ETA. Tenía hasta subvención del Ministerio y, dicen ellos, la res-

Otro factor expresado reiteradamente por la crítica es el relativo al riesgo implícito en el tratamiento de este tema, tanto por lo difícil que resulta conseguir un resultado final no panfletario o excesivamente partidista, como por la crispación social y política que se vive en Euskadi en un momento en el que no se atisban visos de una resolución pacífica a largo plazo. Por eso se alaba el «valor» de aquellos/as directores/as que han llevado a cabo este empeño. Manuel Hidalgo, en su reseña de *Yo-yes* (*El Mundo*, 1 de abril de 2000), defiende: «Aludo al valor de la cineasta no en relación a un riesgo físico, imponderable, sino a un riesgo intelectual, artístico y cívico político». Apunta Hidalgo también a esa pereza política extendida que nos impide reconsiderar nuestro pasado más reciente y al importante papel que representa el cine para un mejor conocimiento de nuestra historia y nuestra sociedad: «Parece que no queremos saber, pensar, discutir de estas cosas a través del cine», y añade: «Un cine que nos ayude a saber, a pensar, a discutir, a documentar lo que nos pasa, si se hace bien, no tiene por qué ser aburrido, y es muy necesario». De igual modo se insiste en otras reseñas y en otras críticas en el logro artístico de Taberna por las mismas razones aducidas anteriormente: «Mucho ojo, mucho tiento y mucha delicadeza muestra la debutante Helena Taberna en una obra en la que, a priori, por el relato que maneja, podría caer fácilmente en el maniqueísmo y también en el panfleto, de una orientación o de otra⁷». Imanol Uribe es proclamado unánimemente como el director que ha pres-

puesta tipo de los productores era: «El público no está preparado para ver el rostro humano de un terrorista» (citado en «El Espectador», *El País*, 26 de marzo de 2000).

⁷ Carmen Puyó en la reseña publicada en *El Heraldo de Aragón*, 2 de abril de 2000, 64.

tado mayor atención a la historia de ETA, especialmente a través de sus anteriores películas: *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1983).

Santiago de Pablo, que ya había documentado en su artículo titulado «El terrorismo a través del cine: un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco» la tradición fílmica existente en torno a esta cuestión, se opone en cierto modo a esas ausencias en cuanto al tratamiento de la cuestión en el medio fílmico al reseñar el estreno de *Yoyes*, y señala:

En contra de lo que se afirmó en algunos medios con motivo de este estreno, ETA no ha sido en absoluto un tema tabú, y un total de veinticuatro largometrajes, la mayor parte dirigidos o producidos por vascos, han reflejado, desde 1977 hasta la actualidad, el problema de la violencia en el País Vasco. La clave de la cuestión no está tanto en la poca cantidad como en la escasa calidad y hondura de buena parte de esas películas⁸.

No le falta razón al profesor y crítico en cuanto al número de obras fílmicas en torno a este espinoso tema, y basta echar un vistazo al artículo mencionado o a la abundante información recogida por Carlos Roldán en *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)* para saber más acerca de esos veinticuatro largometrajes filmados en las décadas de los setenta y de los ochenta. En un artículo más reciente titulado «Una apuesta suicida: ETA en el cine de Euskadi», Roldán estudia con detenimiento las películas más representativas de las últimas tres décadas, y subraya otras dificultades que experimentaron en los años setenta y principios de

⁸ «Filmar el terror», *El Diario Vasco*, 30 de abril de 2000, 26.

los ochenta: avisos de bomba en las salas que se atrevían a exhibir esas películas e incluso detenciones de equipos de rodaje (2-3). No por ello se ha impedido la plasmación de ETA en el celuloide: como apunta el autor: «Pero el cine moderno vasco se nutre continuamente de la realidad que le rodea y está estrechamente vinculado a ella» (3).

Las películas de la década de los noventa presentan algunas características distintivas. En primer lugar, como señala Santiago de Pablo, si bien en los años de la transición se produjo en las primeras películas una «cierta mitificación de la organización terrorista» («El terrorismo» 177), con el paso del tiempo ha habido una mayor diversidad en la visión que el cine ha dado de la situación política en Euskal Herria, hasta llegar a la década de los noventa en la que ya existe una pluralidad en el punto de vista adoptado. A esto cabe añadir una acusación bastante generalizada y algo injusta hacia el cine de los noventa por causa de su radical ambigüedad en el tratamiento de la figura del sujeto terrorista⁹.

La segunda característica que caracteriza al cine sobre el terrorismo de la década de los noventa responde a un desplazamiento fundamental desde lo colectivo y lo social hacia lo privado y lo particular, sin que ello signifique un abandono de reflexiones en torno al contexto más amplio en el que se inscribe el/la protagonista. Además, películas como *Días contados*, *Yoyes*, o *La pelota*

⁹ Como ejemplo de este tipo de crítica baste reproducir aquí la opinión expresada por Miguel Marías en *Entre el documental y la ficción: el cine de Imanol Uribe*, al cuestionarlas «por la extremada prudencia, rayana en la ambigüedad y el confusionismo, en que se mueven casi todas las películas que, de lejos o de cerca, abordan el llamado *problema vasco*, y que desgraciadamente son más bien contadas y no excesivamente logradas» (26-28).

vasca suponen una ruptura además por el extraordinario éxito de crítica y de público obtenidos, máxime al tratarse de un género en cierto modo «maldito», lo que parece indicar un acercamiento hacia esa «calidad y hondura» que de Pablo echaba en falta en ciertas películas del género.

Para concluir esta introducción quisiera aludir a una aportación del recientemente fallecido Mario Onaindia en una ponencia titulada «El cine y ETA». Se pregunta el autor si existe un fondo común que estructure las películas que tratan este asunto, y si es así, de qué modo se lleva a cabo. Analiza qué ETA aparece en las pantallas; si son héroes que buscan la libertad del pueblo o villanos que atacan el sistema democrático, y llega a la siguiente conclusión: «Este fondo común o problemática estructuradora sería la contraposición que se produce entre los valores que defiende la organización terrorista y el mundo de la privacidad, o de la vida privada, o de la libertad individual». Se trata de la lucha por las libertades colectivas enfrentada y contrapuesta a la lucha por la libertad individual. Es cierto que tal contraposición está presente en la mayoría de las películas mencionadas y que tal rasgo parece configurar el cine en torno a ETA; es cuando menos curioso constatar que tal contraposición o enfrentamiento es el que configura al cine vasco de este «género» particular (en lugar de, por ejemplo, plasmar el conflicto entre el protagonista y las fuerzas de seguridad u otros persecutores).

La película se desarrolla a través de un procedimiento formal basado en la contraposición de las secuencias del pasado (que comienzan en 1973, con la marcha «al otro lado» de la protagonista y concluyen con su abandono de la organización en 1979) con las del presente narrativo (desde 1985, cuando vuela desde México a París, hasta el momento de su muerte). La interca-

lación de estas secuencias va proporcionando los eslabones necesarios para componer la vida de Yoyes y el orden de aparición de esos segmentos no es en absoluto casual, sino que responde a una cuidada composición filmica. Así, por ejemplo, cuando Yoyes regresa a casa y es interpelada duramente por su hermano, quien le expone su deuda con Euskadi y la necesidad de continuar la lucha desde dentro, ella se niega a aceptar esa función y recuerda los años entregados a la organización para concluir: «Euskadi y yo estamos en paz». El hermano alude al cambio, a la transformación de la que fuera una de las dirigentes de ETA, que ahora sólo quiere vivir tranquila, y le reprocha: «No te conozco, Yoyes, parece mentira que una persona pueda cambiar tanto». La escena provoca un conflicto familiar y los padres manifiestan su hastío y su dolor ante una situación política que ha invadido el espacio doméstico y de la que no pueden escapar. Esta secuencia concluye con la siguiente reflexión de la protagonista: «Será porque hemos sufrido mucho, pero ya sólo sabemos hacer llorar a la gente». De ahí la cámara nos traslada a 1978, y nos sitúa espacialmente en medio de una reunión de la organización en la que se discute el atentado de Madrid que costó la vida a un elevado número de ciudadanos que no constituían el objetivo de la banda. Yoyes está de pie frente a los otros miembros en la reunión, que son todos hombres y se hallan sentados alrededor de una mesa. La voz y la figura de la joven se alzan sobre los rostros apesadumbrados de los militantes y la furia y la determinación que muestra corresponden al contenido de sus reproches: «Ocho víctimas inocentes y ni un objetivo cumplido; una chapuza». Ante las respuestas más o menos estandarizadas y casi formulaicas de uno de los presentes: «Es una acción militar que ha salido mal; en todas las guerras de producen daños colaterales», Yoyes no se arredra, califica el

atentado de «masacre» y sugiere una autocrítica pública (propuesta que será rechazada por el grupo) y recuerda la necesidad de «avanzar en el planteamiento político y abrir un debate acerca de la conveniencia de la lucha armada a largo plazo». Zaldu, que será el antagonista de Yoyes desde el comienzo por una conjunción de sentimientos en los que se mezclan el deseo, la admiración, la envidia y el resentimiento por el rechazo de sus avances sexuales, se dirige a ella en este momento por medio de una serie de amenazas veladas que concluyen con un inquietante «Tú sigue así». Las interacciones entre el pasado y el presente son fácilmente apreciables y lo que la película demuestra formalmente es que entre esas dos posiciones para un miembro de la organización la continuidad de las ataduras nunca puede romperse.

Las conexiones establecidas entre ambas escenas pueden resumirse del siguiente modo: el dolor causado a las familias de esas víctimas inocentes en el cruel atentado se retoma en la reflexión del presente narrativo («sólo sabemos hacer llorar a la gente»); las discrepancias de Yoyes con sus compañeros en lo referente a la necesidad de la lucha armada provocará su posterior salida del grupo y la vuelta al entorno familiar; la incapacidad de los presentes de elaborar una autocrítica y la hostilidad hacia la figura de Yoyes se recuperan en la inflexibilidad de la organización para aceptar el cambio, y las amenazas veladas se vuelven muy reales con el asesinato final. Si bien estas interconexiones funcionan de modo efectivo en cada uno de los segmentos de la película, mencionaré tan sólo otro ejemplo que funciona en términos similares a los analizados. La cámara nos retrotrae a 1979, momento en el que Yoyes, tras hablar encauchada para la BBC y exponer la necesidad de ETA de seguir con la lucha tras la muerte de Franco, abandona la organización y marcha hacia México. A los consejos de

Koldo, su mentor y su amigo, acerca de la conveniencia de desaparecer, de ausentarse y de «hacerse pequeña», se añade la brutal advertencia de Zaldu: «Tu destino es el hoyo». En las secuencias que siguen a ésta y que se centran en los últimos meses de la vida de Yoyes vemos cómo se va cumpliendo esa amenaza por medio de pintadas y llamadas amenazantes. Se nos revela con extraordinaria claridad la inutilidad de sus esfuerzos por mantenerse fuera de la mirada pública. El pasado y el presente se vuelven lo mismo y la tragedia de la vida y de la muerte de Yoyes está marcada precisamente por la imposibilidad de establecer rupturas entre ambos tiempos; entre su ser anterior y el presente.

Yoyes presenta un nuevo tipo de subjetividad al mostrarnos a una mujer que no parece necesitar asimilarse excesivamente a los modelos masculinos de conducta a riesgo de perder su feminidad. En sus conversaciones con la amiga francesa vemos su resistencia a adoptar los signos convencionales de la feminidad como el maquillaje o el vestido, más por propia convicción que por obligación de ningún tipo, y, sin embargo, su feminidad es percibida como amenaza por algunos de los miembros de la organización. Zaldu, su mayor antagonista, no puede resolver los sentimientos conflictivos de admiración sexual y profesional hacia su compañera con la irritación de encontrarse con una mujer que alza su voz discordante y no se muestra sumisa en ningún momento, y será uno de los artífices de su muerte.

Mario Onaindia explica este comportamiento de la protagonista en «El cine y ETA» a partir de la idea de libertad que Isaiah Berlin llama «libertad positiva», que consiste en elegir sus propias limitaciones. Yoyes asume las restricciones de su vida como voluntarias y, señala Onaindia, de este modo elige su libertad según la definición de Kant: «la libertad es la autonomía de la per-

sona de la persona respecto a las causas externas y el control de la razón sobre las pasiones». De este modo, en *Yoyes* de lleva a cabo el enfrentamiento formulado por Onaindia y expuesto en la introducción entre la organización y la libertad individual o privacidad del individuo. En este caso, la protagonista es muy consciente de lo que significa para ella la libertad en cada momento, y si en un principio sabe renunciar a ciertos elementos que podrían hacer su vida más placentera desde un punto de vista externo, al final reivindica un modo de vida alejado de la organización en función nuevamente de su sentido comprometido de la libertad.

Begoña Aretxaga, en un lúcido estudio sobre la participación de las mujeres en el norte de Irlanda, cuestiona las versiones transmitidas acerca del escaso poder de intervención y la pasividad de las mujeres en los conflictos generados en espacios de reivindicaciones nacionalistas. Las prácticas de las mujeres del norte de Irlanda subvierten la idea de que las mujeres son las espectadoras pasivas de una guerra entre facciones masculinas enfrentadas. Para probar esta idea Aretxaga acude precisamente a un cuestionamiento de la identidad del género sexual basada en un método muy similar al llevado a cabo por Taberna en su película: a la descripción de los vínculos entre las mujeres y su comunidad, al estudio de las emociones y de los afectos, estableciendo la necesidad de volver la mirada a tales emociones como parte de las representaciones culturales. Importa añadir que esta insistencia en lo emocional y lo material contribuye a sacar a la luz el papel de las activistas más allá de la representación simbólica de la «mujer» que había operado anteriormente en el imaginario nacional.

Las palabras escritas por la propia Yoyes en sus diarios, recogidas y editadas por Elixabete Garmendia Lasa en *Yoyes desde su ventana*, además de proporcionar una

información valiosísima de primera mano en torno al pensamiento político de la mujer, revelan una aguda conciencia feminista, que la acompañará durante toda su vida y que condiciona sus lecturas, sus pensamientos y sus actuaciones. Desde sus comienzos, cuando a la jovenísima edad de diecinueve años se instala en Hendaia y comienza a observar las prácticas de la organización, cobra conciencia de las desigualdades¹⁰, y a partir de entonces mantiene estrechos contactos con círculos feministas de varias ciudades francesas, y escribe algunos ensayos sobre la mujer vasca. Destaca entre ellos un escrito en el que reflexiona sobre el alma femenina vasca tras la lectura de una entrevista a Oteiza, y se pregunta acerca de cómo «fusionar revolución y liberación de la mujer», prestando especial atención a la psicología y a la escala de valores de las mujeres: «Es necesaria una reconsideración total del papel de la mujer y de la sociedad, pero cuidando en todo momento de participar como mujeres y no para adquirir la sicología y los valores de los hombres, sino para introducir en la sociedad nuestra sicología y nuestra escala de valores» (Garmendia 57). La arenga a sus compañeras es la siguiente: «hay que ser persona, mujer, madre, vasca... organízate con otras mujeres en búsqueda, hay que aunar esfuerzos» (56).

La película *Yoyes* da vida artística de forma efectiva a esas cuatro facetas del personaje histórico. Aparece la joven en su papel de activista convencida de la necesi-

¹⁰ Así lo relata Koldo Iztueta, compañero suyo en aquellos días: «Tuvo ocasión de percatarse de muchas cosas que allí ocurrían. El machismo no tenía límites: las mujeres eran objeto de sexo o recadistas para algunos trabajos. Vivían bajo el dominio de los hombres de la organización. Yoyes decía que no quería ser la mujer paciente que espera a su marido cuando éste se encuentra en el interior. Criticó mucho, ante mí al menos, lo que allí ocurría» (Garmendia, 40).

dad de la lucha y preparada para cualquier tipo de acción, pero cuya labor primordial se desarrolla en la oficina política. La vemos aprender a disparar, mostrar sus desacuerdos con ciertos atentados y mantener la necesidad de llegar a una negociación. Progresivamente se muestra su alejamiento de la organización y su vida en el exilio, pendiente tanto de los vaivenes de la política española en torno a la reinserción como de las estrategias de ETA en torno a los ex-militantes que deciden regresar a Euskadi. La vida de Yoyes está marcada por el afán de estudio, de trabajo y de superación en el conocimiento, pero no olvida la película reflejar la presencia de Yoyes en relación con su familia, con sus padres y sus hermanos, con su amante y con su hijo. Todo ello confiere a la figura histórica un aire más cotidiano; nos acerca el personaje y lo convierte en parte de nuestro entorno en lugar de alejarlo o «mitificarlo» en función de unas u otras consignas. Interesa destacar precisamente el encuadre elegido por Taberna, que ha buscado dar vida a una mujer y no a un mito, alejándose de ese modo en su recreación artística de posturas políticas antagonistas pero coincidentes en su empeño de hacer de Yoyes algo más que su experiencia como mujer, como vasca, como madre y como la persona que ella reivindica en sus diarios una y otra vez como premisa necesaria para una vida posible.

Para la joven la mayor dificultad consiste en el desacuerdo que se crea entre la necesidad de desaparecer de la opinión pública y la extrema visibilidad de su persona, que resurge una y otra vez a pesar de sus esfuerzos por acallarla y esconderla. La protagonista es consciente en la película del mito que se creó en torno a su persona. Cuando se le aconseja que vuelva, que sea como los demás, que haga lo que están haciendo los demás y, en particular, cuando Joxean le dice: «Tú llevas años fuera de

la organización; no sé por qué no podrías hacer como otro cualquiera», la respuesta crispada de la protagonista es la siguiente: «No te enteras o no te quieres enterar; yo soy Yoyes, hostia». También sus diarios reflejan un intento por su parte de alejarse de cualquier reconocimiento; frente al interés de unos y otros por su persona ella busca desaparecer de la vida pública para poder desarrollar una vida privada.

Conviene detenerse por un momento en analizar esta disparidad, que se explica por una combinación de factores, algunos de ellos expuestos en el propio filme y otros explicados por ciertos/as estudiosos/as del tema. En *Yoyes* escuchamos, en dos ocasiones diferentes, los consejos que Koldo, el mentor de la joven en la organización, le ofrece para poder garantizar la continuidad de su existencia. Cuando la joven abandona ETA en 1979 y cuando regresa años más tarde para comunicarle su proyecto de volver a casa, su amigo y compañero en ambos casos le pide que se haga «pequeña, muy pequeña», incluso que se haga «invisible». Frente al intento de Yoyes de seguir al pie de la letra tales consejos se alzan dos discursos implacables, el político y el mediático que, con arrolladora implacabilidad van a destruir tales esfuerzos. En el terreno político la película muestra cómo, a pesar de prometer el silencio para la vuelta de la protagonista, el gobierno no puede resistir una tentación demasiado fuerte: la de utilizarla como modelo visible de éxito en su política de reinserción. Al referirse a la «primera mujer de ETA dirigente que decide volver a casa», el ministro afirma: «Buen golpe de efecto para nuestra política de reinserción». Y la manera de lograr ese golpe será en estrecha conexión con la prensa, de modo que ambos discursos, el político y el mediático se confunden, ya que el personaje del periodista recibirá de modo anónimo esa información secreta y confidencial, encon-

trándose con un filón de oro para su carrera. Su compañera en la redacción le pregunta: «¿Por qué te gusta tanto chapotear en esta mierda?», a lo que éste responde: «El terrorismo vende periódicos». En efecto, la actualidad informativa no sólo de Euskadi sino del estado español en su totalidad ha estado marcada en las últimas décadas por la presencia constante de noticias relativas al terrorismo. Joseba Zulaika y William Douglass han estudiado la formación y el desarrollo del discurso terrorista en los Estados Unidos y afirman que los acercamientos periodísticos y académicos en torno a este tema han sido por lo general fallidos y engañosos (238), y que el público está sujeto a la manipulación de un discurso que se va construyendo de acuerdo a ciertas necesidades u objetivos, como la película hace patente. Por todo ello, la disparidad entre el intento privado de hacerse pequeña y la labor política y mediática de agigantar su rostro y su presencia muestra la complejidad de las tensiones y las manipulaciones escondidas tras el relato de la vida de Yoyes.

El tema del regreso, de la vuelta del exilio, ha sido uno de los más tratados por la cinematografía vasca¹¹, pero en este caso adquiere los tintes dolorosos de la muerte a manos de sus ex-compañeros en la organización. Sus diarios reflejan la desesperación que le produce el saberse acusada y perseguida¹², y articula lúcida-

¹¹ Como en el caso de la novela ya mencionada de Atxaga *Esos cielos*, en la que Irene se pregunta a su vuelta: «¿Por qué no había ido nadie a esperarla? ¿Dónde estaban sus hermanos? ¿Y los amigos? Sabía que muchos de ellos la despreciarían por desentenderse de la organización y actuar como una arrepentida, pero le resultaba duro aceptar que aquella actitud fuera la de todos, la de todos sus amigos de antes sin excepción» (27).

¹² Desarrolla de modo detallado una definición del concepto de traición, para demostrar que no es su caso a pesar de ciertas acusaciones en

mente un desprecio hacia un sistema de pensamiento maniqueísta y dicotómico: «No me consideré héroe, no puedo considerarme anti-héroe, tampoco fui terrorista sino militante política, el hecho de no serlo no me convierte en parte potenciante del sistema». Alude a su renuncia a actuar en apoyo de «una lucha que ha degenerado en algo terrible, dictatorial y mítico, contrario a mis valores y sentires más profundos y constantes en mi trayectoria», pero matiza: «No apoyar esto no significa hacerlo al contrario, falso y asqueroso maniqueísmo en el que están inmersos muchos habitantes» (Garmendia 206). Es más, es muy consciente de la utilización que se está haciendo de su persona: «Yo era libre de actuar como quisiera sin perjudicar más que a aquéllos que se han apropiado de una representatividad respecto de mi persona que bien saben no les correspondía» (Garmendia 197).

Fernando Reinares en *Terrorismo y antiterrorismo* explica este modelo de actuación por parte de organizaciones terroristas como un comportamiento generalizado para salvaguardar la propia supervivencia: «Con frecuencia los grupos clandestinos se esfuerzan por establecer mecanismos de sanción social, e incluso de coacción física, para impedir que entre quienes les respaldan haya quienes expresen desacuerdo alguno con su conducta (...) Ocurre que, relativamente pronto, la propia supervivencia del entramado terrorista adquiere preferencia sobre otro tipo de propósitos» (88-89). También la direc-

una carta que escribió para la prensa, pero que no llegó a enviar: «Para que se produzca una traición son necesarias dos condiciones: 1) La pertenencia a un grupo con el que se comparten acuerdos, etc. 2) Un abandono y traslado a un grupo enemigo del anterior. En mi caso no se da ninguna de esas circunstancias por lo que la acusación de traición es de una gratuidad impresionante. Yo no he traicionado a nadie» (Garmendia, 166-7).

tora ha aludido al conflicto que supone el intento de alejarse de un grupo constituido; en una entrevista habla de la película como un «canto a la libertad» y una narración sobre «lo mal que vive un grupo, especialmente si es clandestino, la salida de alguno de sus miembros¹³».

Como ha indicado una y otra vez la realizadora, el filme se propone llegar a la reflexión por medio de la emoción: en opinión de la cineasta, *Yoyes* es una película «dura y dolorosa, sobre todo en el País Vasco». Su objetivo es «emocionar y, desde los sentimientos, obligar a reflexionar, en clave más cercana al amor que al odio. *Yoyes* está hecha con un propósito de reconciliación, de abrazo. Porque, a veces, sacar el dolor puede hacer que aparezcan luces hermosas», señala Taberna¹⁴. Por todo ello es necesaria esta contemplación de uno de los episodios más dolorosos de nuestro reciente pasado histórico que nos lleva a plantearnos cuestiones referentes a configuraciones de diferencia sexual, política o

¹³ *El Progreso* (Lugo), 28 de marzo de 2000. Miren Alcedo transcribe la opinión de uno de sus informantes acerca de la muerte de Yoyes: «Pero cuando vio la degradación, el militarismo creciente, cuando vio que no reconocía a la organización, que no era aquella organización que ella había contribuido a crear, que estaban cambiando cosas, ella saltó en marcha reivindicando su derecho y su libertad a ser ella misma. Y no estoy diciendo que fuera Teresa de Calcuta, estoy diciéndote que era una mujer admirable, entera, sólida», aunque admite: «Claro que no todas las opiniones coinciden con lo hasta aquí expuesto en lo que se refiere al tema de Yoyes: la mayoría de las personas, incluyendo a las mujeres que he entrevistado, justifican su muerte señalando que su presencia en Hegoalde ponía en peligro a otros militantes y que ella misma era extraordinariamente rigurosa en lo referente a la militancia» (362). La cuestión del género sexual parece que también jugó un papel importante en el transcurso de los acontecimientos: «D3, también varón, explica su muerte por un comportamiento tan poco ajustado a lo que en el imaginario colectivo es una mujer y por que, debido a ello, robaba protagonismo a los varones» (Alcedo, 361).

¹⁴ *El Correo*, 30 de marzo de 2000, 81.

ideológica y a las trágicas consecuencias que pueden acarrear. En lo que concierne a la escena final en la que se desvela la muerte de la protagonista, cabe destacar nuevamente la aportación de Camí-Vela, que apunta a esa mezcla de violencia y lirismo expresada en esos últimos planos. Así los describe Taberna: «Creo que sin ver una gota de sangre se siente una muerte rotunda, dolorosa y conmovedora. Me dijo un periodista: «no he visto una muerte más desoladora y terrible contada tan solo con dos manos que se separan». Ahí me di cuenta de que había mostrado lo que para mí es la muerte: el dolor por la separación» (Camí-Vela 175). Es en el fondo, una escena que anticipa el dolor desgarrador de la ausencia, de la ausencia materna, que tal vez sea la más difícil de superar, como indicaba Bajo Ulloa en su momento. Al conectarnos nuevamente con el terreno familiar y afectivo de la protagonista sentimos ese dolor de una manera más personal y más profunda y no se nos permite el escape emocional.

José Luis Gómez Llanos subraya la necesidad de plantear el debate político para romper con el tabú que supone todo lo asociado a la situación vasca en su reseña titulada: «*Yoyes*: el silencio es cómplice»:

«Este filme marcará una etapa en la historia de las jóvenes y ambivalentes relaciones del cine con la política sobre la cuestión vasca. Estamos ante un relato humanamente valiente, políticamente respetuoso con todas las confrontaciones ideológicas del momento, que se propone, como lo intentaron los realizadores de *Días contados* (...) contribuir a romper un tabú. El tabú más peligroso y necesario: hablar de ETA con naturalidad, de su historia, de los hombres y las mujeres que fraguaron su destino, sus escisiones, sus luchas fratricidas, las externas y las internas, sus efectos devastadores para la sociedad vasca, el contraterrorismo de Estado, el mor-

boso papel de numerosos medios de comunicación, etc. Acontecimientos del pasado aún desgraciadamente presentes. (...) *Yoyes* es una película sobre la memoria¹⁵».

Muy necesaria es recuperar esa memoria, la memoria de la experiencia humana, familiar, cercana, que no disocia los acontecimientos públicos de las vidas privadas, y que nos impide colocarnos en la distancia cómoda del conocimiento sin implicaciones afectivas. *Yoyes* nos conmueve y nos emociona al hacer familiar lo desconocido y desde esa posición nos hace más conscientes de nuestra propia implicación en el presente de la vida política actual.

Ficha técnica

Título: *Yoyes*. Producción: CIPI Cinematográfica SL, MCTT Production y MARVEL Movies (2000). Directora: Helena Taberna. Guión: Helena Taberna y Andrés Martorell. Fotografía: Federico Ribes. Música: Ángel Illarramendi. Montaje: Rori Sainz de Roza. Intérpretes: Ana Torrent, Ernesto Alterio, Florence Pernel, Iñaki Aierra, Ramón Langa, Isabel Ordaz, Juan Jesús Valverde, Laura Ballesta. Color. Duración: 100 minutos.

¹⁵ *El Periódico de Álava*, 9 de abril de 2000, 19.

5. *CRÍA CUERVOS*, LA REPRESENTACIÓN DEL UNIVERSO FEMENINO EN UNA PELÍCULA DE LA TRANSICIÓN

Natalia Ardanaz Yunta

El olvido está lleno de memoria.

Mario Benedetti

Cría cuervos fue realizada por el director aragonés Carlos Saura en 1975. He escogido esta película para hablar de las relaciones entre el cine y la transición española, porque si bien no versa sobre un acontecimiento histórico determinado permite una fiel reconstitución del momento que aborda, a través de la mirada de uno de los cineastas más determinantes del país, a través de la voz subjetiva de los reprimidos, silenciados u olvidados por la dictadura franquista.

Con un lenguaje a caballo entre la metáfora¹ y el realismo, Saura, narra la vida de una niña de ocho años

¹ El uso de metáforas como forma de expresión cinematográfica fue utilizado desde la década de los sesenta hasta los primeros años de la transición democrática por directores como Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón o Carlos Saura como medio para criticar y expresar una realidad que de otra manera era censurada por la dictadura franquista. El cine metafórico se caracterizaba por el uso de un lenguaje alusivo, una narración hermética, y por mostrar una realidad onírica que reflejaba las consecuen-

que descubre con sus grandes ojos el mundo de los adultos. Un mundo lleno de hipocresía, adulterio y mentira. Ana, la niña protagonista, se enfrenta a la cámara veinte años después para reflexionar sobre los sucesos que acontecieron en su infancia. A través de la supuesta inocencia de la niña, Saura critica los estamentos más sagrados de la sociedad franquista: el ejército, la Iglesia y la familia. No se trata de una película sobre los falsos paraísos de la infancia sino sobre un mundo muy bien tipificado socialmente y representativo de los problemas de la España de ese momento. En palabras de Carlos Saura: «*Cría cuervos* es una película sobre el pasado, sobre la muerte del pasado y su carácter liberador».

El director establece la narración en el pasado pero como si fuera presente, de esta manera, subraya el peso del pasado en el presente. Si bien sus películas anteriores tenían una carga ideológica más latente y los acontecimientos que sufrían sus personajes estaban estrechamente ligados con la Guerra Civil Española², *Cría cuervos* abandona la vinculación directa con el pasado para retratar la situación de las mujeres de una familia tipo de clase media alta. Este relato de la España de mediados de los años 70 es un retrato de la angustia femenina tal y como el propio director expresó. Así, esta película nos da pie para repensar sobre el discurso de género impe-

cias psicológicas de la Guerra Civil y el franquismo. En las primeras películas de Saura, como *La caza* (1966), *El jardín de las delicias* (1970) o *La prima Angélica* (1973) el lenguaje metafórico y el orden simbólico se erigen como un lugar desde donde se pueden pensar las relaciones sociales, el modo en que se representan y sus significados.

² Desde sus primeras películas, Carlos Saura, «enemigo íntimo» de la dictadura franquista, transmitió la imperante necesidad de recuperar un pasado que había sido olvidado y borrado por los vencedores de la contienda fratricida.

rante en la sociedad franquista, en un momento de decisivos cambios en el que también se estaba redefiniendo el papel de la mujer en la sociedad.

Debemos de tener siempre presente que la imagen cinematográfica no es un espejo de la realidad sino una representación, con carácter construido. Sin embargo, las imágenes de las mujeres que rodean a la pequeña Ana, tanto como la imagen de su padre nos hablan de los valores sociales, económicos, políticos y culturales que la sociedad franquista confería a lo masculino y femenino. El director aragonés mostraba, en sus películas de los años 70, unos personajes que rompían con los estereotipos del cine comercial que se hacía en esa época. Frente al macho español, Saura creaba personajes masculinos con temores, con dudas sobre su sexualidad, su trabajo o sus relaciones con las mujeres, como por ejemplo Fernando Fernán Gómez en *Ana y los lobos* (1972) o José Luis López Vázquez en *Peppermint Frapé* (1967). En el caso de *Cría cuervos*, Nicolás representa a un marido engañado por su mujer, una circunstancia no muy común en el cine español, aunque finalmente conoceremos que él también la engañaba. En cuanto a las mujeres, Saura presentaba mujeres difíciles con una identidad más autónoma y liberada, profesionales más allá de sus tareas como madres y esposas como en *Peppermint Frapé* o *La madriguera* (1969), pero que sufren una fuerte violencia física por parte del hombre. En el caso de *Cría cuervos*, nos muestra el microcosmos de las mujeres de una familia que bien podría extrapolarse a la situación general de las mujeres en la España de 1975.

Por último, señalar que *Cría cuervos* se convirtió en una de las películas más taquilleras del cine español con una gran repercusión internacional, obteniendo prestigiosos premios de la crítica como el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1976 y el Premio

Unicef «como significativo testimonio de la condición del hombre de hoy para las generaciones de mañana».

Mucho se ha escrito sobre esta película desde entonces, en este caso me centraré en el análisis de la construcción social de la representación de la mujer como forma de aproximación a la realidad histórica. La representación cultural como categoría de análisis permite profundizar cómo se enuncian las identidades nacionales, de clase, raza o género en las sociedades contemporáneas. En la representación está implícito el discurso de poder sobre el que se vertebra la sociedad, discursos que producen y perpetúan desigualdades, o discursos como el de Saura que buscan evidenciar el desmoronamiento de una etapa clave en la historia contemporánea de España: la dictadura franquista y el cambio irreversible hacia la democracia.

5.1. **Cría cuervos... y te sacarán los ojos³: la agonía del franquismo**

Los regímenes totalitarios del siglo xx han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria.

Tzvetan Todorov

1975, año en el que se produjo la película, fue un año decisivo en la historia contemporánea de España

³ Esta frase la pronunciaba Anselmo en la última secuencia de *La prima Angélica*, película que antecede a *Cría cuervos*, pero la censura la cortó. En *Cría cuervos* la frase hace alusión a la rebelión de Ana contra la educación que está recibiendo, y puede extrapolarse a un franquismo que en el seno de su familia tenía fuertes disidencias como veremos en este apartado.

porque se produjo la muerte del dictador Francisco Franco. Hecho que abrió un período denso de acontecimientos que desembocó en el derrumbamiento del entramado jurídico franquista y asentó las bases para el proceso de transición política hacia la democracia. La película fue rodada meses antes de la muerte de Franco en un momento, según declaraciones del propio Saura, en el que se estaba viviendo un proceso de destrucción del que surgiría algo nuevo. Ese telón de fondo es el que impregna *Cría cuervos*, película que, como hemos dicho, sin realizar alusiones a la realidad política del momento transmite un clima de descomposición y muerte comparable a la realidad, lo que la convierte en agente y testigo de su tiempo.

En el contexto de esos días resulta muy significativo el argumento de la película: el futuro de una niña cuyo padre moría de forma repentina tras haber arruinado la vida de su madre y la de su familia. La figura del padre, militar adúltero, interpretado por el actor argentino Héctor Alterio molestó a muchos militares con el vicepresidente del gobierno, el general Santiago Díaz de Mendivil a la cabeza⁴. La Dirección General de Cinematografía defendió la película frente a quienes veían en ella una ofensa a las Fuerzas Armadas. Discurría el año 75 y todavía la censura ejercía un férreo control que Carlos Saura junto con su emblemático productor Elías Querejeta, ya la había sufrido en películas anteriores. La razón por la que no se produjo la retirada de la película fue el momento político y social tan decisivo que vivía el país. La prohibición habría tenido una repercusión muy negativa tanto en el interior como en el exte-

⁴ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988.

rior de cara⁵ a las nuevas formas democráticas que el gobierno de Carlos Arias Navarro intentaba alcanzar. Arias Navarro había sido nombrado presidente en enero del año anterior, tras el asesinato del jefe de gobierno, el almirante Carrero Blanco. El nuevo presidente, proveniente del sector duro del franquismo, formó gobierno con burócratas de pasado falangista, eliminando a los tecnócratas o desarrollistas, algunos de ellos miembros del Opus Dei, que habían constituido el grupo mayoritario del anterior gobierno⁶.

⁵ El régimen franquista llevaba años intentado lavar su imagen. En el año 64 España celebraba sus «25 años de paz» con una de las rentas *per cápita* más bajas del occidente europeo, una incipiente emigración hacia los países de la Europa más desarrollada y un sistema político sin cauces de participación democrática. Pero contaba con el interesado apoyo internacional de los Estados Unidos, lo que le animó a solicitar el ingreso en el Mercado Común Europeo para buscar un mayor reconocimiento internacional. Sin embargo, sus credenciales democráticas eran nulas y la solicitud fue rechazada. Éste fue uno de los primeros pasos llevados a cabo por el franquismo para rediseñar su denostada imagen. Esta campaña llevó también a una política de reconocimiento de jóvenes talentos de la cultura. Al apoyar el cine y el arte se pretendía que éstos mostraran los cambios que se habían producido en el país tras largos años de autarquía y aislamiento. De ahí se entiende la permisibilidad con películas sutiles pero críticas con los pilares ideológicos del franquismo como *Cría cuervos*.

⁶ Los últimos años del franquismo se caracterizaron por la desunión de la clase dirigente del régimen dividido entre los inmovilistas y los aperturistas. El primer grupo, denominado *búnker*, lo integraban ultraderechistas, vieja guardia falangista, conservadores católicos y tradicionales, el sector duro del ejército o neofascistas como Blas Piñar. Éstos creían que el franquismo era un sistema político coherente y que cualquier modificación lo destruiría. De este grupo procedían tanto Carrero Blanco como Arias Navarro. El segundo grupo estaba formado por burócratas y reformistas que comprendían que el abismo que existía entre una sociedad en proceso de transformación y una política paralizada debía ser reducido. Constituía, para ellos, la única posibilidad de mantener un régimen que no había preparado su futuro próximo. Sin embargo, Francisco Franco apoyó a los inmovilistas como una estrategia para permanecer en el poder y defender la

El 12 de febrero Arias Navarro sorprendió a todos con un discurso aperturista que incluía un programa de reformas en el que se aceptaba un cierto pluralismo político. La vida política experimentó una cierta revitalización gracias también a la política tolerante del nuevo ministro de información Pío Cabanillas, que permitió la difusión de una prensa encargada de concienciar al país en el camino hacia la democracia. Sin embargo, el denominado «espíritu del 12 de febrero» muy pronto puso en evidencia sus límites, ya que el propio Arias Navarro no creía en él. Arias se sintió acorralado tanto desde el interior, con las presiones del «búnker», como desde el exterior. La situación se agudizó con la crisis económica que azotó el país provocada por la crisis del petróleo de 1973. Esta crisis ponía fin al fuerte crecimiento económico que había experimentado el país desde la década de los sesenta. Tras la política autárquica, el desarrollismo⁷ supuso la apertura del mercado a inversores extranjeros permitiendo el crecimiento industrial sostenido y la rápida y prolongada urbanización del país. Hay que destacar también el fenómeno del turismo como motor de la economía, además de convertirse en un foco de difusión de ideas y comportamientos que propiciaron un importante impacto en la mentalidad y la cultura de los españoles.

En estos momentos, año 1974, Franco se había convertido en un mero espectador y su sucesor el príncipe

perpetuación del régimen. Esto se produciría, en su opinión, mediante la institucionalización de una democracia orgánica bajo una futura monarquía autoritaria. J. MONTERO DÍAZ: «El franquismo: Del esplendor a la crisis final», *Historia contemporánea de España*, Ariel, Barcelona, 1998, p. 710.

⁷ La modernización y semilibertad ejercida por el régimen posibilitó el aumento de manifestaciones de las voces contrarias a la dictadura vertebadas principalmente en tres focos: el movimiento obrero, el estudiantil y el nacionalista.

Juan Carlos⁸ esperaba los acontecimientos. Ante las muestras de decrepitud física de Franco, las luchas internas del régimen y el impacto de la Revolución de los claveles en Portugal, que puso fin a la dictadura de Salazar, las fuerzas democráticas de izquierda procedieron a organizarse, conscientes de que el final del franquismo se acercaba. Mientras, el gobierno de Arias producía una creciente sensación de vacío y se sucedían los enfrentamientos entre ultraderechistas y grupos de izquierda, ETA seguía con su estrategia de tensión, la crisis del Sáhara se agudizaba y en el ejército surgieron por primera vez voces discordantes agrupadas en la UMD (Unión Militar Democrática)⁹. La condena a muerte de dos militantes de ETA y tres del FRAP, en el verano de 1975, agudizó las fuertes críticas y manifestaciones contra el régimen, tanto en el interior como en el exterior. Merece una mención especial la postura del Vaticano que también apoyó la crítica internacional contra el régimen. Esto significó deslegitimación del régimen por parte de la institución sobre la que se habían sostenido sus principios: la

⁸ El príncipe Juan Carlos había sido nombrado su sucesor el 22 de julio de 1969, decisión tomada para institucionalizar el régimen definitivamente con el propósito de dejarlo todo «atado y bien atado» tras su muerte. Franco planeaba una monarquía autoritaria presidida por un rey ligado al bando ganador en la Guerra Civil por su juramento a los principios del Movimiento, pero administrada en la práctica por un presidente, que por aquel entonces no debía ser otro que Carrero Blanco.

⁹ Los militares fueron paradójicamente perdiendo protagonismo en un sistema político alzado por ellos con el propósito de evitar una posible oposición militar. Aunque hubo sectores que intentaron operaciones contra la democracia, en realidad el ejército se mantuvo bastante unido y fiel a unas instituciones que cambiaban de legitimidad dentro de unos límites moderados. Los intentos golpistas fueron minoritarios y fracasaron, aunque hubo momentos de considerable tensión como los previos a la legalización del PCE. J. TUSELL: *La transición española a la democracia*, Madrid, Historia 16, 1997, p. 25.

Iglesia Católica. La renovación de la jerarquía episcopal española que culminó con el nombramiento de una figura clave en estos años, monseñor Vicente Enrique y Tarancón¹⁰, propició un proceso de separación con el Estado.

El 1 de octubre de 1975, Franco realizó su última aparición pública, ante una gran multitud en el palacio de Oriente, donde pronunció sus últimos ataques contra el comunismo y la masonería. A partir de ese día comenzaría su descomposición física que duraría cinco semanas. El 20 de noviembre de 1975 moría el dictador. Su muerte abrió un período denso en acontecimientos que habrían de desembocar en lo que se denominó la Reforma Política, aprobada en referéndum por el 77% de la población que significaba el inicio del derrumbamiento del entramado jurídico administrativo del estado franquista. Juan Carlos I había sido ya proclamado jefe de Estado de un país que en tan sólo dos años estaba desmontando la infraestructura de más de cuarenta años. El camino no estuvo exento de contratiempos: continuos enfrentamientos entre los grupos radicales, incertidumbre, temor a una nueva guerra civil y, sobre todo, la falta de experiencia política de la ciudadanía. No obstante, la mayoría del país tendía progresivamente hacia la moderación, apoyando al que sería el líder carismático del cambio: Adolfo Suárez¹¹.

¹⁰ *El taranconismo*, término que define la política religiosa llevada a cabo por el cardenal Vicente Enrique y Tarancón, abrió una etapa de libertad que culminó con la separación entre Estado e Iglesia, y la aceptación de las reglas democráticas que le conducirían a la aceptación de la neutralidad confesional del Estado. Franco murió pensando que la Iglesia le había traicionado. En P.M. LAMET: «La Iglesia de la Transición y la democracia», en *Historia 16*, n.º 241, 1996, p. 150.

¹¹ ARDANAZ, Natalia: «La Transición política española en el cine (1973-1982)», *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, n.º 2, 1998, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 153-175.

5.2. Una generación de cineastas disidentes. Un cine en transición

Hemos vivido utilizando nuestra imaginación para compensar la falta de actividad vital. Esa imaginación nos ha permitido adentrarnos en terrenos vedados y, por lo menos, me sirve para sacudirme los fantasmas que me perturban y me consuela pensar que al menos mis obras me han servido de terapia ocupacional.

Carlos Saura

En la carrera cinematográfica de Carlos Saura *Cría Cuervos* ocupa la producción número 10 y representa un punto de inflexión porque cierra una etapa caracterizada por la recuperación de la memoria y la exhortación de los fantasmas producidos por la Guerra Civil. Si bien, como ya hemos mencionado, no hay una conexión tan directa con ese período histórico como en *La caza* o *La prima angélica*. *Cría cuervos* se alimenta de nuevo de los recuerdos, las nostalgias y las heridas del pasado, pero el pasado ya no es la contienda bélica sino el presente, el año 75. Así, vuelven a aparecer los fantasmas del ejército, la sexualidad, la familia y la muerte aunque no de una manera tan traumática, o con un lenguaje tan críptico. A partir de esta película, y con la muerte de Franco y el fin de la censura, inicia una nueva etapa en la que abandona el estilo metafórico cargado de simbolismo crítico¹², que había utilizado ante la falta de liber-

¹² Su postura crítica frente a las instituciones sagradas del franquismo como la iglesia, la burguesía, la familia, el ejército, le hizo poblar su cinematografía de personajes patológicos y situaciones irreales para decir cosas que de otra manera eran imposibles. De hecho, gracias a su estilo metafórico, el *tandem* formado por el emblemático productor vasco Elías

tad de expresión. Un nuevo reto se le abre, hablar en libertad, algo a lo que no está acostumbrado y que no le resulta fácil. A partir de entonces, se encamina hacia la desvinculación contextual de sus personajes, como así lo muestra su siguiente película *Elisa vida mía*, realizada en 1977 que le consolida como uno de los autores de mayor prestigio internacional. Sin embargo, los inicios de Saura en el cine fueron muy dificultosos, hacer cine diferente en la España de los años cincuenta resultaba una quimera.

Carlos Saura provenía de una familia aragonesa acomodada, su madre era pianista (como la madre de Ana en *Cría cuervos*) y su padre ocupaba un puesto en el gobierno republicano. Su infancia quedó marcada por la Guerra Civil que la pasó junto con su familia en la zona republicana. Después de la guerra sus padres le llevaron a vivir en el hogar de sus tíos quienes le inculcaron unos valores contrarios a su educación. La confusión, la memoria y los fantasmas de ese episodio de su vida quedarán reflejados desde sus primeras películas. Resulta determinante en su evolución cultural su paso por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). En esta escuela no sólo aprendió a hacer cine sino que supuso el lugar de encuentro con una generación de disidentes del franquismo. La escuela fue un foro de reunión para jóvenes interesados en hacer cine que llegaban, de todas las partes de la península, a Madrid con el fin de manifestar sus inquietudes. Allí conoció algunos compañeros que se convertirían en grandes directores de cine como Manuel Gutiérrez Aragón o Mario Camus. También significó el lugar donde estableció

Querejeta y el director Carlos Saura, consiguió subvenciones impensables haciendo un cine abiertamente más crítico.

un contacto con la generación de grandes cineastas que, saltándose el férreo control de la censura, estaban produciendo una cinematografía de gran nivel artístico. Esta nueva ola de directores acuñaron un estilo genuino que continuó la transición hacia un cine de calidad que ya habían iniciado grandes maestros como Berlanga y Bardem. Desde la recreación del esperpento hasta el realismo de la velada crítica social, el cine español de los 50, realizado al margen de las tendencias franquistas, demostró un creciente interés por el retrato de la realidad, tomando como referencia el neorrealismo italiano¹³. Las Conversaciones de Salamanca del año 55 sirvieron para abrir los ojos sobre la posibilidad de hacer otro cine, tal y como lo estaban haciendo Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos habían debutado en el cine en 1951 con *Esa pareja feliz*, retrato de las duras condiciones de una pareja obrera que comparte un día especial como premio de un concurso radiofónico. José Antonio Nieves Conde se atrevió en *Surcos*, película realizada el mismo año, a acercarse al tema de la marginación rural a partir de una familia andaluza que llega al Madrid del estraperlo. La crítica se tiñó de ironía con películas como *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) o *Plácido* (1961), una esperpéntica visión de la España profunda que se refugiaba en la religión y la práctica cínica de la caridad por parte de las clases acomodadas. El mismo año de las Conversaciones de Salamanca, Bardem realizó películas más comprometidas social y políticamente como *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), retratos de una sociedad anquilosada en

¹³ El neorrealismo italiano supuso un hito para esta nueva generación, supuso el descubrimiento de poder realizar cine en la calle, un cine de la vida cotidiana alejado de las grandes gestas épicas que promocionaba el cine franquista.

unos organismos vetustos, bajo una moral burguesa y de una generación de jóvenes que reclaman más libertad.

Sin embargo, el director que más decisivamente marcó la época de formación de Carlos Saura, y que continuaría en toda su trayectoria fue Luis Buñuel. Aragonés como él, anarquista y el mejor director español. Saura encontró en su cine lo que buscaba: una dimensión superior escondida bajo un ropaje realista de las más abstractas consideraciones subjetivas, ideológicas o metafísicas. A Saura, como a Buñuel, le gustaba subjetivizar la realidad desde una vía poética y crítica, frente a la más directa y llana construida por el neorrealismo. Buñuel significaba el puente a la cultura del primer tercio de siglo, período en el que la cultura española estuvo más sincronizada con Europa y a toda la tradición cultural anterior al franquismo. Su estrecha admiración le impulsó, junto con el director catalán Pere Portabella, a la producción de la primera película de Luis Buñuel en España tras su largo exilio: *Viridiana* (1961), una ácida y surreal visión de la caridad y de la Iglesia que después de ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes fue inmediatamente prohibida en España y retirada su nacionalidad española.

Carlos Saura abanderó el pesimismo y la crítica de una generación de jóvenes disidentes con el franquismo (él mismo reconoce ahora haberse sentido durante su primera época «portavoz de ideas que sólo en parte me pertenecían»). Esa nueva generación de directores contó con el respaldo político de Manuel Fraga Iribarne, al frente del Ministerio de Información y Turismo, y de José María García Escudero como Director General de Cinematografía, fruto de la política aperturista y modernizadora que el gobierno propulsó para ofrecer otra cara a Europa. Las medidas adoptadas por García Escudero permitieron establecer las estructuras y leyes para prote-

ger la precaria e inexistente industria cinematográfica española, que experimentó unos cambios considerables materializados en el Nuevo Cine Español (NCE). Algunas de ellas, como el fomento de las salas de Arte y Ensayo, activaron estos espacios como lugares de formación del futuro espectador «cualificado»¹⁴.

El Nuevo Cine Español seguía los movimientos cinematográficos que habían nacido en la década de los sesenta en Europa, con la *nouvelle vague* francesa como adalid de una nueva forma de pensar y hacer cine. Y se diferenciaba radicalmente de un cine convencional que seguía las pautas oficiales, sin cuestionar ni el fondo ni la forma. Este cine de corte existencial-intelectual, cuyo máximo representante era Carlos Saura, retrataba personajes desencantados, angustiados con las inquietudes personales y sexuales de una generación que había crecido bajo un régimen autoritario. *La caza* (1962), *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino (1965), *La tía Tula* de Miguel Picazo (1964) son entre otras algunas de las películas más representativas. Pero la puesta en escena rupturista llegaría de la mano de un grupo de directores barceloneses más vanguardistas y radicales formalmente, enmarcados en la Escuela de Barcelona, con Joaquim Jordá con *Dante no es únicamente severo* (1967) y Vicente Aranda con *Fata Morgana* (1966) a la cabeza. Procedentes de la *gauche divine*¹⁵, burguesía catalana, tenían una máxima: «Es mejor hacer un filme sobre una bola de billar que sobre la Guerra Civil Española, ya que de la bola de billar se podrá decir toda la verdad».

¹⁴ Este tipo de espectador minoritario tenía formación académica y asistía a ver estas películas de autor como un compromiso político.

¹⁵ Jóvenes intelectuales, denominados izquierda divina por sus orígenes burgueses, que hicieron de su profesión (artistas, cineastas, arquitectos...) un espacio de libertad en la Barcelona franquista de los años 60.

La calidad que presentaban las películas del NCE comenzó a ser reconocida en festivales internacionales como la polémica *Viridiana* de Buñuel en Cannes, *El verdugo* de Berlanga en Venecia o *Los golfos* de Saura en Cannes. Sin embargo, no debemos olvidar que frente a este cine de autor, las salas comerciales estaban repletas de comedias irritantes y grotescas cuyo buque insignia era Alfredo Landa. Este tipo de cine denominado el «landismo» constituiría la base del posterior cine del destape¹⁶ de los 70, cuyos protagonistas siempre eran los mismos y con abundantes seguidores de clase media baja sin inquietudes políticas que buscaban en el cine una válvula de escape. El éxito taquillero de películas como *No desearás al vecino del quinto* (1970), nos habla de la mentalidad y cultura de la sociedad española.

Con todo, los directores que hacían cine metafórico siguieron su andadura y en estos años aparecieron algunas de las mejores películas de toda la historia del cine español: *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice (1973); *Habla mudita*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1973), o *La prima Angélica* (1973) y *Cría cuervos* (1975), de Carlos Saura, obras complejas cargadas de un gran simbolismo.

¹⁶ El destape fue un fenómeno sociológico que surgió como consecuencia del deseo del «macho ibérico» de ver cuerpos desnudos tras muchos años de represión y censura. Años atrás, en el cine del landismo el bikini se había erigido como la prenda reina del erotismo. El actor navarro Alfredo Landa representaba al tipo medio español bajito, moreno, trabajador y de gustos sencillos muy preocupado por el sexo. La represión sexual convertía el sexo en algo desnaturalizado que conducía a las más variadas neurosis. A principios de los setenta el cine destapó a las señoras más que destapaba a la sociedad y, de esta manera todo seguía igual. Tres eran principalmente preocupaban a los machos: la prostitución, aborto y el cambio de sexo (homosexualidad tópica). En este cine el cuerpo de la mujer sólo significaba un objeto.

Entre el cine del destape y el cine metafórico surgió «la tercera vía», un cine concebido e impulsado por el productor José Luis Dibildos como un híbrido entre cine comercial y de calidad. Esta corriente nueva tenía un carácter sociológico porque respondía a la misma característica que el consenso político de la época: el entendimiento entre los polos extremos para democratizar el país. Sus películas más representativas fueron: *Tocata y fuga de Lolita*, de Antonio Drove (1974); *El amor del capitán Brando*, de Jaime de Armiñán, o *Los nuevos españoles*, de Roberto Bodegas, todas ellas del mismo año. La película más sobresaliente de este grupo fue *Furtivos*, de José Luis Borau (1975), de la que se ha dicho que junto con *Cría cuervos*, hizo de puente entre el cine del franquismo y los inicios de la transición.

El cine llevaba ya unos años asimilando unos cambios que la muerte del general aceleraría sin más demora. Tras la muerte de Franco, muchos directores creyeron atisbar, una vez abolida la censura, un marco propicio para romper su largo silencio. Pero pronto se comprobó cómo aquellos directores que habían aprendido a criticar la dictadura con artificios, ahora se mostraban incapaces de revisar el pasado o el presente desde una postura crítica abierta. El cine pronto se contagió del consenso político o de los «pactos de silencio», asistiendo a lo que algunos han denominado censura moral o desnudez creativa¹⁷. A la censura moral se sumaría la económica, las subvenciones fueron escasas y estaban sujetas a criterios subjetivos de clasificación. La censura fue sustituida por las licencias de exhibición y cuotas de pantalla.

En el caso de Saura fue una decisión propia, ya que, como hemos dicho, con *Cría cuervos* cerraba su deuda

¹⁷ ARDANAZ, Natalia: *op. cit.*, p. 161.

con el pasado. Saura se había liberado de sus fantasmas. La crítica del momento le acusó de abandonar la parábola política, sin embargo, resulta imposible desvincular el mundo enclaustrado de las protagonistas con la realidad contextual del año 75. Gracias a su narración y atmósfera más comprensible tuvo una gran aceptación de público. Hay que tener en cuenta que con la normalización de la vida política y pública el espectador abandonó su compromiso intertextual para disfrutar de la función primigenia del cine: el entretenimiento.

En los años siguientes, el carácter peculiar de cine español se perdió en pro de la homogeneización europea, por lo tanto, comportó una pérdida de su identidad.¹⁸

La política en materia cinematográfica apoyaba un cine que saliese de su ensimismamiento temático y que fuera estéticamente correcto para venderlo internacionalmente.

Otro de los cambios que también refleja el cine de esta época es el relativo a la imagen de la mujer, ésta al igual que en la vida real, va adquiriendo protagonismo. Si hasta entonces sólo aparecía como esposa, madre o amante, ahora parece ir adquiriendo una representación más amplia y autónoma gracias al cambio de mentalidad masculina y a la incorporación de mujeres a la dirección. En *Cría cuervos*, Carlos Saura representa la identidad femenina, los secretos, deseos y frustraciones de tres generaciones atrapadas entre el lugar que el franquismo les asignó. Hagamos un breve *travelling* por la construcción de la imagen de la mujer en la España del siglo xx.

¹⁸ ARDANAZ, Natalia: *op. cit.*, p. 165

5.3. De «ángel del hogar» franquista a la conquista del espacio público en la Transición

Que la mujer casada aprenda el gobierno de la casa, eduque a los hijos, corrija a los siervos, riña a las esclavas, proteja la casa, así gobernada que yo repose en paz al entrar en mi casa.

Guibert de Tournai, predicador del siglo XIII

Las mujeres, a lo largo de la historia, han tenido asignado un rol social conforme a su condición biológica. El determinismo biológico o esencialismo ha marcado su devenir y, por consiguiente, el lugar que ha ocupado en las sociedades occidentales. El concepto de género formulado en los años 70 vino a liberar el discurso de «lo natural», las connotaciones naturales de ser mujer para afirmar que el género masculino y femenino es una construcción social y cultural. Es decir, el significado de ser mujer o ser hombre, y por lo tanto de sus desigualdades, depende de las especificidades históricas y culturales de la sociedad en la que se desarrollen.

En el imaginario colectivo de la España de finales del siglo XIX y principios del XX la mujer era representada como «ángel del hogar» o «perfecta casada», siguiendo el discurso de género vigente formulado como discurso de la domesticidad. Es decir, este discurso delimitaba su ámbito de actuación y las relaciones de género. Desde esa perspectiva, la identidad de la mujer se formulaba a partir de sus funciones sociales como madre y como esposa, por lo tanto de su capacidad biológica. Un discurso de género legitimado sobre la base de valores religiosos y, posteriormente, científicos, que impidió la transformación de las mentalidades y reforzó los me-

canismos de control social y político¹⁹. En términos políticos el discurso de género definió el concepto de ciudadanía para el hombre y la mujer, éste limitaba las funciones de la mujer a funciones sociales maternas y asistenciales. De esta forma, se construyó una imagen negativa del trabajo extradoméstico reforzando la división sexual vinculada a la idea de la división de las esferas: privado (mujer) público (hombre). La trasgresión de este orden provocaba la desgracia de la mujer.

Este discurso fue retomado con vigor por el estado franquista en su articulación de un nuevo concepto de mujer, según la redefinición nacional-católica que requería el Nuevo Estado. De esta forma, aniquiló los avances republicanos, que habían llevado a la mujer a tener mayor presencia en el espacio político, social y cultural, y volvió a situar a la mujer en el hogar. La maternidad fue establecida como único proyecto de vida, con una retórica que convertía a la mujer en un ser sumiso sin identidad propia²⁰. Con la liberalización económica de la década de los sesenta se vio la necesidad de contar con la ayuda femenina en el proceso de expansión del país. Esto se tradujo en el reconocimiento explícito para las mujeres de los mismos derechos políticos y profesionales que para los hombres. Reivindicaciones paralelas a las reclamadas por la oposición democrática y por los movimientos feministas que surgieron en España a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Tras

¹⁹ NASH, M.: «Identidades, representación cultural y discurso de género», en *Cultura y Culturas en la Historia*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 1995. pp. 192-203.

²⁰ Algunas situaciones reafirma esta ausencia de autonomía como el hecho de que la mujer necesitara del consentimiento de su marido para abrir una cuenta de ahorros o salir del país, o el adulterio femenino estaba condenado con fuertes penas carcelarias.

la muerte de Franco se produjo un nuevo impulso del reconocimiento del principio de igualdad recogido en la Constitución de 1978, lo que permitió grandes avances en el ámbito jurídico, político y social. Pero, sobre todo, la nueva situación sociopolítica determinó una redefinición del discurso de género del rol femenino y una apropiación de la identidad cultural femenina por parte de las mujeres. El cambio de mentalidades es un proceso lento y las desigualdades siguen existiendo hoy en día como lo testimonia una presencia todavía minoritaria de mujeres en los puestos de decisión.

5.4. Ser mujer en el cine: la construcción de una imagen

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran las mujeres son miradas.

John Berger

La imagen sirve como vehículo para identificar y seguir las normas vigentes de género. Así lo han utilizado y utilizan los medios de producción industriales a través de la publicidad, el cine o la televisión, marcando los modelos de masculinidad y feminidad, y difundiendo una imagen de mujer acorde con los intereses del momento. En las primeras décadas del siglo xx muchas mujeres artistas habían aparecido en el mundo de la cultura apropiándose de su identidad visual y de su representación. Sin embargo, tuvieron que esperar hasta finales de este siglo, en el contexto de las revoluciones de la década de los setenta, para poder reflexionar sobre la complejidad que encierra una imagen y los problemas derivados de una representación unidimensional masculina.

Y denunciaron una evidencia: la mayoría de las imágenes de mujeres eran producidas por la mirada masculina, una mirada dominante que controla el discurso y el deseo femenino. Esta realidad las llevó a debatir cómo eran representadas por los hombres y cómo se veían a sí mismas, sobre todo en lo referente al cuerpo. Y las conclusiones más generales fueron que la imagen de la mujer producida por hombres era confeccionada para ser contemplada y seducir la mirada del hombre. Su autorepresentación se convirtió en uno de los temas fundamentales, apropiarse de su imagen²¹, redefinir su lugar en la sociedad.

En el siglo xx el cine iba a desempeñar un importante papel en la definición y la difusión de los comportamientos y roles sociales atribuidos a los sexos. El cine mayoritariamente consumido es de carácter realista, ese realismo hace que se le considere como una mimesis con el mundo en el que vivimos. La recepción de esas imágenes como reales ha llevado inconscientemente al espectador a asumir lo que ven como natural y, por lo tanto, a mantener el discurso de poder vigente. Pero una imagen es una representación, concepto que designa su carácter constructo, y en la construcción de una imagen están implícitos mecanismos más complejos, estructuras de poder no visibles que dominan la sociedad, tal y como expresó el filósofo francés Michel Foucault.

Si analizamos el cine clásico producido en Hollywood, el cine de mayor consumo mundial, vemos cómo ofrece una imagen estereotipada de la mujer basada en sus funciones sexuales (sigue en gran medida la imagen

²¹ A. HIGONNET: «Mujeres, imágenes y representaciones», en G. DUBY y M. PERROT: *Las mujeres en la historia de occidente*, Madrid, Taurus, vol. 5, 1993, p. 378.

cultural cristiana de María y Eva). Por un lado, la mujer buena y maternal que cumple con sus obligaciones naturales en el hogar y, por otro, la mujer perversa «vamp» que rompe la barrera y aparece en el espacio público masculino, y que, finalmente, debe redimirse a través del amor al héroe o sino queda excluida de la sociedad. Por citar algunos ejemplos, el primer tipo de mujer sería Barbara Stanwyck, en *Stella Dallas* (1937), y Greta Garbo, en *Margarite Gautier* (1932), para el segundo.

Esta tipificación analítica fue establecida por las primeras críticas feministas que se acercaron al cine. Éstas utilizaron un enfoque sociológico para analizar esas imágenes de mujeres y las comparaban con los tipos sociales que encarnaban esos personajes en la realidad. Al comparar los personajes cinematográficos con sus similares en la sociedad olvidaban el medio cinematográfico: cómo es el lenguaje cinematográfico, qué hay detrás del discurso, en definitiva qué hay detrás de una imagen, lo invisible. Por lo tanto, consideraban el cine como un medio que reflejaba la realidad sin tener en cuenta el carácter constructo de una imagen. La evolución de los análisis teóricos llevó a las estudiosas a pasar del estudio de «la imagen de la mujer» a «la mujer como imagen». Estas reflexiones las plantearon desde enfoques de disciplinas diversas como el psicoanálisis, la semiótica o el estructuralismo. La diversificación de los estudios se produjo también como consecuencia de la apropiación de las mujeres de la imagen, en el marco del movimiento de emancipación que estaba teniendo lugar desde los años sesenta. Las cineastas exploraron el problema de definir lo femenino tras muchos siglos de silencio, tras muchos años sometidas al discurso del patriarcado. Las nuevas olas cinematográficas también contribuyeron a la ampliación de nuevos discursos narrativos, a la búsqueda de nuevas maneras de representar los sujetos que

favorecían la recuperación de la voz femenina²². Como respuesta a la violencia fílmica ejercida contra aquellas mujeres que procuraban conquistar el espacio público, como la que sufre Diane Keaton en *Buscando al señor Goodbar* (1977), en los ochenta aparecieron una serie de películas con mujeres vengadoras, masculinizadas como *Gloria o Alien*, pero que mantenían las mismas pautas de dominación-sumisión. En esa disyuntiva, muchas mujeres buscaron construir un modelo nuevo de representación. Unas se interesaron por el documental, más preocupadas por la vida de las mujeres en la formación social y otras por el cine experimental para expresar sus sentimientos y un modelo de representación alternativo al opresivo y victimista ofrecido por Hollywood.

El cine español ha producido el mismo discurso de género que Hollywood. En nuestra cinematografía, que ha sido más difícil encontrar mujeres directoras²³, es en la década de los 70 cuando Josefina Molina, Cecilia Bartolomé y Pilar Miró hacen un cine dirigido por mujeres y sobre mujeres. En esta década además de descubrir cómo ven el mundo las mujeres, también algunos cineastas, como Carlos Saura, comenzaron a dar voz a sus sentimientos y a repensar las relaciones de género.

²² En esa recuperación del pasado descubrieron miradas vanguardistas como las de Germain Dulac y Maya Deren que si bien no habían abordado de forma directa la cuestión del feminismo, más centradas en la teoría estética, resultaban interesantes como sujetos históricos por su lucha dentro de las vanguardias. Entre las cineastas más destacadas del cine feminista de estos años sobresalen Agnès Varda, Margarite Duras, Yvonne Rainer o Chantal Akerman.

²³ Antes de la guerra encontramos dos mujeres realizadoras: Margarita Alexandre y Rosario Pi. Durante el franquismo cabe destacar la figura de Ana Mariscal, que dirigió películas en los años 50.

5.5. El universo femenino en *Cría cuervos*

La adolescente deja dormir sus sueños. Sin embargo, a lo largo de toda su vida la mujer encontrará en la magia del espejo un poderoso aliado en sus esfuerzos para separarse y alcanzarse.

Simone de Beauvoir, «El segundo sexo»

Con *Cría cuervos*, Carlos Saura escribió por primera vez el guión en solitario, hasta su anterior película, *La prima Angélica*²⁴, compartía la escritura con Rafael Azcona. Tomó esta decisión, además de por su deseo de ser responsable absoluto de su obra, por su deseo de retratar un universo femenino de una manera que no era posible con un guionista tildado por la crítica de misógino. El resultado es que el director muestra la vida cotidiana de tres diferentes generaciones de mujeres (abuela, madre, hija) desde el punto de vista de una niña de ocho años que vive rodeada de ellas. Además de las mujeres de su familia, se encuentran otros caracteres femeninos como Rosa, la criada y Amelia la amante de su padre. Todo este elenco de mujeres es fruto del sustrato cultural que forma la subjetividad y la mirada de Carlos Saura, ya que no podemos concluir, viendo esta película, que todas las mujeres en la España de esa época sufrían el engaño

²⁴ El origen de la película se encuentra en la última escena de esta película, en la que la madre de Angélica le cepilla el cabello. La película se cerraba con el padre de Angélica, falangista, Anselmo pronunciando el refrán «Cría cuervos y te sacarán los ojos», pero fue cortada por la censura. Este popular refrán hace alusión a la rebelión de los hijos frente a la educación que están recibiendo. Carlos Saura la utilizó como título de su siguiente película y el fondo de la misma sería la relación entre una madre y una hija.

de sus maridos o el confinamiento en el hogar. Sin embargo, las identidades femeninas que construye Saura en *Cría cuervos*, contrastadas con otras fuentes escritas u orales, nos permiten afirmar que el director nos da unas pistas muy fiables de la situación de la mayoría de las mujeres en el tránsito entre el franquismo y la democracia. En *Cría cuervos* late una denuncia de la situación silenciada de muchas mujeres. La actitud crítica, ejercida por Carlos Saura desde sus primeras películas, se revela en este caso menos política y más sociocultural, más centrada en la repulsa hacia una educación, hacia un concepto de familia y hacia una sexualidad²⁵ castrada o reprimida.

Al ver esta película muchas teóricas feministas del cine afirmarían que las mujeres representadas por Carlos Saura adoptan unas imágenes que poseen una categoría «eterna» y que responden a unas constantes esenciales que ya han sido retratadas a través de las décadas. Según Ann Kaplan²⁶, muchas imágenes de mujeres sí tienen una vinculación estrecha con la historia, pero otras, relacionadas con el matrimonio, la sexualidad y la familia, trascienden las categorías históricas tradicionales.

²⁵ La represión sexual que vivieron muchos españoles se articuló de diferentes maneras. El sexo como baja pasión sólo estaba permitido tras el matrimonio, fuera era pecado. El sexo era considerado como algo lascivo, negativo y desnaturalizado. Las costumbres sexuales de los españoles estaban estrictamente determinadas por los valores del nacionalcatolicismo franquista. Desde principios de los setenta comenzaron a aparecer imágenes en los que se hablaba de forma abierta de temas relacionados con la sexualidad como la homosexualidad, la insatisfacción sexual, etc.. Cansados los espectadores de cruzar los Pirineos para ver cuerpos desnudos desde principios de esta década asistieron a una liberalización de las pantallas que se tradujo en el *boom* del destape. Es decir, se liberalizó el deseo masculino para objetualizar el cuerpo femenino.

²⁶ KAPLAN, A.: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Cátedra, Valencia, 1998, p. 17.

En *Cría cuervos* estos temas centrales no pueden ser descontextualizados ni argumentados en base a complejos edípicos. Los problemas relacionados con el sexo, las relaciones matrimoniales y familiares son consecuencia de la dominación/imposición de los valores socioculturales del franquismo que tanto daño hicieron, especialmente, sobre los perdedores.

Cada una de estas mujeres representa el papel asignado por la sociedad patriarcal franquista, centrado principalmente en la figura de la madre en su papel de «perfecta casada» y «ángel del hogar». Dedicada al cuidado de su marido y sus hijos, confinada entre las cuatro paredes de la casa, frustradas sus aspiraciones profesionales en el espacio público (como la madre de Ana que posiblemente podía haber sido una gran pianista), y silenciada su voz (como la mudez que padece simbólicamente la abuela). Frente a esas mujeres se encuentra la pequeña Ana, que desde su inocencia despierta cuestiona el orden patriarcal establecido. Saura, a través de los ojos de Ana, reflexiona sobre la naturaleza constreñida de la identidad femenina en la España franquista, sobre los recuerdos y reflexiones de esta niña.

Cría cuervos no existiría sin el descubrimiento de la pequeña Ana Torrent. Carlos Saura, tras verla en *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice (1973), quedó fascinado y escribió el papel pensando en ella. Un dato, la protagonista tiene el mismo nombre que en la vida real y como se llamaba en la película de Erice, Ana será el nombre de la protagonista, un nombre que se repite en los personajes femeninos de la cinematografía de Saura, al igual que su actriz fetiche Geraldine Chaplin.

El mundo de Ana

La película comienza con un recorrido por el álbum fotográfico de la familia de Ana. Saura ha declarado en más de una ocasión su fascinación por las fotos de familia y las utiliza como recurso para presentar, con cierta nostalgia, a sus personajes. El espacio para la representación del mundo de Ana es el interior de la casa, apenas salen más exteriores que el jardín de la casa o la sierra de Madrid, en una determinada escena. La atmósfera cerrada en la que vive Ana se nos presenta desde la primera escena: de noche, en el interior de la casa, la pequeña Ana observa en secreto a su padre, comandante del ejército, en la cama con su amante Amelia, mujer de su amigo Nicolás. Su padre sufre un ataque al corazón, Amelia sale corriendo y Ana se dirige a la habitación para retirar de la mesilla un vaso de leche que ella ha llevado con anterioridad, y en el que cree haber depositado veneno pero que en realidad es perborato sódico. En la siguiente escena observamos una escena cotidiana entre madre e hija, pero la madre de Ana, interpretada por Geraldine Chaplin, había muerto años atrás enferma de cáncer. El espectador no descubrirá que la presencia de su madre es fruto de la imaginación hasta la siguiente escena. Así, Ana se queda huérfana con tan sólo ocho años. Paulina, su tía materna, una mujer solterona y estricta, será quien venga a la casa a ocuparse de Ana y sus hermanas Irene y Victoria de 10 y 7 años. Pero su disciplina y frialdad provocarán el choque con Ana, un conflicto que le confinará, cada vez más, a su soledad. Ana se refugia, se evade de ese mundo claustrofóbico y opresor, en su imaginación, a través de sus juegos o escuchando música. El tema *Por qué te vas*, interpretado por Jeannette, se convirtió en una canción emblemática, que acompañaba perfectamente la melancolía de Ana y que quedó en el recuerdo de una generación.

A través de la mirada de Ana conocemos dos temas claves de la película, y de toda la cinematografía de Saura: la muerte y el sexo. Estos dos elementos parecen marcar la vida de esta típica familia tradicional de clase media-alta dominada por la autoridad patriarcal, en la que el cariño y la comunicación son sustituidos por la disciplina y la jerarquía. La familia de Ana actúa como un microcosmos que representa un orden social mayor. Saura aborda en ese marco la imagen noble y oficialista de algunos estamentos de la sociedad franquista como son la familia, el ejército y la religión. Así transcurren los días en aquel verano de la infancia de Ana, entre un mundo real agresivo y corrupto, y un mundo imaginario aislado y personal donde tienen cabida sólo los seres que ella quiere, especialmente, la figura de su madre.

A nivel estilístico podríamos señalar que las escenas que Ana comparte con su madre, su abuela o Rosa desprenden una luminosidad que contrasta con los claroscuros que rodean a la figura del padre o Amelia, personajes en los que Saura deposita su crítica.

Ana y su padre

En la primera aparición de Ana mayor, también interpretada por la actriz Geraldine Chaplin, concesión formal que refuerza el vínculo entre madre e hija, nos habla con melancolía de una anécdota con su madre, y acto seguido interrumpe su narración para preguntarse una de las cuestiones fundamentales de la película: *«¿por qué quería matar a mi padre? Una pregunta que me he hecho cien veces y las respuestas que se me ocurren ahora con la perspectiva que dan los veinte años son demasiado fáciles y no me satisfacen. Lo único que*

recuerdo perfectamente es que me parecía el culpable de la enfermedad y muerte de mi madre».

Su padre, interpretado por el actor argentino Héctor Alterio en su primer papel en nuestro cine, representa el clásico cabeza de familia autoritario, reforzado en este caso por el hecho de que sea militar de profesión. Una autoridad psicológica que se prolonga más allá de su muerte, como en el caso del dictador pero que queda en entredicho por su adulterio. En ningún momento vemos que Ana recuerde a su padre con relación a ella, sus recuerdos siempre están vinculados a buscar su culpabilidad en la enfermedad de su madre y en su dolor. La presencia de su padre dentro de la narración fílmica representa la mirada escopofílica masculina que convierte a las mujeres en objetos de deseo. Como por ejemplo, la escena en que van a pasar el domingo a la finca de Nicolás y Amelia, el juego de miradas con Amelia busca una finalidad sexual; o la escena en que Rosa cuenta a Ana que su padre era un sinvergüenza en sentido también sexual, y en un ejercicio de imaginación visual nos describe muchas de las situaciones que se sucedían en el hogar, con su padre observando y fetichizando el cuerpo de Rosa. El padre es el único personaje de la película que tiene un pleno control y libertad sobre su sexualidad. La identidad masculina del padre de Ana viene definida por su dimensión sexual, su despreocupación por los asuntos familiares y el uniforme militar que viste.

Ana y su madre

La figura de la madre es fundamental en la vida de Ana, con ella mantiene una relación afectuosa que no mantiene con los vivos. María era una joven pianista con un posible futuro prometedor hasta que conoció a su ma-

rido y abandonó el piano para dedicarse en cuerpo y alma a sus hijas. Ana recuerda este hecho de la siguiente manera: «yo creo que siempre le quedó el resquemor por haber abandonado su profesión para sacrificarse por sus hijos como así la habían educado, o quizás porque tenía miedo al fracaso y prefirió una vida acomodada y ordenada al lado de su esposo». Esta actitud responde al discurso de género imperante que hemos señalado anteriormente. Tradicionalmente la base justificativa de ese discurso se había fundamentado en el ideario cristiano del discurso religioso en torno a la mujer y en algunas teorías científicas²⁷. En el siglo xx la fundamentación religiosa de la desigualdad fue sustituida por la médica. En esto tuvo un papel fundamental el médico Gregorio Marañón quien difundió el pensamiento de la diferenciación de los sexos que reforzaba el discurso de género. Sus teorías relacionaban la maternidad y la «perpetuación de la especie» con la suprema misión de la mujer. De esta manera, las diferencias partían de lo biológico pero se trasladaban al plano social.

La definición de este rol social es lo que lleva a María a asumir que siendo madre debe cumplir con sus obligaciones y abandonar su carrera profesional. En su mundo matrimonial, María (que anecdóticamente lleva el nombre de la virgen, madre de todas las madres) sufre el engaño, la mentira por parte de su marido, se convierte en la víctima de esa sociedad que le asigna un lugar y que le impide revelarse. Conocemos a María a través de la imaginación de la pequeña Ana. El mundo de la imaginación, refugio de Ana, es el plano simbólico en el que madre e hija mantienen un lazo afectivo muy fuerte. *Lo imaginario* tal y como lo describió Lacan es el

²⁷ NASH, M.: *op. cit.*, p. 197.

mundo donde el niño/a se encuentra unido a la madre. Cuando adquiere el lenguaje entra en *lo simbólico*, regido por la ley del padre que gira en torno al falo como significante. Aquí aprende la diferencia entre el yo y el tú y se convierte en un sujeto dividido. El mundo simbólico dominado por el padre le aleja de la madre. Lo imaginario en Lacan sería lo simbólico para filósofas feministas como Luisa Muraro del grupo Diótima, para quien el orden simbólico²⁸ tiene su núcleo fundamental en la relación de la hija con su madre, una relación fundamental que falta en el patriarcado o imaginario. Luce Irigaray afirma que en las sociedades patriarcales se ha producido un matricidio que ha acabado con la relación privilegiada madre e hijo, y lo que propone es la recuperación de esa relación original, y el lugar para hacerlo es el orden simbólico regido por la palabra. Aquí se superan las dicotomías binarias racionalistas: masculino/femenino, cuerpo/alma, y permite construir un orden nuevo al margen del dominio patriarcal. En la primera escena, la madre descubre a la niña de madrugada en la cocina y con dulce mandato le indica que es hora de acostarse, no sabremos hasta la mañana siguiente que ha sido fruto de la relación simbólica que Ana mantiene con su madre muerta. Y esa misma mañana es cuando se dirigen al entierro de su padre muerto. La muerte²⁹ es uno de los protagonistas que recorren la sombra de la pequeña a lo largo de toda la película. No es hasta me-

²⁸ RIVERA GARRETAS, M.: *Nombrar el mundo en femenino*, Icaria, Barcelona, 1994. p. 205.

²⁹ Para Saura el sentido de la muerte en los niños se identifica más con la desaparición que con lo trágico, «creo que el niño es incapaz de establecer diferencias entre lo real y lo imaginario, así Ana tiene el poder de desear intensamente la presencia de su madre y ésta aparece y se integra en su vida».

diados de la película cuando Ana nos muestra el sufrimiento que experimentó su madre. Primero nos ha enseñado su relación con ella, es significativa la escena en que no puede dormir y desciende al salón donde se encuentra a su madre leyendo y le pide que toque al piano una bella sintonía que tanto le gusta. Acto seguido llega su padre, tarde como de costumbre, y Ana presencia una de las tantas discusiones que mantienen y que representa la relación que mantiene el matrimonio. Su madre desesperada no soporta más la situación. La siguiente vez que Ana nos muestra a su madre ya está gravemente enferma en la cama. La angustia que experimenta Ana al ver a su madre en esas condiciones, el miedo a lo desconocido le llevan a refugiarse de nuevo en su imaginación, donde evoca la parte más dulce del recuerdo de su madre. A lo largo de la película, Ana invoca a su madre para recibir el cariño y el contacto que le falta en su entorno hostil. No será hasta el final de la película cuando Ana parezca superar la traumática muerte de su madre, y corre hacia una nueva etapa en su vida, el inicio del colegio se convierte en símbolo de ello. Las últimas imágenes de la película parecen indicar ese cambio del que habla Saura hacia una nueva etapa, con las calles decoradas con grandes paneles publicitarios, y grandes edificios fruto del desarrollismo económico.

Ana y sus hermanas

Ana tiene dos hermanas, Irene y Victoria de 10 y 7 años. Con ellas juega a imitar a sus padres ridiculizando su moral y su posición aunque ninguna de ellas parece enfrentarse al orden en el que viven. Hay una escena en la que escenifican la relación entre sus padres, su madre barriendo pregunta a su marido dónde ha es-

tado hasta tan tarde. Éste se justifica con su trabajo, pero María sabe que le engaña con Amelia, la pequeña Ana caracterizando a su madre se comporta de una manera más dura con su marido adúltero que su propia madre. Ana en sus juegos critica la subordinación de la mujer y la justificación de un orden jerárquico de género. El conflicto entre el mundo infantil y el adulto es otra de las constantes del cine de Saura. Pero en este caso nos apunta que Ana de mayor no reproducirá los mismos comportamientos que su madre, algo está cambiando.

Ana y Paulina

Paulina, hermana de su madre, es una mujer soltera, disciplinada que más que desear ocupar el vacío de su madre quiere mantener el orden en la casa según la educación que ha recibido. La rectitud y pulcritud de su conducta, también queda cuestionada al ser descubierta, otra vez por la pequeña Ana, manteniendo una relación con Nicolás. Ana se enfrenta a las normas de conducta que Paulina quiere instaurar, y deseará también su muerte. Al final de la película, se dará cuenta que no tiene el poder de matar a la gente y por eso no ha logrado asesinar a Paulina otra vez con veneno. Después de esa asunción parece atisbarse una cercanía más cálida entre Paulina y Ana, que indica que su relación a partir de ahora no va a ser tan dificultosa.

Ana y Rosa

La pequeña Ana encontrará en la vida real calor en Rosa, la criada de la casa. Una mujer descarada que

lleva muchos años trabajando en la casa y guarda los secretos que sus ojos y oídos han presenciado. Rosa es el personaje que mayor calidad moral desprende pero se ve también silenciada por la hipocresía que les rodea. Sirve de ejemplo la escena en la que Paulina le recrimina a Rosa el hecho de que ésta le cuenta a la pequeña Ana cómo era su madre, su dolor y cómo se parece a ella. Se- mejanza que viene subrayada, como ya hemos citado, por la utilización de la misma actriz en el papel de María y Ana adulta.

Rosa es el único personaje femenino con un carácter erótico, interpretada por Florinda Chico una actriz tipifi- cada como criada erótica o mujer de pechos prominentes en un sinfín de películas del denominado «landismo», cine protagonizado por el actor Alfredo Landa. Como hemos mencionado, en una escena nos cuenta como el cabeza de familia gustaba de observarle como un voyeur en sus tareas diarias, e incluso se atrevía a llegar más le- jos.

Ana y su abuela

Madre de la madre, es el otro personaje femenino con el que Ana mantiene una buena comunicación, a pe- sar de su mudez. La abuela vive apocada en una silla de ruedas rememorando su pasado. Ana le pone discos con viejas canciones de Imperio Argentina, y la empuja en su silla de ruedas hasta esa pared donde recoge las foto- grafías de su pasado. Incluso está dispuesta a ayudarle, teniendo en cuenta que se cree poseedora de unos pode- res especiales, a morir para acabar con una vida anclada en el recuerdo.

Ana veinte años mayor se dirige de manera frontal y directa al espectador en un espacio descontextualizado para explicar sus recuerdos. Pero no para hablar sobre los falsos paraísos de la infancia sino que retrocede para intentar comprender por qué odiaba a su padre, o cuál era el origen del sufrimiento de su madre. Ana adulta es el sujeto de la enunciación de la narración de la película. Aunque nada nos dice de su presente, ni podemos saberlo por el espacio, sí que el espectador intuye que se ha producido un cambio generacional y que aquella niña sensible e inteligente ahora es una adulta que ha roto con el discurso de género franquista ya que es dueña de su propia identidad femenina. Ana, con los años, parece haber superado sus recuerdos traumáticos aunque no olvidados. En un momento de la película Ana nos describe su opinión sobre la infancia: *«No entiendo como hay personas que dicen que la infancia es la época más feliz de su vida. En todo caso para mí no lo fue y quizás por eso no creo en el paraíso infantil, ni en la infancia ni en la bondad natural de los niños. Yo cuando era niña me sentía angustiada y sola»*.

5.6. Conclusión

En conclusión, aunque se observan los cambios introducidos por la acción feminista, todavía el discurso mediático³⁰ se encuentra ligado al predominio de la cultura patriarcal. Este discurso parece sostenerse sobre una

³⁰ DRAÇ MÁGIC: «Mujeres y ciudad en el espacio mediático», en *I Congreso de les Dones de Barcelona*, enero 1999, pp. 183-07.

poderosa separación taxonómica del hombre y la mujer. Los medios audiovisuales presentan discursos aparentemente realistas situando la representación de la mujer o de otros grupos en función del pensamiento dominante. De ahí que el lugar que ocupen estos sujetos, en el cine, nos puede servir de fiel indicador de la sociedad. La representación cultural de la mujer tiene una funcionalidad decisiva en la creación de los roles de género y de identidades. Analizar el trasfondo de una película no es fácil, existe una compleja constelación de complejos procesos psíquicos interrelacionados con el contexto sociocultural y combinados con la intención del autor, recepción del espectador y texto. Como es el caso de la película que aquí hemos analizado, *Cría Cuervos*. Carlos Saura con esta película nos incita a pensar en el cine como un lugar donde se representan, de manera no directa pero si latente, sociedades concretas. Un lugar donde se construyen identidades, se transmiten discursos que perpetúan las estructuras de poder, o que cuestionan el orden establecido.

Las imágenes que el cine produce son difundidas como reales y, por lo tanto, quedan en el imaginario colectivo de una generación o de futuras. La realidad pasa por los ojos, por la mirada que construye en su subjetividad la realidad que percibe, y por lo tanto su representación no es real sino construida. Pero lo importante no es saber la cantidad de realidad que nos ofrecen esas imágenes sino analizar su cualidad de agente para observar mentalidades y comportamientos.

Películas como *Cría Cuervos* permiten la continuidad de una cultura de la memoria y el olvido, a través de la construcción de unos códigos inteligibles permiten la identificación con un pasado común con una cultura colectiva para generaciones presentes y futuras. Para los espectadores del futuro, *Cría Cuervos*, es un viaje por la

psique de una generación, los reprimidos por la dictadura franquista, hacia la atmósfera de una época nueva, hacia un universo femenino, a través de los ojos expresivos de una niña que ha apartado de su memoria viva algunos sucesos sobrevenidos en su infancia y que le resultan traumáticos. Su superación, ya adulta (Ana veinte años después), pasa por la recuperación de los recuerdos reprimidos para colocarlos en un lugar periférico de su psique donde son asimilados, y por lo tanto, ya no le obstaculizan. La recuperación del pasado es imprescindible tanto para un individuo como para una colectividad. Pero un abuso de la memoria (el recuerdo traumático de la Guerra Civil) durante la transición política habría hecho imposible el consenso en el que se fundó el cambio democrático.

5.7. **Ficha técnica**

Título: *Cría cuervos*. Producción: Elías Querejeta PC (1976). Director: Carlos Saura. Guión: Carlos Saura. Fotografía: Teo Escamilla Música: de Federico Mompou Cancion y Danzas N.5, Rafael de Leon y Canciones: «Ay, Mari Cruz», de Joaquin Valverde, Manuel Quiroga. Canta: Imperio Argentina, de Jose Luis Perales. Canta Jeanette «Porque te vas». Montaje: Pablo G. del Amo. Intérpretes: Ana Torrent, Conchi Perez, Maite Sanchez, Geraldine Chaplin, Monica Randall, Florinda Chico, Josefina Diaz, German Cobos, Hector Alterio, Mirta Miller. Color. Duración: 107 minutos.

6. LA ESPAÑA DE LOS 80 EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

Pilar Martínez-Vasseur

Universidad de Nantes (Francia)

6.1. Cine e historia en la filmografía almodovariana

Es durante el período 1976-1986 cuando se confirma en el cine español la tendencia, iniciada en los años 60 con películas como *Viridiana*, de Luis Buñuel (1961), o *La caza*, de Carlos Saura (1965), a favor de la recuperación de la memoria colectiva prohibida, ocultada, escamoteada por el Régimen franquista. Este retorno a períodos fundamentales de nuestra historia inmediata se llevará a cabo tanto a través de la ficción, como del documental, como de numerosas adaptaciones literarias.

Podemos pues afirmar que, contrariamente a lo que ocurre en otras cinematografías, por ejemplo la francesa —donde su cine, su literatura, su arte rehuyen o por lo menos se resisten a una reconstrucción de los momentos conflictivos de la historia nacional¹—. En España existe hoy un importante material cinematográfico para abordar la Guerra Civil (Saura, Berlanga, Camino, Chávarri, Martín Patino, Aranda, Betrú, Armiñán, Ungría...) el franquismo (Bardem, Berlanga, Buñuel, R. Franco, Borrau, Saura, Erice, Gutiérrez Aragón, Regueiro, Pilar

¹ Jorge SEMPRÚN: «¿Dónde va Francia?», *El País*, 25/8/2003.

Miró...) y los primeros años de la Transición (Camus, Armendáriz, Uribe, Eloy de la Iglesia, Fernando Trueba, J.L. García Sánchez...).

La mayor parte de los directores españoles han tratado o ilustrado en sus muy diversas filmografías una o varias de estas tres etapas claves de la historia de España. No es el caso de Pedro Almodóvar en cuya extensa obra no encontraremos *a priori* más que algunas alusiones más bien breves al pasado o al presente político del país: En *Tacones lejanos* (1991), el director manchego, menciona, por vez primera y de forma muy breve, a los exiliados de la Guerra civil y en *Matador* (1986) un personaje habla de la «España dividida» pero «dividida en dos, por una parte los envidiosos y por otra los intolerantes» explica Francis Montesinos, personaje encarnado en la pantalla por Almodóvar. En cuanto al período de la Transición se encuentran alusiones al terrorismo en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de pasiones*, a las autonomías y al gobierno andaluz en *La ley del deseo*. Si los movimientos estudiantiles en las facultades de medicina en 1995 y la presencia de las Fuerzas armadas en Bosnia son brevemente mencionados en *La flor de mi secreto*, es sin duda en *Carne trémula* (1997) donde el pasado próximo o lejano deja de ser una alusión, una pincelada, un guiño al espectador para transformarse en un componente decisivo, en la vida de los personajes.

La película comienza con una imagen navideña del Madrid, de final de los 60. En sobreimpresión, el letrero: *Madrid, enero de 1970*. Desaparece este primer letrero y aparece una leyenda con tipografía de gran titular de periódico: «Se declara el Estado de excepción en todo el territorio nacional». A continuación, en letra más pequeña, pero también de titular: «La defensa de la paz, el progreso de España y los derechos de los españoles obli-

gan al gobierno a suspender los artículos del fuero de los Españoles que afectan a la libertad de expresión, libertad de residencia, libertad de reunión y asociación, así como el artículo 18 según el cual ningún español podrá ser detenido, sino en los casos que prescriben las leyes». Las palabras destacadas lucen y parpadean como neones, evocando los adornos luminosos propios de estas fechas.

En la primera secuencia escribe Almodóvar en el guión: «Varios trabajadores muertos de frío... instalan (o las quitan, como si el Estado de excepción prohibiera también la Navidad) las bombillas de los adornos navideños. Un prolongado grito de mujer rubrica el *malestar nacional*»². La voz de Fraga Iribarne desgranando su discurso se escucha en *off* a la largo de las dos primeras secuencias. La película empieza y termina con un nacimiento en plena calle, durante las fiestas navideñas. En el primero nace Víctor, mientras la voz de Fraga martillea por la radio la declaración del Estado de excepción. El segundo nacimiento es el del hijo de Víctor. Las circunstancias no son las mismas. Veintiseis años antes, las calles estaban desiertas «ahora, precisa Almodóvar en su guión, en la calle Arenal no cabe un alfiler... Los peatones gritan, caminan, salen de los bares, llevan paquetes en las manos y un brillo eufórico en los ojos»³.

La película concluye con estas palabras que Almodóvar pone en boca de Víctor y que parecen destinadas a las nuevas generaciones que no vivieron el franquismo: «Por suerte para tí, hijo mío, hace mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo...» y el director añade al final del guión el siguiente comentario: «sólo por esta

² Pedro ALMODÓVAR: *Carne trémula. El guión*, Barcelona, Plaza Janés, 1997, p. 23. El subrayado es nuestro.

³ *Ibid.*, p. 226.

razón el hijo de Víctor nace en un país mucho mejor que en el que nació su padre»⁴.

Carne trémula marcará una ruptura en la cinematografía almodovariana, en tanto en cuanto el film parece desmentir las numerosas manifestaciones del autor en relación con el desinterés manifestado hasta entonces por la representación de la memoria histórica: «No me interesa el tema político, no va al carácter de mis películas» o «Prefiero negar el pasado, no quiero ni siquiera permitir al recuerdo del franquismo el existir a través de mis películas»⁵ declaraba Almodóvar en 1988.

Diez años después no sólo uno de los aspectos más definitorios del carácter dictatorial del franquismo, el Estado de excepción, sirve de elemento motor de una de sus historias cinematográficas, sino que Almodóvar al dedicar su guión a «Miguel Ángel Blanco. Mártir», concejal del PP de Ermua, asesinado por ETA, en 1997, año de la publicación de su trabajo, inserta éste en un presente de condena, sin paliativos, del terrorismo vasco y une su voz a la de tantos artistas e intelectuales españoles que en ese año 97 reivindicaron «el espíritu de Ermua».

Sin embargo quedan lejos ya los tiempos de la Transición política, aquella época en la que el combate contra la dictadura dio paso a la urgencia colectiva por recuperar la memoria histórica falsificada por el franquismo,

⁴ Pedro ALMODÓVAR: *Carne trémula. El guión*, Plaza Janes, 1997, p. 227 y p. 247.

⁵ *Nuevos fotogramas*, n.º 1.738, Barcelona, 1988, p. 46. A la pregunta del periodista de *Paris-Match*: «¿Qué queda del franquismo?» El director responde: «Para mi propia salvación y por venganza personal no quiero hacer ninguna referencia en mis películas a este período. Encuentro suficientemente triste que España haya vivido *cloîtrée* durante 40 años.» (Entrevista realizada en el momento del estreno de *Mujeres al borde de una crisis de nervios* en Francia.)

por restituir la verdad secuestrada. Lo que parece proponer la filmografía almodovariana con respecto a estos presupuestos y a su manera de asumirlos en *Carne trémula* es más bien el reflejo, lo más inmediato posible, de determinados aspectos —sobre todo los que atañen a las relaciones personales— del aquí y ahora de la sociedad española de las dos últimas décadas del siglo xx.

6.2. Una sociedad en plena mutación

La España de los 80 se presenta, incluso hoy, como un hervidero de metamorfosis, de mutaciones y de todo tipo de *movidas* que parecen surgir como por encanto a la muerte del dictador. Esta «nueva» España tiene sus orígenes, sin embargo, en las transformaciones económicas, sociales y culturales que se produjeron en los años 60 y se consolidaron como un enorme caleidoscopio al final del Régimen franquista y durante la Transición. Esta evolución pasó desapercibida a los ojos de los extranjeros que seguían viendo el país, como una prolongación de la España de Mérimée, o como una reminiscencia de la España de la Leyenda Negra e incluso como una amalgama de ambas, según las circunstancias del momento.

Tras la muerte del general Franco y durante la Transición, la mirada del mundo exterior se mantuvo escéptica ante el proceso de democratización, concediendo más importancia al juego político y a sus actores que a los movimientos sociales y culturales. Habría que esperar, como ya lo he escrito en otras ocasiones⁶, el final

⁶ «Cinéma et transition politique en Espagne (1973-1982)», in Francisco CAMPUZANO: *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection n.º 3, Université de Montpellier III, 2002, pp. 277-300.

del período de la Transición, con la primera alternancia política a favor del PSOE en octubre de 1982 y sobre todo la integración de España en la CEE en enero de 1986 para que los países europeos descubrieran como sorprendentes y desconcertantes, situaciones a las que los españoles ya se habían acostumbrado desde hacía diez años.

La sociedad española de los 80 había eliminado en muchos aspectos el desfase que la separaba de otros países occidentales. Cambio y modernidad serán el «santo y seña» de una España que como afirmaban los madrileños pasó súbitamente del *Movimiento a la Movida*⁷.

Rural y católica en los años cuarenta, la sociedad española es en la década de los 80 una sociedad urbana y en su mayor parte laica. Desde 1981, 73% de la población vivía en ciudades de más de 10.000 habitantes⁸. Por otra parte, la influencia de los medios de comunicación, el aumento del número de coches y de residencias secundarias habían exportado al mundo rural las costumbres y los valores de la ciudad y habían contribuido con ello a homogeneizar progresivamente los comportamientos de los españoles.

Ahora bien el cine español, salvo excepción⁹, apenas había testimoniado o simplemente reflejado estos cambios, como lo prueban las películas más comerciales de

⁷ Gérard Imbert escribirá al respecto: «La *movida* ha venido a sustituir al *Movimiento nacional*. Antes todo los ministros debían ser del *Movimiento* y ahora todos dicen ser de la *Movida*», *El País*, 25/11/1986.

⁸ Juan LINZ: *España: un presente para el futuro*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1989, p. 81.

⁹ Entre las excepciones se podrían citar a Fernando TRUEBA: *Opera prima* (1981), *Deprisa, deprisa* (1980), de Carlos Saura, y la producción de Eloy de la Iglesia centrada esencialmente en los problemas sociales de esos años.

esta década que estamos estudiando: *La Vaquilla* o *Patrimonio nacional*, de Luis G. Berlanga; *Los santos inocentes*, de Mario Camus; *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró; *Las bicicletas son para el verano*, de Jaime Chávarri; *Demonios en el jardín*, de Manuel Gutiérrez Aragón; *El año de las luces*, de Fernando Trueba; *La guerra de papá*, de Antonio Mercero. Del conjunto de estas películas emblemáticas de los ochenta se puede deducir que una parte de los cineastas españoles se consagraron a la recuperación de un período histórico vilipendiado por el Régimen franquista y prácticamente desconocido de la mayoría de los jóvenes espectadores¹⁰.

En relación con esta tendencia dominante, Almodóvar adopta en sus películas una posición, en principio, diametralmente opuesta: «Creo que el momento que vivimos es clave y es del que menos cosas se están contando, declara el cineasta (...). No debemos perder la memoria pero ya está bien de tanta recreación costumbrista, ya está bien de un cine en el que no aparecen más que guardias civiles, tortura, etc. En Japón cuando pasaron mis películas, se extrañaron porque pensaban que en España no hay ciudades puesto que nunca habían visto una película urbana de aquí». Su cine, las preocupaciones que en él se reflejan son las de una sociedad cosmopolita, urbana, occidental, desarrollada, confrontada a los desafíos propios de la contemporaneidad e inspirada en un cierto acratismo moral y político dirigido contra las formas convencionales de comportamiento y contra el moderado pragmatismo político de las clases medias españolas. Sus historias resultan una clave óptima para

¹⁰ En el año 84 los tres filmes más rentables del cine español fueron *El crimen de Cuenca* (368 millones de pesetas), *Patrimonio nacional* (186 millones) y *La quinta del porro*, de Francesco Bellmunt (169 millones), Ángel FERNÁNDEZ SANTOS: *Le Monde*, 19/5/1984.

entender la confusión en que se movía en estos años 80 un país tradicional, subitamente modernizado.

6.3. Madrid, la década prodigiosa¹¹

En tiempos remotos de los que apenas queda memoria en este *laberinto de memorias* que es Madrid, como lo son de hecho y por derecho todas las ciudades, ésta debió ser una entre otras, asentamiento urbano y comunidad de vecinos más o menos breada por los vaivenes de la historia. La suya se complicó al ser coronada capital del reino y a la *Villa* se le sumó la *Corte* y al amparo de tan prometedor ayuntamiento comienzan a surgir *madriles*, Madriles con mayúscula, tantos y tan dispares al discurrir del tiempo que hoy resulta poco menos que imposible dar con una definición más completa de Madrid que no sea ésta, bien simple por cierto: acumulación y mezcla de todos ellos.

Almodóvar muestra en cada uno de sus films todos esos madriles, esa ciudad de aluvi3n, conformada por «poéticos estratos casi mineralizados», como dijera uno de sus últimos cronistas, Juan Antonio Cabezas. El Madrid de este cineasta es todo lo contrario de una ciudad pan3ptica, es, en definitiva, una ciudad de márgenes. Márgenes urbanos, márgenes sociales, márgenes culturales, márgenes privados... márgenes emboscados. Si toda ciudad no es sino una red arterial de cables cruzados, cables de alta o baja tensi3n, encendidos o fundidos, segun los casos, el Madrid almodovariano es, endémicamente, una ciudad de microclimas y su estilo dominante es la

¹¹ Título del n.º 24 de la revista *Autrement*, dedicada a la presentaci3n de esta ciudad (abril de 1987).

movilidad de los mismos. En ese Madrid ni el *barrio* ni la *esquina* practican la usura sobre el *ambiente*. Estos se forman en oleadas, al son de una moda o de algún reclamo, se instalan en algún lugar de la ciudad, lo hacen suyo, construyen su leyenda para, irremediablemente, abandonarlo, buscar otra calle, otro barrio, otra barra, otro clima, otro escenario.

Almodóvar, como otrora Juan Ramón Jiménez, ha creído atisbar dos madriles distintos, uno posible y otro imposible. De ahí que desde *Pepi, Luci, Bom...* (1980) hasta *Hable con ella* (2002) Madrid aparezca con su desesperada y desesperanzada grandeza, su cautivadora y desconcertante personalidad, su auténtico y paradójico carácter. *Atalaya, rompeolas, espejismo* de España, de las Españas, al decir de los poetas, imágenes que no hacen sino subrayar una realidad que crece a un ritmo aún más acelerado que el de la misma ciudad. De ahí que en cada plano surjan sus perfiles abiertos, hospitalarios pero intrincados, el talante bullicioso, imprevisible y libérrimo de sus gentes; el desorden de sus aires, tantas veces traicioneros, y esa sensación de provisionalidad y trasiego que domina la vida de una ciudad a la que habría que suponer, como a la mayoría de las capitales de todos los grandes países del mundo, ejemplo de fijeza y solidez.

Madrid, como Nueva York para Warhol o Woody Allen, es la ciudad en la que transcurren casi todas sus historias. «Siempre he encontrado (en esta urbe) un paisaje perfecto y una fauna incorrecta para cada una de mis películas» escribía Almodóvar en «Vogue» en enero de 1992. Algunos ejemplos bastarían para confirmar estas declaraciones: En *La flor de mi secreto* aparecen, entre otros, los locales del diario *El País* y la Plaza Mayor. En *Entre tinieblas* el Rastro, la Calle Hortaleza, el Molino Rojo. El Madrid de *Atame* es un Madrid constante-

mente destruido y reconstruido. El Viaducto de las Visi-
tillas, la Casa de Campo y el matadero de Legazpi serán
lugares, emblemáticos de *Matador*. *Tacones lejanos* na-
rra la historia de una vieja estrella de la canción que
vuelve a Madrid para morir... «Cuando iba a trabajar a
un almacén de la Telefónica, cerca del pueblo de Fuen-
carral, cuenta el director, pasaba todos los días por la
M-30. Siempre me impresionaban esas enormes colme-
nas que se alzan sobre la autopista». Esa impresión y
una determinada emoción encontraron su soporte años
más tarde en su película *¿Qué he hecho yo para merecer
esto?*¹². En *Carne trémula*, la Puerta de Alcalá, la Cibe-
les, la Calle Arenal, la Puerta del Sol... conforman un
paisaje urbano en que los bocetos de tantas tragedias se
entrecruzan.

Mujeres al borde de un ataque de nervios supone, en
la filmografía de Pedro Almodóvar el protagonismo, por
excelencia, de Madrid. Dos ciudades emergen en medio
de esta comedia de «teléfonos voladores»¹³. La primera
es ficticia, maquillada, soñada, redibujada. «Es una geo-
grafía inventada, afirma el cineasta, en la que se mez-
clan edificios que no han estado nunca tan juntos unos
de otros. Un tal artificio hace de Madrid un lugar univer-
sal e indefinido»¹⁴. El otro Madrid, sin embargo, es real,
concreto, contemporáneo, con su moda vestimentaria,
sus patinadores, su stress, sus porterías, sus «yuppies»,
sus taxis e incluso ese camión de las basuras que pasa
justo en el momento en que Pepa vuelve desconsolada a
casa. Esta secuencia es algo más que una casualidad, es
el guiño de Almodóvar a la huelga de los empleados de

¹² *Vogue*, enero 1992.

¹³ Octavi MARTÍ: *El País*, 30/03/1988.

¹⁴ *L'Avant-Scène Cinéma*, octubre de 1995, n.º 445, p. 37.

la limpieza de Madrid que tenía lugar en el momento del rodaje. Por otra parte Almodóvar había pedido al alcalde de la época Juan Barranco (sucesor de Tierno Galván) hacer el papel de basurero. Este ante las tensiones políticas vividas en la ciudad en aquellos días declinó la oferta.

La Castellana, con sus edificios emblemáticos; las calles Montalbán, Almagro; el aeropuerto de Barajas, la antena de televisión que los madrileños llaman «El Pirulí»..., un Madrid real que Pedro Almodóvar integra con el Madrid recién maquillado, con la Telefónica y la Gran Vía al fondo, sus paisajes favoritos. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, los exteriores están cambiados para hacer una ciudad impersonal, que no se reconozca, esencial, sin anécdotas. El cineasta quiere dar la sensación de que la sociedad se ha humanizado, la gente viste bien, vive en bonitas casas con preciosas vistas. Los servicios públicos son eficaces y las farmacéuticas no piden recetas. Todo es hermoso, artificial y estilizado, reina el buen gusto y nadie necesita evadirse, porque la vida es cómoda y digna de ser vivida.

Ese Madrid utópico parece sacado de las historias que su madre le contaba siendo niño. «Nos contaba como quien cuenta un cuento de hadas que de niña había venido a Madrid y que paseando por la calle de Alcalá había conocido a las infantas... Para una niña manchega de principio de siglo, añade Pedro Almodóvar, aquello debía ser como viajar a la luna» (hay que añadir aquí que los manchegos viajan poco y en aquella época menos). «Mi madre, prosigue el realizador, me transmitió una imagen de Madrid como la de una ciudad de leyenda, y yo me la imaginé como una de esas ilustraciones que tanto me gustaban de las enciclopedias. Pensaba que vivir en Madrid debía ser tan fascinante como vivir

dentro de *Sisi emperatriz*, el film»¹⁵. De ese marco de leyenda de su infancia se produce unos años después el paso por un Madrid igualmente metafórico el de los catálogos de venta por correspondencia que llegaban a su casa con fotos en blanco y negro sobre toda clase de productos de uso personal y doméstico. Ese será su primer contacto con el pop. Madrid es también en aquellos años, para el niño de pueblo, la ciudad de los grandes almacenes: pensaba en Galerías Preciados, confiesa en una de sus entrevistas, como quien piensa en un gran museo. Más adelante la capital será asimismo el lugar donde se estrenaban las películas antes que en ningún sitio y sobre todo la ciudad en la cual el anonimato permite a cada uno hacer su vida. Un sueño entonces lejano para él...

El original universo que el espectador descubre en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es la fusión de todos estos sueños, recuerdos, deseos entorno a una ciudad y lo que la imagen de ésta comportaba. Desde los títulos de crédito confiados a Juan Gatti, fotógrafo que trabajaba en aquellos años en el mundo de la moda, se entra en la película como quien ojea una revista de moda. Es una entrada en materia en la línea de algunas comedias americanas como *Funny Face* de Stanley Donen, que transcurre, por otra parte en este mismo universo de la moda, pero es también el aporte de otras comedias americanas, el caso de *Cómo casarse con un millonario*. Todo ello queda reflejado en el ambiente del apartamento extraordinariamente luminoso para reflejar el cielo de Madrid, las plantas de la terraza de un verdor casi sintético, la cocina que parece una página de «Marie Claire, maisons» y los objetos esparcidos cuidadosa-

¹⁵ *Vogue*, enero de 1992.

mente por las habitaciones que van desde creaciones de diseñadores conocidos hasta utensilios encontrados en los supermercados españoles o en las tiendas de «Todo a cien».

A finales de los 70, principios de los 80 convergen en la capital una serie de circunstancias extraordinarias bajo el signo de una euforia de las libertades democráticas recientemente conquistadas y de la llegada de una nueva generación liberada, no sólo del franquismo, sino también de la austera moral del antifranquismo. Madrid, bastión del antiguo régimen, empezó a enterarse de lo que pasaba en el mundo y retomaba el protagonismo cultural del país. Como escribía Almodóvar en 1983, «los que vivimos en Madrid nunca hemos tenido raíces, no existía un sentimiento local (...). Uno vivía en Madrid como en cualquier otro lugar (...) nadie se identificaba con la ciudad como tal (...). Ahora se habla de cultura madrileña, se la defiende o enfrenta a otras. Se dice con frecuencia (incluso yo) que en Madrid hay ideas, que Europa tiene los ojos puestos aquí. Hay un cierto orgullo a habitar el lugar que habitas (...). Uno ha dejado de ser uno mismo para convertirse en ciudad (...)»¹⁶. Y esa ciudad será uno de los personajes claves de sus películas, esencialmente de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

6.4. Aquí todos somos de pueblo

Hasta mediados de los 50, la mitad de la población activa española pertenecía al sector primario, en los años 80,

¹⁶ Autoentrevista de Pedro Almodóvar en *La Luna de Madrid*, n.º 2, diciembre de 1983.

apenas un 10%. Este cambio en la economía se tradujo por fuertes migraciones del campo hacia las grandes regiones industriales de la periferia (País Vasco, Asturias, Cataluña) y Madrid. La sociedad española rural durante siglos deviene una sociedad urbana, de servicios, en menos de 30 años. Esta mutación rápida y profunda, que algunos historiadores (Raymond Carr) comparan con la revolución industrial del siglo XIX en el Norte de Europa, ha dejado huellas evidentes en el tejido social, hasta el punto que la mayoría de los recientes «ciudadanos» españoles comparten la condición de «prófugos del arado» a la que pertenecen de pleno derecho.

A primera vista, y quizás debido a los equívocos que se derivan de su pasajera adscripción a la movida madrileña, podría pensarse que el éxito del cine de Pedro Almodóvar se debe a que representa de forma casi paradigmática la España urbana y moderna. Sin embargo rastreando los componentes rurales y los ingredientes populares de su filmografía, se puede afirmar que por debajo de esa cáscara —a menudo fragil y convencional— latan personajes, atavismos y motivos tanto más auténticos cuanto más cercanos a sus raíces pueblerinas.

Es cierto que en ocasiones tal componente no se percibe de inmediato, sobre todo si no se está familiarizado con la vida española en su vertiente más cotidiana. Es más, cabe suponer que lo que diferencia el cine de Almodóvar del de otros realizadores que aparentemente recurren a fórmulas similares de contraste entre los atavismos ibéricos y la modernidad es su implicación con ese sustrato rural. Es lo que sucede, por ejemplo, con el Bigas Luna de *Jamón Jamón*. Pero la peculiaridad de Almodóvar es que no se trata de una simple vivencia publicitaria, sino que debido a sus orígenes populares lleva en los tuétanos la subcultura que ampara esa experiencia vi-

tal. Su fascinación por el plástico, las batas guateadas, el ama de casa, el bolero, es genuina, incluso cuando se distancia de todo eso y lo parodia.

Seguramente tienen que ver con ello sus orígenes manchegos y su adolescente etapa extremeña que acabamos de evocar, ya que ambas regiones, al carecer de un folklore tan espectacular y estereotipado como puede llegar a resultar el de otras tierras, se convierten en algo muy próximo al paradigma de lo rural «tout court».

El contraste entre un padre arriero (que todavía en los años cincuenta transportaba pellejos de vino desde el pueblo natal de Calzada de Calatrava hasta Jaén) y el Madrid de 1967 en el que aterriza Almodóvar con 17 años proporciona muy bien ese elemento de contraste con una incipiente cultura pop, reforzada por su estancia en Londres en 1971. Contraste que puede sorprender asimismo en los inicios de la revista «El Víbora» en la que colabora y en el grupo de Barcelona con el que se relaciona, como el pintor Ocaña, el futuro diseñador Mariscal, el dibujante Nazario, etc.

Aunque parezca paradójico, tal procedencia rural es un elemento esencial para entender su asimilación de lo urbano, su avidez, su capacidad para la distancia y el retrato, sobre todo de ese Madrid en el que la norma es el forastero asimilado.

El reflejo de este sustrato rural en su cine está en las antípodas de lo que se llamó el cine rural franquista y posfranquista encarnado por Paco Martínez Soria y dirigido por Pedro Lazaga con el film emblemático —récord de taquilla de los sesenta— *La ciudad no es para mí* (1965). Almodóvar rechaza este género que califica de «cine de boina». «Por fortuna, declaraba en *Diario 16* el director manchego, los campesinos son distintos. Mi familia, que es paleta, y mis tíos que son campesinos no

son así, son diferentes a como los pintan algunos directores»¹⁷.

Sus dos primeras películas, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982) se centran de forma inequívoca en el ambiente urbano ligado al ya tópico fenómeno de la movida madrileña.

Hay que esperar a su tercera película, *Entre tinieblas* (1983) para que esa llamada de los orígenes surta efecto en términos convincentes. No es extraño que en esa profundización, el realizador eche mano de sus propias vivencias de infancia en un ajuste de cuentas con su época en los salesianos de Cáceres —época que ha sido revisitada en ésta su nueva película *La mala educación*—. Ni tampoco que aparezca por primera vez en un desenlace, la secuencia primordial del regreso a las raíces rurales, cuando sor Perdida (interpretada por Carmen Maura) deja el tigre al cuidado de sor Víbora y el capellán, que han decidido fundar una familia, y elige volver a su lugar de origen Albacete.

Tal resolución argumental reaparece con consecuencias todavía más amplias y devastadoras en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) donde se actualiza el aspero neorrealismo ibérico de Azcona, Berlanga y Ferreri sin renunciar a las mezclas más heterogéneas de ambientes, personajes, registros y situaciones (radionovela, fotonovela, telenovela). En este film lo rural irrumpe con toda fuerza a través del personaje de la abuela. Pero también de su nieto Toni, de 14 años, que al igual que ella desea regresar al pueblo y trapichea con heroína para comprar una granja y hacerse agricultor. El lagarto, que aparece tan perdido como ellos mismos en ese piso

¹⁷ *Diario 16*, 18/01/1978.

de 40 metros cuadrados de la M-30, es en cierto modo el emblema que les une en esa llamada de sus orígenes. *La ley del deseo* (1986) y *Atame* (1989) proponen un regreso al pueblo, de vacaciones en el primer caso, para encontrar un nuevo sentido a su vida en el caso del desarraigado personaje de Ricki, magníficamente interpretado por Antonio Banderas. *Tacones lejanos* (1991) y *Kika* (1993) muestran ambos el infierno urbano y esa dicotomía ciudad —pueblo que estará de nuevo presente en *La flor de mi secreto* (1995)—. En esta cinta los propios personajes razonan copiosamente sobre su desarraigo, tan acuciante cuando están en crisis. Situación harto frecuente en las criaturas almodovarianas y que se acentúa al olvidar sus orígenes pueblerinos. Por lo cual han de volver a la tierra natal para recomponer el espejo fracturado de su identidad.

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988) representa una simbiosis entre el mundo rural y el mundo urbano encarnada por los personajes de Pepa (Carmen Maura), Candela (María Barranco) y el taxista (Guillermo Montesinos). En la acotación del guión se nos explica que Pepa ha construido en su ático de la calle Montalbán un gallinero con materiales de recuperación, trozos de madera, sacos de plástico, bidones metálicos de todo tipo... Exactamente como hubiera hecho su padre en su pueblo sin la ayuda de un decorador. Las palomas, los patos, las gallinas están como en su casa y la propia voz en off de Pepa nos informa: «Hace meses, me mudé a este ático con Iván. El mundo se hundía a mi alrededor, y quería salvarme, y salvarlo. Me sentía como Noé. En el corral que instalé en la terraza me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies animales. En cualquier caso, no conseguí salvar la pareja que más me interesaba: la mía». La nada fortuita comparación con el Arca de Noé no sólo supone un muy obvio y sig-

nificativo paralelismo con su naufragio sentimental, sino que subraya el papel de refugio que se asigna a ese trozo de su pueblo natal como tablón de salvación al que agarrarse, preludivando la escapada a Almagro que lleva a cabo Marisa Paredes en *La flor de mi secreto* al encontrarse en una situación similar.

Candela, la amiga de Pepa, es maniquí y «su mentalidad, comportamiento y conversación están más cerca del ama de casa de pueblo que de un top-model» escribe Almodóvar en las acotaciones al guión. Bajo una apariencia moderna y sofisticada no puede ocultar sus orígenes cuando lleva a Carlos (Antonio Banderas) al gallinero y mantiene con él esta conversación erótico-campestre: «¡Ay, los conejos! ¡Cómo están! Mira, sequitos... La Pepa los tiene, claro... demasiao... Echa agua... ¿Tú nunca has tenido conejos? y Carlos boquiabierto responde: No. Yo sí, prosigue Candela, En mi casa, muchos... Así... Yo sé mucho de conejos...»

En esta película que refleja esencialmente las preocupaciones de una ciudad moderna, el cineasta introduce personajes ambivalentes que le recuerdan su infancia, su adolescencia, sus raíces: Candela, la presentadora de televisión (su madre) «72 años, de origen rural» escribe Almodóvar en su guión o el taxista. Este personaje que merece mención aparte, constituye un intencionado ejemplo de ruralidad subyacente, apenas disimulada bajo un apresurado maquillaje de modernidad, que a menudo recogen sus películas. Como reza la acotación del guión original al describirlo, el rostro del taxista delata su origen campesino, mientras el pelo tan agresivamente teñido contrasta con la negrura natural de sus cejas y casi está pidiendo a gritos una boina.

En este Madrid «de todos y de nadie», el cineasta pasea su mirada por la existencia cotidiana de una sociedad hecha de contrastes, matices y paradojas, sin olvidar

ese sustrato rural totalmente integrado a su cultura y a sus compartimientos vitales. No en vano declaraba en abril 1988 en televisión española: «Soy un chico que viene de una extracción social baja, humilde, popular, aunque no ejerza (...). Soy una persona de origen rural y, aunque me pueda forrar de millones, siempre habrá en mis películas un personaje que venga de un pueblo».

6.5. Curas, monjas, valores religiosos

Paralelamente a esta rápida urbanización que transforma los productores independientes en consumidores a sueldo, se asiste a un declive evidente de la religiosidad. Los españoles son conscientes de ello. Si tomamos como fecha-referente 1988, año del estreno de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, sabemos que en una encuesta realizada por *Cambio 16* para ese período, el 71% de las personas entrevistadas consideraban que sus compatriotas eran menos religiosos que diez años antes. Para una gran mayoría, la Iglesia, presente todavía en cuanto a la moral social, no tenía ninguna influencia en lo que concierne a la vida íntima, espiritual, sexual, matrimonial, ni en cuanto a las opciones políticas. En la sociedad española de los 80, la religión parecía haber perdido su poder de identificación y la cuestión religiosa no era, como en el pasado, fuente de conflicto entre las dos Españas. En cuanto a los jóvenes, según otra encuesta de 1985 realizada por la misma publicación, el catolicismo parecía haber sido evacuado por una importante mayoría (55%) que se declaraba poco o nada practicante. Es en este contexto social que convendría analizar las relaciones entre el cine almodovariano y la religión.

Si las referencias a la institución eclesiástica y al dogma se convierten en un rasgo característico del cine

español —Buñuel aparece como la cita obligada— Almodóvar mantiene con esta institución unas relaciones diferentes de las de su maestro y predecesor: «No creo que mi cine pueda compararse con el suyo [el de Buñuel] a través del tratamiento que hacemos de la religión. Mi generación, declara Almodóvar, no tiene los fantasmas religiosos que él tenía»¹⁸. Su cine adquiere unas cotas de libertad y modernidad gracias a la no injerencia de la mediatización de los traumas personales, como en Buñuel, Bergman o Allen, para los que el problema de la existencia de Dios no es únicamente un problema estético o metafísico.

«La religión está en todos mis films a partir de *Entre tinieblas*». En estas declaraciones Almodóvar constata de forma patente y clara la presencia de la religión, pero en sus películas el elemento religioso desempeña un papel eminentemente decorativo, herencia, por un lado, de la pompa represiva franquista, y, por otro, del elemento puramente «kitsch». Un sentimiento estético-profano, más que religioso es el que mueve al director en su concepción espiritual y da pie para atacar la falsa espiritualidad popular, a la vez que se impregna de su estética.

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la referencia a lo religioso, incluso como elemento iconográfico, estará menos presente que en otros films. Esta se reduce únicamente a dos alusiones de tipo satírico enmarcadas en sendos spots publicitarios. Todo ello amalgamado con la liturgia y el esplendoroso y colorista ritual de la Iglesia católica de los cuales Almodóvar se impregnó en su largo internado con los salesianos.

¹⁸ Nuria VIDAL: *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Destino, 1989, p. 396.

En la acotación al guión original se puede leer: «Altar muy florido de una iglesia barroca en el que un sacerdote de frente celebra una boda. Es [un tipo con un careto de vampiro], enemigo de toda relación entre hombres y mujeres». En la secuencia siguiente, el sacerdote en un tono agresivo y amenazador formula a los contrayentes la pregunta tradicional de toda ceremonia nupcial. Ante el tono del sacerdote los novios responden con temor a la pregunta lanzando un «Si, creo que quiero». El spot se termina con una serie de advertencias del representante de la Iglesia a la futura esposa: «Hija mía, no debes confiar en ningún hombre. ¿Ni en mi marido siquiera?», pregunta la ingenua novia. «No, toda precaución es poca» responde el sacerdote recordando así los consejos prodigados por el clero durante el franquismo a través de los catecismos, sermones y sobre todo en el confesionario. Esta secuencia se termina con un primer plano en el que el sacerdote deposita cuidadosamente en el ramo un preservativo. Crítica, apenas velada, siempre en tono satírico, a las posiciones conservadoras y reaccionarias del Vaticano en materia de relaciones sexuales, aborto, preservativos, etc.

La segunda referencia a lo religioso irrumpe en la película con el spot del detergente *Ecce Omo* que recuerda a este otro *Ecce Homo*, bajo cuya apelación se designa la representación de Cristo con su corona de espinas, vestido de púrpura, tal y como Poncio Pilatos lo mostró a los judíos diciendo: «Aquí está el hombre». (Ecce homo). Pepa (Carmen Maura) aparece en este spot de la televisión como madre de un asesino, alabando los méritos, junto con la policía, de esa marca de detergente. El desfase entre lo real —la marca de detergente «Ecce Omo. La salvación de su lavadora»— y su representación alusiva a ese otro «Ecce Homo. Salvador de la humanidad» constituye uno de los resortes de la

comicidad de la situación. Gag frecuente en otros films del director.

Frente a la rígida moral católica, Almodóvar opone una libertad transgresora que pone en tela de juicio los fundamentos mismos de la Institución, sin caer en ningún momento en el anticlericalismo. Los tres pilares del Régimen presentes todavía en los primeros años de la Transición (la Iglesia, las Fuerzas de Orden Público, la familia en su concepción franquista) quedan escindidos en el cine de Almodóvar en torno a las relaciones humanas, frente a un mundo religioso, represivo y castrante del que solo conserva hasta su última película, *La mala educación* (2004), su iconología.

6.6. Mujeres, mujeres todas...

La discriminación que sufría la mujer en la vida pública comenzó a ser un mero recuerdo del pasado. El proceso de igualación de derechos y oportunidades conoció ahora su definitiva materialización, desapareciendo las últimas reservas legales. Alcanzó el máximo rango jurídico en el artículo 35 de la Constitución de 1978 que estableció que en el trabajo en ningún caso podía hacerse discriminación por razón de sexo. Este principio quedaría recogido en el Estatuto de los Trabajadores de 1980. La reforma del Código Penal de 1978 situó a las mujeres casadas en pie de igualdad con sus maridos para la administración de la propiedad y el control sobre sus hijos. Se despenalizó el adulterio de la mujer y el amancebamiento. El cambio obligó a una reconsideración de ancestrales concepciones mentales. En 1978 el patronato para la Protección de la Mujer se transformó en el Instituto para la Promoción de la Mujer (1983).

La mejora de la posición legal de ésta se consolidó de manera acelerada y se manifestó en los diferentes planos de la vida nacional durante el período que analizamos. En el ámbito laboral la mujer pudo acceder a todas las profesiones y oficios. La importancia de su presencia resultaba muy diferente de unos sectores a otros. En el ámbito educativo, sobre todo en los niveles primario y secundario, donde primero se introdujo la mujer, su protagonismo era considerable. Sin embargo, a pesar de la importancia del estudiantado femenino en la Universidad, el porcentaje de profesoras universitarias era muy reducido. Alcanzaba en el curso 1995-1996 un 13,2%, valor que a pesar de su modestia era similar al de Estados Unidos y de los más altos de la Europa Comunitaria. Al fin, en 1978 Carmen Conde fue elegida primera mujer académica de la Lengua. También comenzó a acceder la mujer a los cuerpos de orden público (la Guardia Civil en 1988).

En el plano de la vida política, la presencia femenina ha ido ganando protagonismo. En las elecciones generales de 1977 y 1979 las mujeres sumaron el 12% de las candidaturas y el 4,5% de los candidatos que lograron escaño. Paralelamente fueron alcanzando las más altas magistraturas del país. Soledad Becerril ocupó el Ministerio de Cultura durante la etapa de UCD. El PSOE amplió el número de ministras a dos y el PP las elevaría luego a cuatro. En 2000 lograron alcanzar su máximo papel institucional, presidiendo el Congreso de los Diputados y el Senado. Su porcentaje en cargos de representación fue aumentando con el paso de los años. En 1988 la mujer se incorporó al ejército. Así pues los feudos más tradicionales habían empezado a serle accesibles. En 1972 no había ninguna mujer juez en España; en 1987, período en el cual Almodóvar rueda, por ejemplo, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* alcanzaban ya la cifra de 13% en

edades comprendidas en su mayor parte entre 25 y 35 años. Las abogadas laboralistas —entre las que se encuentran un gran número de militantes feministas— serán personalidades conocidas y reconocidas no sólo en la vida política española, sino también entre la opinión pública. Era el caso de las abogadas feministas, Cristina Almeida (miembro del PDNI primero, IU más tarde, PSOE en la actualidad) Cristina Alberti (ex-ministra socialista) y la juez Manuela Carmena. No es extraño que esta presencia importante en la sociedad española haya hecho su irrupción en las películas de Almodóvar.

El número de mujeres entre los funcionarios de rango superior, incluidos los ministros, aumentó de 1985 (6%) a 1989 (9,8%) hasta colocar a España entre los cinco primeros países en lo que concierne a la igualdad entre hombres y mujeres.

A la lectura rápida de estas cifras se puede observar que el cambio se produce esencialmente en la década de los 80. Igualmente la participación de la mujer en el mundo de la empresa empieza a ser una constante y no sólo en los trabajos mal considerados y peor remunerados, aunque esta fuera todavía la tónica general en aquellos años. En 1980 había en España un porcentaje de 21,3% de empresarias y en 1989 estas cifras se elevaban ya a 23,6%. Se podrían multiplicar estos ejemplos a la lectura de los trabajos publicados por historiadores y sociólogos en estos últimos años; para el presente estudio baste con señalar que cada vez más en esta década los hombres, sobretodo los jóvenes, y no sólo por razones económicas, han sido favorables al trabajo de sus esposas o compañeras fuera de casa¹⁹.

¹⁹ María Ángeles Durán (dir.): *De puertas adentro*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1987, Matilde EIROA SAN FRANCISCO: *Hacia la moderni-*

La importancia de los mujeres en el cine de Almodóvar ofrece al espectador un amplio abanico de los oficios, profesiones y trabajos ejercidos por éstas, así como de sus diferentes actitudes frente al mundo laboral y al mundo en general. Curiosamente, y al contrario, de lo que ocurre en la sociedad española, las mujeres ocupan en sus películas puestos de trabajo más cualificados que los hombres. Ellos son taxistas, policías, empleados de telefónica, o bien sin profesión... Las mujeres sin embargo son abogadas, trabajan en agencias de publicidad, son escritoras, azafatas, cantantes, maniquís, mujeres de negocios... Son guapas, inteligentes, elegantes y ejercen oficios más bien prestigiosos. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, entre este amplio abanico profesional se encuentran: Pepa (actriz de publicidad y dobladora de films), Paulina Morales (abogada), Candela (maniquí), pero hay además secretarias, recepcionistas, porteras...

Profesiones medias que emergen en el universo femenino de este cineasta, donde la gran masa coral de sus actores secundarios se convierte en un excelente bisturí para desentrañar los innumerables matices sociales que recogen sus films. Así por ejemplo, la recepcionista Cristina (Loles León) encarna con gran precisión el personaje de administrativa respondona-rezongona e ineficaz que puebla las administraciones de la mayor parte de nuestros países. No da una en el clavo, mejor dicho en su trabajo. Deja la megafonía abierta, no recuerda quien concretamente ha pedido un radio-taxi y se ve obligada a pregonarlo a todo el centro de trabajo y cuando se le pide línea telefónica para una llamada, ai-

zación social: las mujeres en la Transición, en Javier TUSELL (dir.): *Historia de la Transición y consolidación democrática en España*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 535-547.

radamente responde con mucho retintín: «¡Uy, sí, sí, sí perdón, perdón! Servidora está aquí para eso ¿eh? el café puede esperar. ¡He desayunado mucho yo en los últimos años!».

Otros personajes femeninos, menos cualificados en el mundo laboral, pero muy representativos de la sociedad española y que resultan imprescindibles en toda ciudad que se precie, son las porteras. Desde la estreñida portera de *Laberinto de pasiones* a la Testigo de Jehová (Chus Lampreave) de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son una fauna insustituible. «Conciencia de todo un edificio, son los ojos que miran a la calle», escribe el director en el guión de este film. En este caleidoscopio que Almodóvar nos muestra sobre el universo femenino aparecen todos los cambios que se han producido en el tejido social y afectivo de los españoles en estos últimos años. Una sociedad moderna y tradicional a la vez encarnada por el ama de casa (Gloria) y la mujer liberada (Candela), la virgen (Marisa), la soltera, la divorciada, la abandonada (Pepa), etc.

En esta película coral femenina las novias casamenteras, aunque son personajes breves, matizan bien una de las muchas actitudes que, hoy en día, pueden tener las mujeres en la sociedad española hacia los hombres. Una vez que el rol tradicional femenino se quebró, el abanico es muy amplio: desde las «las liberadas que pasan de todo»²⁰, hasta las que persiguen fijamente el matrimonio con claros fines patrimonialistas, es decir, el matrimonio tradicional. Este es el diálogo que se produce entre tres mujeres tan distintas como Marisa (interpretada por Rossi de Palma), Candela y Pepa, cuando la primera en

²⁰ Guión de «Mujeres al borde de un ataque de nervios», *L'Avant-Scène Cinéma*, n.º 445, octubre de 1995, p. 56.

compañía de su novio, al que llama «mi Carlos», visita el ático de Pepa con fines matrimoniales:

Marisa: «Carlos.

Carlos: Sí, mi amor.

Marisa: «Esto no me gusta. Está muy alto. Debe costar un ojo de la cara. Yo lo que quiero es una casa y esto no es una casa casa.

Candela: La muchacha tiene razón, yo creo.

Marisa: No me dé la razón y deje de llamarme muchacha.

(La novia, a modo de autorrepresentación):

Marisa: Soy su novia. Vamos a casarnos.

Pepa: Yo soy Pepa, la ex-amante del padre de Carlos»²¹.

Candela presenta el contrapunto de Marisa, es una mujer liberada que confiesa sin ningún pudor, ni inhibición su relación con un chiita desconocido: «Pepa: cuéntame qué te pasa. Candela: Hace tres meses, lío con un tío. Pasamos juntos el fin de semana. Cuando se fue, no sabía ni su nombre, ni ná de ná. Pero me quedé colgaíta, mari... No podía pensar en otra cosa. Pepa: ¿Qué pasó el fin de semana? Candela: No, ná de particular. Follamos todo el tiempo, sin parar... Eso sí... Y fue... Mira como se me pone... ¡La carne de gallina!... Candela: Mira. Fue como una revelación... Como si hiciera el amor por primera vez... ¡Ah, sí! ¡Qué me gustó! Pepa: A tu edad, el sexo tira mucho, desgraciadamente»²². Pepa, por su parte, tiene una concepción de las relaciones amorosas más madura pero igualmente sin prejuicios, ni tabús. No

²¹ *Ibid.*, p. 52.

²² *Ibid.*, p. 56.

duda en presentarse a Carlos como la «ex-amante de su padre» y decide guardar el hijo que espera, a pesar de que el padre de éste, Yván, acaba de abandonarla.

En el universo femenino de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no podía faltar uno de los personajes recurrentes en la obra almodovariana: el ama de casa. Recordemos que es en el film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* que este papel representado por Carmen Maura, el de la azaconada ama de casa (que para mayor sarcasmo se llama Gloria), resulta más logrado. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* Carmen Maura presentando en televisión la marca de detergente «Ecce Omo» (remake de la Gloria de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) merece por parte de Almodóvar la siguiente descripción: «Pepa encarna el personaje del ama de casa (dejada, despeinada, con el pelo cogido con una coleta, chaqueta de lana gorda, precedente sin duda de Sepu), sin maquillar». Madre de un asesino buscado por la policía, «el famoso asesino de Cuatro Caminos» la publicidad añade a la eficacia del detergente capaz de hacer desaparecer toda mancha de sangre del temido asesino, la inconsistencia política y social de la mujer, en este caso, el ama de casa, que en presencia de dos policías que participan en el anuncio, no puede ser considerada más que por sus competencias en las tareas domésticas y en ningún caso por su complicidad con su hijo.

Este prototipo de ama de casa, subraya Agustín Sánchez Vidal ya había sido diseccionada por los Costus en *El chochonismo ilustrado* (Homenaje al ama de casa) y lo volvería a ser más tarde en su *Enciclopedia universal de la María*. En ellas y en sus dibujos aparece esa misma aperreada «Maruja», auténtica encrucijada batida por el fuego cruzado de lo rural y la sociedad de consumo, que ya el pop había explorado a conciencia, aun-

que con otras consecuencias. La obra de los Costus es una inclasificable variación de aquellas «fisiologías» esbozadas por costumbristas y naturalistas, donde el ama de casa aparece a lo largo de todos sus ciclos biológicos y en las más diversas coyunturas y situaciones, retratada con tanta ternura como inmisericorde precisión entomológica²³.

De todos estos personajes femeninos algunos, sin lugar a dudas pasarán a la historia del cine como paradigmas: Pepi, la madre superiora de *Entre tinieblas*, Gloria, Pepa, Kika, Becky del Páramo, Agrado, Manuela... Todas ellas son fuertes, bíblicas, libres y humanas, pueblan las grandes urbes del mundo, y de algún modo sino son todavía el motor de la Historia, por los menos, en el universo almodovariano son el eje central de todas las historias.

6.7. Polis, maderos y Fuerzas de Seguridad del Estado

Lejos del cine militante, social o del documental de denuncia, el cine de Almodóvar disecciona a través de su mirada incisiva y precisa las zonas de luz y sombra de la sociedad española de esos años 80. Sociedad en cambio, en mutación en la que el pasado ha dejado profundos lastres que impiden un rápido despegue de una nueva era anclada definitivamente en la modernidad. La representación en los films del cineasta de ciertas instituciones (la policía, por ejemplo), contribuirá a explicitar como el país se encuentra todavía durante este período.

²³ In «Voir et lire Pedro Almodóvar», coord. por Emmanuel Larraz, Hispanistica XX, Université de Bourgogne, 1996, p. 15.

do de la Transición en una difícil encrucijada entre pasado y futuro, entre antiguo y nuevo régimen.

Las Fuerzas de Orden Público (Policía y Guardia Civil) constituían con el Ejército los llamados «poderes fácticos» cuya fuerza de presión era suficiente para alterar en aquellos años el curso normal de las reformas políticas emprendidas desde la aprobación de la Constitución en 1978. La adaptación de los componentes de las llamadas Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado (apelación adoptada en el Parlamento a propuesta del PSOE en 1978) al sistema democrático, a sus valores, comportamientos e incluso a su nuevo discurso será un ejercicio largo y difícil que llevará a la democracia algo más de una década.

Durante el Régimen franquista el mantenimiento del orden ligado a la represión (Ley Orgánica del Estado, 1967) incumbía tanto al Ejército, como a la Policía y a la Guardia Civil. A partir de 1978 la Constitución en su artículo 104 declara que la misión de las Fuerzas de Policía será «proteger el libre ejercicio de los derechos y libertades y garantizar la seguridad ciudadana». Cambio radical frente al concepto autoritario del orden público que en la práctica era sinónimo de limitación o privación de libertades.

El estado democrático ha constitucionalizado a las Fuerzas de Seguridad del Estado, ha establecido una base jurídica al más alto nivel para luchar contra la separación, recelo o antagonismo de la sociedad hacia los representantes del orden, para llevar a cabo una enseñanza y formación democrática y una plena profesionalización a pesar de que cada uno de los componentes de las Fuerzas de Seguridad tiene una problemática particular. En 1978 se crearon diferentes cuerpos de policía: policía judicial (art. 128 de la Constitución), policías autonómicas (para Euskadi y Cataluña) policías municipales, a las

cuales hay que añadir la Guardia Civil y la Policía Nacional, ambas con responsabilidad en todo el territorio y las numerosas empresas de seguridad presentes también a lo largo y ancho de la geografía española.

Esta profusión suscita un aumento físico y una presencia importante de los representantes del orden en la sociedad sin que por ello disminuya la inseguridad en el país. La misión de cada una de estas policías resulta demasiado imprecisa tanto en la teoría, como en la práctica lo que da lugar además de a una competencia innecesaria entre ellas, a numerosos malentendidos y a una pérdida de eficacia, causa principal de la gran falta de credibilidad de la Institución ante la opinión pública. Sin olvidar una variedad de uniformes extraordinaria que presta a veces a confusión no sólo entre los miembros de las distintas policías, sino también con los repartidores de Butano o de Coca-Cola.

Cuando la policía «entra» en los films de Almodóvar, generalmente lo hace de forma ridícula, absurda y esperpéntica. Los personajes almodovarianos adoptan, en consecuencia, hacia ella actitudes de desprecio, recelo, burla y por supuesto de falta de respeto y de no colaboración. El director no hace sino recoger el sentir ampliamente compartido por los españoles hacia unas fuerzas de seguridad todavía tercermundistas, educadas en los hábitos de cuarenta años de dictadura, puesto que como hemos visto es mucho lo que queda del pasado y aún no han tomado carta de naturaleza en la sociedad española, unos hábitos de respeto cívico vigentes en las democracias europeas.

Esta será la presentación que se hace en algunas de sus películas de los agentes del orden. Citaremos en este estudio, por falta de espacio, tan sólo tres films que nos parecen particularmente representativos: *Matador*, *La ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

En *Matador* (1986), cuando el policía pide a la madre (Chus Lampreave) que le acompañe a comisaría, ésta además de darle largas, le planta cara conociendo perfectamente cuáles son sus derechos y le responde en estos términos: «Chus: ¡Pero cómo quiere que vayamos con ustedes, teniendo la casa manga por hombro, como la tenemos! Mire, estoy blanqueando y estoy haciéndolo sola, porque no tengo a nadie que me ayude. Policía: ¡Por favor, señora! No insista. Eva: (la modelo, hija de Chus): Yo no puedo acompañarles, porque tengo un “casting”. Chus: Tenemos un “casting”, por si fuera poco que la casa está empantanada. Policía: No insista, señora ¡Cállese! Chus: No me chille, porque le puedo meter un paquete... Policía: Será sólo un momento, señora. Chus: Si no les importa esperar... Tardaremos media hora o así en arreglarnos. Porque ¿no querrán que vayamos así a toda una señora comisaría?»

Conociendo el estado de las comisarías en España en los años ochenta y en algunos casos, todavía en la actualidad, la expresión de Chus «toda una señora comisaría» refuerza el carácter mordaz y sarcástico con que el director aborda todo lo referido a esta institución, recogiendo una vez más el sentir popular.

Pero es quizás en *La ley del deseo* (1987) donde la imagen de los policías sale más deteriorada, rayando constantemente en la provocación. Se trata de la inspección de un piso y estos son los diálogos que se intercambian entre los personajes: «Padre: Mira lo que he encontrado yo, un cuartito de coca. Hijo: No es suficiente para acusarle de toxicómano. Padre: Pero basta para hacer dos “rayas” ¿quieres? Hijo: No. Padre: Pues tú te lo pierdes. (Mirando a la foto del travestido): ¡Qué buena está, la hija de puta! ¿No te la tirarías? Hijo: No. ¿Y tú? Padre: Aquí mismo, encima de la mesa. Cuando llegues a mi edad descubrirás que si no fuera por estos pequeños

vicios, no hay quien soporte este oficio. Espero que no tardes tanto como yo en descubrirlo. Hijo: Cuando llegue a tu edad, seré comisario general y no inspector, como tú. Padre: No sé por qué te metiste a policía. Con tu tipo estarías mejor de modelo publicitario y ganarías más... En la escena final de este mismo film: «Hijo: Dame el revólver. Padre: Aprende primero a utilizarlo. Hijo: Pero, ¡cómo voy a aprender si no me dejas! Un ciudadano que contempla la escena: ¡Qué vergüenza! ¡En esto se va el dinero del contribuyente!».

La sorpresa irónica de Tina (C. Maura, en *La ley del deseo*) es otra pulla más de las que recibe la policía en este film: «¡Pero si hasta sabe leer!», le suelta al policía que inspecciona la casa.

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* los policías irrumpen en casa de Pepa en el momento en que Lucía y los demás personajes están reunidos en el apartamento. Su aspecto no tiene nada que envidiar al del reparador del teléfono que en justa reciprocidad, le pide al policía que él también se acredite. Las relaciones que se establecen entre los policías y el resto de los allí reunidos son, como acabamos de evocarlos, significativas de la nueva mentalidad que reina en la España de la Transición. En ningún momento Pepa parece impresionada por la presencia de los agentes: «¿Puedo saber las razones de su visita?» o «¿Puedo saber de qué se me acusa?» e incluso en el curso de un seudo interrogatorio ésta parece ausente y les hace repetir las preguntas. Cuando el «supuesto» interrogatorio empieza por un «Explíquese» del policía (fórmula en las antípodas de las utilizadas por «los grises» de la época franquista) Pepa parece dominar la situación y a los policías y responde: «Les importa que me siente. Si tengo que abrirle mi corazón...» Frase más habitual de los consultorios femeninos de la radio de la época (Elena Francis) que de un interrogato-

rio policial. Por otra parte las preguntas se ven constantemente interrumpidas por las intervenciones sobre los líos amorosos de unos y de otros (Lucía, Candela, Carlos, su madre) lo que ridiculiza todavía más el papel de los policías conscientes «de que se están cachondeando de ellos». Es en ese momento cuando recurren a su tono autoritario de defensores del orden de un régimen ya caduco con un discurso acompañado de gestos y de expresiones inadmisibles en unos representantes de la ley: «Pero antes de eso, alguno de vosotros lo sabía y quiero que me lo diga (...) de una puñetera vez u os entruyo a todos y dejo de contemplaciones». Este lenguaje soez y vulgar evocaba y evoca, sin duda en el espectador, aquel famoso: «¡Se sienten coño!» y otras expresiones soeces proferidas por el Teniente coronel Tejero y los asaltantes al Palacio de Congresos el 23-F 1981.

A esta actitud inaceptable, se añade su incompetencia profesional cuando se sabe que «en el aeropuerto hay más policías que pasajeros» o «que el aeropuerto está tomado por la policía», y la cámara nos muestra, sin palabras, suprema ironía, la imagen de una pareja de policías que son los únicos que duermen plácidamente en la sala del aeropuerto, mientras transcurre el follón del tiroteo. Finalmente será Pepa la que supla con su valor las carencias de los agentes.

Incompetencia, ineficacia, falta de profesionalidad, la representación de la policía en las películas evocadas no dista tan apenas de la que el historiador Santos Juliá apunta en *El País* el 12/01/1997: «Policía eficaz el Estado español no la ha tenido nunca. No la tuvo la Monarquía, que fió el orden público al Ejército; no la tuvo la República, que abusó de los estados de excepción y utilizó masivamente a los militares en la represión de huelgas e insurrecciones obreras; no la necesitó el franquismo, con sus métodos brutales y expeditivos. Pero

una policía eficaz, actuando en el marco de un Estado de derecho, nunca la hemos tenido».

Al ritmo de las transformaciones sociales se ha consolidado en estos años 80 un cambio notable en los valores y las actitudes políticas de la mayoría de los españoles. El cine de Pedro Almodóvar nos muestra todo ello dentro de un desquiciamiento de pautas, actitudes y roles sociales. Extremando los rasgos y caricaturizando las situaciones, y las instituciones a través de sus representantes más egregios, el director consigue aprehender la quintaesencia de la realidad y proponer ese contraanálisis de la sociedad —la intrahistoria que diría Unumano— necesario para profundizar e ilustrar, el trabajo del historiador.

Frente a esa falsa homogeneización social de gentes y costumbres que transmite el «establishment» o las frías estadísticas e incluso los comentarios sociológicos, pero sin afán de moralizar, Pedro Almodóvar nos recuerda una y otra vez que hay miseria social, que los hijos de un taxista (el marido de Gloria) no lograrán grandes éxitos en la escuela, haciendo los deberes hacinados entre su padre y su abuela, consultores analfabetos de sus dudas; nos recuerda que no es tan fácil la adaptación de la población emigrante a un medio urbano, persisten en ella la nostalgia por su pueblo y, sobre todo, unos moldes culturales rurales que chocan con la ciudad; nos muestra que el tejido social es más complejo y la vida más rica que los estereotipos de salón (a veces, sala de cine) o las dúctiles personalidades al uso. Que la gente envidia, odia, ama, sufre, tiene celos, quiere matar, como dice la letra de los boleros en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, es lo que saca a la palestra este cineasta, más allá de las civilizadas pasiones y conductas promovidas desde el poder por una intensa política de normalización social de la población.

6.8. Ficha técnica

Título: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.
Producción: El Deseo y Lauren Films (1988). Director: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: Bernardo Bonezzi. Montaje: José Salcedo. Decorados: Félix Murcia. Intérpretes: Carmen Maura, Fernando Guillén, Julieta Serrano, Antonio Banderas, María Barranco, Rossy de Palma. Color. Duración: 89 minutos.

7. CONTINUIDADES Y CAMBIOS SOCIALES EN LA TRANSICIÓN Y DEMOCRACIA

Álvaro Soto Carmona

Universidad Autónoma de Madrid

El cine de Pedro Almodóvar refleja intensamente la realidad social y los cambios habidos durante la Transición y la Democracia. En ocasiones, sus denuncias son descarnadas, como la realizada en *¡Qué he hecho yo para merecer esto!*¹, donde realiza un «alegato feminista a la problemática social y familiar (...), además de reivindicar las condiciones del proletariado urbano y satirizar a la burguesía urbana y denunciar el vacío mundo intelectual.»² En otras ocasiones, como es el caso de la película que sirve de excusa a este artículo, *La flor de mi secreto*³, desde un plano más intimista, introduce elementos de la nueva situación política en España, como la pertenencia a la OTAN o la intervención de tropas españolas en Bosnia⁴, y muestra una realidad social marcada por el creciente protagonismo de la mujer, la persistencia del desempleo⁵, la existencia de conflictos sec-

¹ Estrenada el 25 de octubre de 1984.

² Antonio HOLGUÍN: *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 222.

³ Estrenada el 22 de septiembre de 1995.

⁴ Secuencia 48.

⁵ El marido de Rosa, hermana de Leo.

toriales⁶, el racismo⁷, o la dolorosa presencia de yonkis entre la juventud, pero también los nuevos valores de la misma como la objeción de conciencia⁸.

La existencia de una *sociedad civil* dinámica en los últimos años del franquismo y en los primeros de la transición fue un factor decisivo a la hora de que se produjeran los cambios políticos que posibilitaron el establecimiento del *Estado de Derecho* y de la democracia. Esa *sociedad civil* fue capaz de modelar y moderar el discurso de los políticos, posibilitando así, a través de la vía reformista, el retorno de la democracia.

El fin de la dictadura y la transición a la democracia fueron procesos de naturaleza política. Los cambios en las *estructuras sociales* se habían venido produciendo en las dos últimas décadas del franquismo mientras, por el contrario, debido al carácter represivo del régimen político, los *actores sociales* se encontraban un tanto inmovilizados. Fueron precisamente estos últimos los que debidos a los cambios políticos experimentaron una clara ruptura con el período anterior. No así la *estructura social* que va a mantenerse sin grandes alteraciones desde los años sesenta.

Los hechos sociales más sobresalientes durante la transición y la democracia fueron el *proceso de desin-*

⁶ La manifestación de los MIR contra el gobierno de Felipe González (secuencia 55).

⁷ La presencia de gitanos (Blanca, la asistenta, y su hijo Antonio), el comentario de Manuela al Médico B: «¿No se lo darán, por ejemplo, a algún árabe?» (Secuencia 9). O la respuesta de Alicia: «¿Quién se va a identificar con un protagonista que se ocupa de limpiarle la mierda a los enfermos de un hospital, que por si fuera poco tiene una suegra yonki y un hijo maricón, al que además le gustan los negros?» (Secuencia 35). Ambos textos en Pedro ALMODÓVAR: *La flor de mi secreto*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995, pp. 24 y 72, respectivamente.

⁸ Secuencia 9.

dustrialización, por un lado, y el de *terciarización*, por otro. Al mismo tiempo se produjo el *retorno de los emigrantes* que se habían desplazado a Europa, sobre todo durante los años sesenta. Todo ello fue acompañado de un crecimiento moderado de las grandes ciudades y un creciente movimiento de población hacia *la periferia y los archipiélagos*. En paralelo se desarrolló un intenso *proceso de descentralización* con el establecimiento del Estado Autonómico, por un lado, y el *proceso de integración europea*, por otro. En la estructura demográfica se dio un *fuerte descenso de la nupcialidad* y de la *natalidad*. España pasó de ser un *país de emigración a serlo de inmigración*. Aparecieron *nuevos modelos familiares y de hogar*, con un *incremento de los hogares unifamiliares*. La presencia de la *mujer* fue más activa, convirtiéndose en la protagonista de cambios importante en la mentalidad y en la estructura educativa. Se siguió *incrementando la asalarización de la población activa*, aunque el elemento más constante y llamativo del último cuarto de siglo en el mercado de trabajo fue la *persistencia de altas tasa de desempleo*. Todo ello en una sociedad cada vez más *secularizada*⁹.

La inmovilidad en la desigualdad de las rentas se mantuvo, pese a los importantes cambios habidos en el sistema fiscal y al aumento del número de asalariados.

⁹ Una visión general del tema se puede consultar en el capítulo III de la parte segunda («La evolución de la sociedad en la transición y la democracia») del tomo XLII de la *Historia de España Menéndez Pidal. La transición a la democracia y la España de Juan Carlos I*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, pp. 497-556. Es interesante, por la crítica historiográfica, la descripción de los problemas sociales y las fuentes para su estudio, el capítulo «Un siglo de cambios sociales, una historiografía a remolque de la ideología», en René RÉMOND, Javier TUSELL, Benoît PELLISTRANDI y Susana SUEIRO (eds.): *Hacer la Historia del siglo xx*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 191-224. Ambos estudios fueron realizados por mí.

La desigualdad no fue a más debido al incremento del gasto público y, en especial, al explosivo aumento del gasto social, poniéndose de manifiesto que las desigualdades no se incrementaron gracias a la acción del Estado¹⁰. Sin esta última, la transición y la democracia hubiesen tenido una falta de legitimación social.

Sin duda el hecho más significativo de los habidos fue la creación y consolidación del *Estado de bienestar*. Con ello se pudo proceder a la universalización de la atención sanitaria, a garantizar el sistema de pensiones, a aumentar la edad de la enseñanza obligatoria y a prestar una importante ayuda a los desempleados. Fue evidente que, junto a los avances, existieron sombras, pero éstas se solventaron a través de acuerdos políticos, como sucedió en el caso de las pensiones con el *Pacto de Toledo*. Si bien siguieron existiendo déficits sociales, los avances que se produjeron deben ser calificados como históricos.

¹⁰ «La cuestión fundamental es si la acción del Estado produce mejoras substanciales en la estructura de la desigualdad social existente. La distribución de la renta de mercado para 1980 supone un índice de Gini de 0,39, pero si se añaden las prestaciones sociales *en dinero* (lo que usualmente se denomina «renta disponible») el índice de Gini desciende un 17% (índice de 0,32). Si además se estiman las prestaciones sociales *en especie*, cosa que no es fácil, se llega al cálculo de la renta final. Ésta supone una reducción adicional del 11% en el índice de desigualdad (índice 0,28). En total la renta final, teniendo en cuenta prestaciones sociales de todo tipo, es un 26% menos desigual que la renta de mercado. *Queda claro que la intervención del sector público, al menos en la distribución de las rentas es efectiva*», en Jesús M. DE MIGUEL: *Estructura y cambio social en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 299. (La cursiva es nuestra.)

7.1. Leo una mujer de su tiempo. De un único modelo familiar a la pluralidad de modelos

Leo (Leocadia) la protagonista de *La flor de mi secreto* y su amiga Betty, representan bien a un sector de mujeres españolas que han logrado independizarse económicamente, y que dejan de ser invisibles para mostrar toda su valía y sentimientos. En ambos casos, su preparación profesional y formación les permite ser independiente económicamente. Mientras que Leo se encuentra en una situación de soledad no deseada debido a su ruptura matrimonial, Betty vive sola. Estas situaciones son propias de los cambios habidos en la sociedad, ya que en los años noventa, vivían solas más del doble de mujeres que de varones. Se trataría mayoritariamente de mujeres ancianas, viudas, como la madre de Leo, Jacinta, que viven en zonas agrarias, o mujeres separadas.

Las separaciones matrimoniales eran prácticamente imposibles durante el franquismo, a no ser que el tribunal eclesiástico anulara el matrimonio. Durante la transición se aprobó la posibilidad de que la separación matrimonial se llevara a cabo por mutuo acuerdo de los cónyuges, procediéndose a la reintroducción del divorcio en nuestro ordenamiento jurídico¹¹.

Asimismo, el que una mujer viviera sola era un hecho excepcional en nuestra sociedad, tan sólo aceptado en el caso de las viudas, ya que en las demás ocasiones solía ser fuente de crítica hacia la mujer. Pues bien esta situación cambió radicalmente no sólo por la existencia

¹¹ Sobre los motivos por los que la *Unión de Centro Democrático* legisló sobre dicho tema, se debe consultar, Pablo MARTÍN DE SANTA OLALLA: «La Ley del Divorcio de 1981 en perspectiva histórica», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, 14, 2001, pp. 519-551.

del divorcio, sino por la aparición de modelos alternativos a la familia tradicional, que hicieron que no se pudiese hablar de la *familia española*, como se decía durante el franquismo, sino de *familias*.

En los años setenta se produjo una *transformación silenciosa de la familia en España*, de tal forma que a comienzos de los ochenta la estructura familiar tendía a ser diferente a la que había venido existiendo. En contraposición al modelo familiar único y autoritario dominante en la dictadura¹² se fue desarrollando la «familia moderna» o nuclear.

Se produjo un doble fenómeno, por un lado las funciones tradicionales de la familia fueron asumidas progresivamente por el sector público; así, tanto la enseñanza, el cuidado de los enfermos y el de los mayores, fueron asumidas por instituciones al margen de la familia. A ello conviene añadir que desapareció la íntima conexión entre el matrimonio y la maternidad, y entre la familia y el hogar.

A comienzo de la década de los ochenta la mayoría de las familias, el 86 por 100, eran nucleares, y un 13 por 100 estaban compuestas de personas solas. Estas últimas tienden a crecer de forma constante, debido al incremento de las «familias monoparentales», que incluyen situaciones muy diferentes. Así, nos podemos estar refiriendo a personas maduras o ancianas, que cada vez

¹² «El autoritarismo del régimen franquista había edificado en el vacío un modelo familiar acorde a su propia ideología, rígido y apartado de toda flexibilidad, que ignorante de los cambios sociales era incapaz por su misma naturaleza de superarse y acoger en él los modos distintos de relación familiar que surgían de la pluralidad de la sociedad española», en Alfonso PÉREZ PEÑASCO y otros: «La familia española en la transición política», Fundación Foessa, *Informe sociológico sobre el cambio social en España 1975-1983*, vol. II, Madrid, Euramérica, 1983, p. 483.

son más, o mujeres con hijos, tras el divorcio o por ser madres solteras.

El papel en la vida pública de las mujeres durante la dictadura fue residual¹³, ello fue resultado del papel asignado a las mismas por el régimen franquista, donde debido al fuerte peso de los sectores más conservadores de la Iglesia Católica, se potenció el matrimonio, la maternidad y el mantenimiento de las mujeres en el ámbito doméstico. La vigilancia sobre las conductas femeninas fue extrema desde la adolescencia y los hombres, primero el padre y luego el marido, no sólo ejercían su autoridad sobre la misma, sino también la vigilancia, amparada por la ley, para que se cumpliera el rol que se les había asignado¹⁴.

Esta política de marginación de la mujer fue acompañada por medidas protectoras de la familia, por la censura de cualquier tipo de educación sexual, por la supresión de la coeducación tanto en las escuelas primarias

¹³ En 1975 «tomando como referencia 132 países, España no figura entre los 32 en los que la mujer desempeña una cartera ministerial (...), entre los 22 en que alguna es embajadora, entre los 28 en que está presente en el Tribunal Supremo y entre los 77 en que la mujer forma parte o ha formado parte de delegaciones ante los diversos organismos de las Naciones Unidas. Para aliviar un poco esta situación veremos que España está entre los 74 países (de esos mismos 132) en que la mujer ocupa escaños en el Parlamento y entre los 46 en que ha alcanzado el puesto de directora general». En el mismo año había 678 concejales y 53 mujeres desempeñaban el puesto de alcaldesa. En las últimas Cortes franquistas (X Legislatura) el número de mujeres presente eran ocho, lo que suponía el 1,4% del total de los procuradores, en María Luisa JORDANA: «Las mujeres y las instituciones», en Asociación «Mujeres en la Transición Democrática», *Españolas en la Transición. De excluidas a protagonistas (1973-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 183 y 194.

¹⁴ Inés ALBERDI: «Roles femeninos», en Salustiano DEL CAMPO (ed.): *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, V. I, Bilbao, Fundación BBV, 1994, p. 230.

como en los institutos, o por la exclusión de la mujer, especialmente la casada, del ámbito laboral¹⁵, así la *Orden de 27 de diciembre de 1938* recuerda que «la tendencia del Nuevo Estado es que la mujer dedique su atención al hogar y se separe de los puestos de trabajo».

Esta marginalidad se mantuvo hasta los años sesenta, donde se va a producir una intensa incorporación de la mujer al *trabajo fuera del hogar*, pero lo sustantivo de dicha incorporación fue que las mujeres, sobre todo las procedentes de clases medias, comenzaron a ocuparse de tareas que hasta el momento estaban monopolizadas por varones. A pesar de la gran importancia de dicha incorporación, no debemos olvidar que siempre ha existido un núcleo estable de trabajo femenino fuera del hogar, aunque muy condicionado por su origen social y su estado civil. Lo que cambia, por tanto, es la pérdida de importancia sobre todo del primero de los factores.

Durante la segunda mitad del franquismo se llevaron a cabo una serie de reformas legislativas que trataban de aliviar, no romper, la discriminación de la mujer en el plano legal¹⁶. En 1958 se reformó el *Código Civil*, per-

¹⁵ En la Declaración II 1 del *Fuero del Trabajo* (promulgado por Decreto de la Jefatura del Estado de 9 de marzo de 1938 —*Boletín Oficial del Estado*, del día 10—) se afirmaba: «El Estado se compromete a ejercer una acción constante y eficaz en defensa del trabajador, su vida y trabajo. Limitará convenientemente la duración de la jornada para que no sea excesiva, y otorgará al trabajo toda suerte de garantías de orden defensivo y humanitario. En especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y *libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica.*» (La cursiva es mía.)

¹⁶ Una buena síntesis de las medidas que se tomaron se encuentran recogidas en Mar PÉREZ-SERRANO y Teresa RUBIO: «Cambios legislativos», en Asociación «Mujeres en la Transición Democrática», *Españolas...*, *op. cit.*, pp. 127-162.

mitiendo a la mujer soltera ser testigo en testamentos y a la casada además ser albacea y ocupar cargos tutelares, siempre que el marido le diese licencia. También se substituyó la consideración de la vivienda común como *casa del marido* por la de *hogar conyugal*. En 1963 quedó eliminado del *Código Penal* el derecho que se les reconocía a los maridos y a los padres de matar a sus hijas o esposas en el caso de que fueran sorprendidas en flagrante delito de adulterio. Un año después, la *Ley General de Asociaciones* posibilitó que las mujeres se organizaran con el fin de reivindicar sus derechos. Pese a las enormes limitaciones de dicha ley, facilitó, en un ambiente de toma de conciencia, la creación de numerosas asociaciones que presionaron a las autoridades con el fin de acabar con las discriminaciones legales existentes. Este movimiento, que se debe de inscribir en el creciente protagonismo de la *sociedad civil* durante dichos años, fue sin duda un elemento activo para presionar a favor de nuevos cambios legislativos, pero sobre todo sirvió para extender a amplios sectores de la sociedad sus justas demandas.

Ya en las postrimerías del franquismo se realizó una nueva reforma del *Código Civil*, por la que se eliminaba la *licencia marital*. Dicha reforma también procedió a modificar el *Código de Comercio* para permitir a la mujer casada el ejercicio de la actividad mercantil sin autorización del marido. Los avances que representó esta ley fueron considerables, aunque la administración de bienes gananciales seguía correspondiendo al marido que también ostentaba el ejercicio de la patria potestad sobre los hijos.

Todos estos cambios legislativos pusieron en evidencia la existencia de una fuerte corriente de opinión que trataba de adaptar las normas a la realidad social, siendo la mentalidad que sustentaba la dictadura un obs-

táculo para que ello se produjera. Pese a todo, y con las importantes limitaciones señaladas, se avanzó.

Uno de los hechos que contribuyó a facilitar algunos de los cambios mencionados, fue la profunda reforma que en 1970 se lleva a cabo en el sistema educativo, gracias a la aprobación de la *Ley General de Educación*. La Ley de 17 de julio de 1945 recogía que por «razones de orden moral y de eficacia pedagógica» se establecía la separación de sexos en la enseñanza primaria, y se establecía una educación diferenciada. Así, mientras al niño se le orientaba para la vida profesional en el trabajo, la industria, el comercio y la agricultura, a las niñas se las preparaba para la vida del hogar, artesanía e industrias domésticas. El porcentaje de niñas matriculadas fue, en general, algo superior al de los niños en la enseñanza primaria, aunque a la hora de pasar a la secundaria, que tampoco era mixta, la presencia de mujeres se reducía considerablemente. Desde los años sesenta dicho porcentaje fue en aumento hasta llegar a equipararse. La presencia en la universidad era minoritaria, si se exceptúa las facultades de Farmacia y Filosofía y Letras, aunque también a partir de la década de los sesenta las diferencias tendieron a disminuir. La Ley de 1970 homogeneizaba los estudios primarios y secundarios en todos los centros y permitía la coeducación de niños y niñas en todos los niveles de la enseñanza. El resultado fue la incorporación masiva de mujeres en los distintos niveles educativos y la notable mejora de su formación.

En el período que va desde la muerte de Franco a la sanción de la Constitución, a finales de 1978, se aprobaron una serie de medidas urgentes tendentes a eliminar aquellos aspectos que seguían siendo causa de discriminación. En este sentido, se derogaron los artículos 449 y 452 del *Código Penal*, eliminando los delitos de adulterio

y amancebamiento; se despenalizó la venta, divulgación y propaganda de los métodos anticonceptivos, creándose las *Servicios de Orientación Familiar*; y por último, se procedió a regular de nuevo el estupro y el rapto, considerando como sujeto pasivo de los mismos no a la mujer, sino a la persona.

Pero sin lugar a dudas, lo que realmente supuso un nuevo punto de partida y la modificación de toda la legislación discriminatoria que aún quedaba fue la aprobación de la Constitución. De especial interés fue la consagración como valor superior del ordenamiento jurídico del principio de *igualdad*¹⁷. Como señaló el *Tribunal Constitucional* al referirse a la igualdad de sexos, el derecho a no ser discriminado por esta causa no puede ser contemplado únicamente en abstracto, sino en función de cada una de las situaciones jurídicas concretas, con ello se trata de evitar la antigua consideración de dicho derecho como algo formal.

Desde la entrada en vigor de la Constitución hasta la llegada de los socialistas al poder, se pusieron en marcha una serie de normas en línea con lo establecido en la Constitución. Así, en 1980 se aprobó el *Estatuto de los Trabajadores*, en el cual se establecía que no podían ser discriminados «para el empleo o una vez empleados, por razones de sexo, estado civil...», asimismo: «Se entenderán nulos y sin efecto los preceptos reglamentarios, las

¹⁷ Artículos 1 y 9.2. Este último afirma: «Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integran sean reales y efectivas (...).» En artículo 14 establece: «Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social.» Otros artículos que hacen referencia al tema son el: 23; 27.1; 32.1; 35.1 y el 39.2.

cláusulas de los convenios colectivos, los pactos individuales y las decisiones unilaterales del empresario que contengan discriminaciones desfavorables por razón de edad, o cuando contengan discriminaciones favorables o adversas en el empleo, así como en materia de retribuciones, jornadas y demás condiciones de trabajo, por circunstancias de sexo...». Esta normativa de indudable importancia tuvo, e incluso hoy en día tiene, dificultades para su aplicación, como lo demuestra el hecho de que el desempleo afecte más a las mujeres; que sigan sufriendo una discriminación salarial, que se sitúa en torno al 20% de la cuantía del salario; y que los puestos directivos de las empresas sigan siendo un coto vedado para las mujeres. Por último, hay que señalar que las mujeres disponen de menor protección social.

Un paso decisivo se dio en el campo del *derecho de familia*. Los cambios realizados en 1981 consagraron la igualdad legal de la esposa con su marido, tanto en la administración y disposición de los bienes gananciales como en el ejercicio de la patria potestad sobre los hijos¹⁸. También se aprobó la posibilidad de la separación matrimonial, como ya hemos indicado.

Estas leyes y otras más completaron una labor legislativa pendiente y supusieron, con la legislación introducida posteriormente por los gobiernos socialistas y la actuación del *Instituto de la Mujer*, creado en 1983, supuso un paso decisivo en la equiparación legal de hombres y mujeres.

¹⁸ Ley 11/1981, de 13 de mayo, mediante la cual se modifica el *Código Civil*, sobre filiación, patria potestad y régimen económico del matrimonio. En aplicación de lo previsto en la disposición final de la anterior Ley el Gobierno creó (R.D. 1.322/1981, de 3 de julio) los Juzgados de Familia, con el fin de resolver los conflictos que conllevaba la aplicación de la nueva legislación.

En 1983 se despenalizó el uso de anticonceptivos y, dos años después, se despenalizó parcialmente la interrupción del embarazo. En 1989 se tipificó como falta el delito de malos tratos y se ampliaron los delitos contra la libertad sexual. Por último, se procedió a reformar el Código Civil en 1990, eliminando la prevalencia del hombre sobre la mujer en materia de efectos personales y patrimoniales del matrimonio.

Todo este conjunto de reformas llevadas a cabo por los socialistas fueron mantenidas por el *Partido Popular* al llegar al poder en 1996, incluso en un tema tan espinoso para la derecha como la interrupción voluntaria del embarazo. Éste tuvo que hacer frente a un incremento muy importante de denuncias sobre malos tratos a la mujer, hecho que, desde un punto de vista positivo, ponía de manifiesto que las mujeres ya no estaban dispuestas a mantener su silencio sobre una situación tan vejatoria.

Si los cambios legales fueron removiendo obstáculos que impedían la igualdad, la realidad fue tozuda en algunos campos. En el mundo laboral se siguen produciendo discriminaciones, las tareas del hogar siguen siendo realizadas en su mayor parte por mujeres, incluso en los hogares donde éstas tienen un empleo, y por último, pese al esfuerzo realizado por los partidos políticos, la participación real de la mujer en la política no se da aún en igualdad de condiciones.

7.2. Inmovilismo y cambio en la estructura social

A lo largo de los años sesenta había una amplia coincidencia del *crecimiento de las clases medias*, estableciendo una estratificación con las siguientes proporciones: clase alta de 2 a 5 por ciento, clase media de 41 a 47 por ciento y clase baja de 49 a 57 por ciento.

Los estudios de José Félix Tezanos¹⁹ ponían en evidencia el proceso de modernización de la sociedad española, que había supuesto la quiebra del viejo sistema de clases y su sustitución por uno nuevo «emergente», que respondía plenamente a la estratificación de las sociedades capitalistas avanzadas. El nuevo sistema se encontraría condicionado por la creciente *desruralización*, el proceso de *industrialización* y *terciarización*, el incremento del número de *asalariados* y la *mesocratización*.

Los elementos que configuraban la nueva estructura social serían: 1.º) El retroceso de las clases trabajadoras manuales; 2.º) El incremento de la denominada «nueva clase media», es decir, de los empleados de oficinas, técnicos, profesionales y vendedores. Este sector en 1988 representaba un 24,3 por 100 del total de la población activa ocupada, habiendo crecido entre 1964 y 1988 en un 88,5 por 100; 3.º) El descenso de las «viejas clases medias», es decir, los pequeños propietarios y autónomos de la agricultura, industria y servicios; y 4.º) La escasa presencia de empresarios con asalariados y gerentes y directivos.

Esta estructura de clases apenas ha variado a lo largo de los últimos treinta años, pese a los cambios políticos, económicos y demográficos habidos. Tampoco se ha asistido a una mejora ni a un empeoramiento de la desigualdad social. El hecho más positivo, el incremento

¹⁹ *Estructura de clases en la España actual*, Madrid, Edicusa, 1975; *Estructura de clases y conflictos de poder en la España postfranquista*, Madrid, Edicusa, 1978; «Clases sociales», en Salvador GINER (dir.): *España. Sociedad y política*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 109-141; y José Félix TEZANOS y otros: *Las nuevas clases medias: Conflicto y conciencia de clase entre los empleados de la Banca*, Madrid, Edicusa, 1973.

del gasto social, se ha mostrado como insuficiente para cambiar la estructura de la desigualdad social.

Al final de la década de los sesenta los sociólogos comenzaron a debatir si España era una *sociedad de consumo*. Era evidente que en esos años se habían multiplicado las compras de bienes de consumo duradero, lo que significaba un desplazamiento de los gastos destinados a las partidas correspondientes a los consumos «primarios».

La estructura del consumo fue variando de forma notable, así se podía apreciar un claro descenso en los gastos dedicados a la alimentación, y en menor medida en los gastos de vestido y calzado. Mientras que los gastos de equipamiento de la casa y los servicios de salud se mantuvieron, crecieron los referidos al transporte, las comunicaciones y las viviendas.

La evolución del consumo y el incremento del nivel de vida condujo, sobre todo a partir de los ochenta, a que las desigualdades sociales ante el consumo fueran menores, sobre todo si nos referimos a bienes que se consideran básicos en el equipamiento de los hogares, como el frigorífico o la lavadora, y lo mismo sucede con aquellos que todavía no tenían una penetración muy extensa como el lavavajillas. Esta situación no se da en otros bienes cuya posesión o marca del bien sigue siendo indicador de una determinada posición social.

En *La flor de mi secreto*, se recoge perfectamente la sociedad de consumo y sus diferencias en función de la posición social. La casa de Leo, situada en el Madrid de los Borbones (Carrera de San Francisco), es parte de un viejo inmueble restaurado. Predominan los colores pastel y suaves y se encuentra lleno de objetos minimalistas y de diseño, que indican un alto nivel de consumo. Es una casa típicamente burguesa, de profesionales liberales, al igual que la casa de Ángel. En cambio el piso de

la hermana de Leo (Rosa), se encuentra en una ciudad dormitorio al sur de Madrid (Parla), donde se instalaron los emigrantes que venían de otras regiones a trabajar en la industria que se estaba desarrollando en la capital en los años 60. Su interior es *kitch* en su versión popular: mueble-bar, tresillos rinconeras, tapices de terciopelo llamativos, centro de mesas con flores de plásticos... Rosa representa la aspiración proletaria de la burguesía, cuando va «vestida para salir»²⁰ lleva un traje «Chanel de Zara». Creo que es una brillante definición de las pretensiones de ciertos sectores sociales.

7.3. La desigualdad social

El crecimiento económico de los años sesenta permitió el desarrollo social, aunque éste se produjo con fuertes desigualdades. Como afirma Jesús M. de Miguel la «desigualdad social en España es el precio pagado por el desarrollo»²¹. A pesar de las transformaciones económicas y sociales los niveles de igualdad/desigualdad no variaron sustancialmente. En 1964 el 7 por ciento de los hogares más ricos concentraba el 31 por ciento de la renta disponible; en 1979, ese 7 por ciento de hogares más ricos había aumentado su proporción de renta hasta el 34 por ciento²². Este inmovilismo en la estructura de la renta se produjo tanto en la distribución de renta por hogares, como por ocupaciones. Lo llamativo es que, pese al crecimiento de los asalariados, no se produjo un

²⁰ Secuencia 66.

²¹ Jesús M. DE MIGUEL: «Estructura y cambio social...», *op. cit.*, p. 79.

²² Ángel ALCAIDE y Julio ALCAIDE: «Distribución personal de la renta española, 1980», *Hacienda Pública Española*, 85, 1983, pp. 485-510.

descenso en la desigualdad de la riqueza, por lo que los salarios no eran «los responsables de la desigualdad en la distribución de la renta española, sino la existencia de rentas muy elevadas (y también muy bajas) entre los no asalariados.»²³

Una comparación de España con respecto a otros países²⁴ ponía de manifiesto que España era el país en que la distribución personal de la renta era más desigual, debido a que «el problema de la distribución de la renta personal en España no está tanto en los bajos niveles alcanzados por los estratos deprimidos, sino en la acusadísima concentración de renta en el 10 por 100 de la población con renta alta.»²⁵

Durante la crisis económica se produjo un aumento en la participación de los salarios en la renta nacional, pero ello no implicó una mejor posición de los asalariados, ni una mejora en la distribución personal de la renta, entre otros motivos, por la existencia de altas tasas de paro, sólo parte del cual estaba acogido al seguro de desempleo²⁶. Ese aumento en la participación de los salarios se produjo, a diferencia de otros países (Alemania, Francia, Reino Unido), durante la crisis, ello encuentra su explicación en España en razones de carácter político, ya que durante la transición, con objeto de facilitar el proceso, se cedió en las demandas salariales.

²³ Fundación Foessa, *Informe...*, vol. II, *op. cit.*, p. 25.

²⁴ Suecia, Noruega, Reino Unido, Australia, Canadá, Estados Unidos, Japón, Holanda, Alemania, Francia e Italia.

²⁵ Ángel y Julio ALCAIDE: «Distribución personal de la renta en España y en los países de la OCDE», *Hacienda Pública Española*, 47, 1977, p. 57.

²⁶ J.M. LÓPEZ ZUMEL: «Trayectorias en la distribución funcional de la renta entre 1970 y 1981», *Información Comercial Española*, n.º 591, 1982.

Los mecanismos utilizados por los gobiernos de la transición para tratar de paliar las desigualdades sociales fueron básicamente dos: la reforma del sistema fiscal y el incremento del gasto público, al que debe de añadirse el papel jugado por la Seguridad Social. Pese al esfuerzo realizado, el resultado no supuso una modificación de la desigualdad social.

La *reforma fiscal* llevada a cabo por el gobierno de UCD puso fin al *arcaísmo del sistema impositivo* español²⁷. La misma supuso la simplificación del cuadro impositivo y la introducción del *Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas* como el principal tributo directo. Su carácter redistributivo se desvirtuó por cuatro motivos: 1.º) La apertura de múltiples vías a la elusión y al fraude en los propios textos legales; 2.º) el incumplimiento de los plazos de la transición a la nueva fiscalidad; 3.º) la falta de voluntad política de adecuar los mecanismos administrativos a las exigencias de la reforma; y, 4.º) el recurso a mecanismos heterodoxos de aumento de los ingresos para contrarrestar las escaseces relativas del presupuesto²⁸. Esta situación provocó que no se cumpliera el *principio de equidad* consistente en hacer tributar de manera desigual las rentas desiguales, por lo que las rentas altas disfrutaban de un trato privilegiado.

El cambio del sistema fiscal implicó que los impuestos directos fuesen superiores a los indirectos, hecho que

²⁷ Gabriel TORTELLA: *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX*, Madrid, Alianza editorial, 1994, p. 361.

²⁸ Juan PAN-MONTOJO: «Una larga e inconclusa transición: la Reforma Tributaria, 1977-1986», en Javier TUSELL y Álvaro SOTO (eds.): *Historia de la Transición 1975-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 298 y 299.

se confirmó en 1980; también supuso un incremento de los ingresos, pero no cumplió la función redistributiva.

Es cierto que el sistema de la *Seguridad Social* lleva consigo algo de redistribución de renta, sin embargo, es solamente uno de sus resultados, no su principal objetivo. El fin primordial de la Seguridad Social es la protección frente a un conjunto de contingencias y la redistribución es sólo una consecuencia de esta protección. Al comienzo de los años setenta el «sistema de la Seguridad Social [en España] no sólo no funcionaba (...) como un factor redistribuidor de renta, sino que contribuía de manera llamativa a reforzar la “redistribución al revés”, o en favor de los más ricos»²⁹.

Los efectos de la Seguridad Social sobre la distribución de la renta³⁰ se pueden analizar de las diferentes formas en las que se expresa la distribución de las rentas:

- 1.^a *Distribución funcional*. La Seguridad Social al financiarse mediante cotizaciones sociales e impuestos detrae recursos que irían a remunerar a los factores trabajo y capital. El efecto de estos ingresos mediante cotizaciones sobre las rentas salariales e impuestos, al combinarse con unos empleos en función de unas necesidades previamente determinadas, llevará a que los sectores de menor capacidad económica contribuyan en menor medida, y como estos sectores son, por lo

²⁹ Fundación Foessa, *Informe...*, *op. cit.*, p. 47.

³⁰ Para el estudio de la influencia de la Seguridad Social como mecanismo de redistribución de rentas, nos basamos en el capítulo 5 del libro de Ignacio Cruz ROCHE: *Análisis económico de la Seguridad Social española, 1972-1982*, Madrid, Instituto de Estudios Laborales y de la Seguridad Social, 1984, pp. 203-215.

general, los de mayores necesidades, se produce un trasvase de rentas en favor de los menos favorecidos. La distribución sectorial será más amplia en la medida en que todos los sectores sean gestionados uniformemente.

- 2.^a *Distribución espacial.* Los movimientos migratorios al establecer una pirámide de edades diferente en cada territorio, junto con los distintos niveles de industrialización, dan lugar a que, al existir una caja única en la Seguridad Social, se produzcan trasvases de renta entre territorios. En el caso de que existieran cajas múltiples cada región tendría competencia recaudatoria y de asignación de recursos, el efector redistribuidor sólo operaría en cada territorio.
- 3.^a *Distribución personal.* Se produce tanto a escala vertical como horizontal. Redistribución vertical cuando se producen trasvases de los ciudadanos de rentas altas hacia rentas bajas. Redistribución horizontal, cuando dentro de una categoría socioeconómica determinada se producen trasvases en función de la situación familiar.

En general, en cuanto a la forma de gestión, la parcelación en regímenes específicos tiene como efecto el disminuir la retribución, pero en España, por razones históricas, tiene el efecto contrario. Así durante la década de los setenta se produjo un incremento de la acción protectora de los regímenes especiales, que, al no ir acompañados de una modificación en su financiación, provocó fuertes déficits que tuvieron que ser cubiertos por el régimen general o las aportaciones estatales, creando así un trasvase de renta hacia los regímenes especiales. El problema fue que algunos de estos regímenes (toreros, escritores de libros, artistas...) no tenían las

rentas más bajas por lo que el efecto redistributivo fue a la inversa en los mismos, aunque también es cierto que en otros casos (servicio doméstico, agrario,...) fue todo lo contrario.

Desde 1972, se produjo una aproximación del salario medio de cotización al salario real. Este proceso de acercamiento progresivo de las bases hacia la cotización por salario real (en 1972 era del 69 por ciento, en 1981 del 89 por ciento), sin embargo, ha producido un beneficio a las categorías superiores, ya que son las que tienen la mayor parte de sus retribuciones exentas de cotización. Una política de supresión de las bases máximas o, al menos, un crecimiento de éstas iría reduciendo este efecto y acentuando la progresividad del sistema.

A partir de 1978 se incrementaron las aportaciones estatales de forma considerable para la financiación de la Seguridad Social, ello contribuyó a mejorar el efecto redistribuidor.

Un análisis de las prestaciones muestra que las dedicadas a la asistencia sanitaria y a la protección de la familia se otorgan de forma igualitaria para todos los asegurados, si bien dichas prestaciones tienden a tener menos peso en el gasto total. En el caso de las prestaciones económicas, su cuantía se establece en función de porcentajes sobre la base, lo cual, como ya hemos visto, tiene escaso efector redistribuidor. No obstante, el proceso de revalorización de pensiones realizado durante la transición las ha convertido de hecho en una pensión igualitaria y mínima en más del 70 por ciento de los casos.

Si analizamos la *distribución funcional*, la remuneración de los asalariados va ganando participación desde 1970 hasta 1978, año que alcanza un máximo con el 55,2 por ciento, para posteriormente iniciar una etapa de continuo descenso hasta el 52,5 por ciento de 1982. La

política de contención de costes salariales para hacer frente a la crisis explica esta evolución. Si analizamos los sueldos y salarios netos, excluidas las cotizaciones de la Seguridad Social, vemos que el máximo de participación se alcanzó en 1976 con el 43,9 por ciento, siguiendo una etapa de descenso continuado que lleva al 39,9 por ciento de 1982, que supone la cifra de participación más baja del período 1970-1982. Esta diferencia se explica por el crecimiento de las cotizaciones sociales, que se convierten de esta forma en un elemento fundamental de la política de rentas, y que muestran un comportamiento creciente desde el 8,1 por ciento de 1970 hasta el 13 por ciento de 1980, para posteriormente, como consecuencia de la política de contención de tipos y bases, y de mayor aportación estatal reducirse en los años 1981 y 1982. Es decir, que así como durante los primeros años de la crisis la reducción de salarios netos se vio compensada con el incremento de las cotizaciones, a partir de 1980 las cotizaciones también descienden acentuándose el efecto sobre la distribución funcional de la renta.

Si analizamos la serie de prestaciones sociales, se observa como hasta 1978 revierten como prestaciones sociales menos de lo que se detrae como cotizaciones, lo que supone un efecto claramente negativo. A partir de 1978, como consecuencia de las aportaciones estatales, esta diferencia cambia de signo y se va progresivamente ampliando hasta 1981.

La *distribución sectorial* de la renta se realiza no sólo a través de la mayor protección que supone el aumento de la carga de pasivos en determinados sectores, sino también a través de regímenes de cotización privilegiada. En 1982 el presupuesto muestra como los gastos de los regímenes especiales superan en 52.139 millones a sus ingresos, cantidad que es superior ampliamente a

la aportación estatal (359.806 millones), y que es financiada con el excedente de cotizaciones sobre el gasto del régimen general. De esta forma, son los trabajadores de la industria y los servicios, junto con la totalidad de los ciudadanos (vía impuestos), los que transfieren sus rentas a los sectores acogidos a regímenes especiales, y fundamentalmente a la agricultura.

Los efectos sobre la *distribución provincial* de la renta se pueden apreciar comparando los porcentajes sobre la renta familiar disponible que suponen las cotizaciones y las prestaciones. Respecto a las cotizaciones, Madrid, Vizcaya, Guipúzcoa y Álava son las que aportan una mayor cuantía (más del 23 por ciento de su renta), mientras que en Cuenca, Almería, Orense, Ávila y Zamora no llegan al 8 por ciento.

El análisis de las diferencias entre cotizaciones y prestaciones muestra un saldo mayor de cotizaciones en las provincias de mayor renta y favorable a las prestaciones en las menos favorecidas. Así, por ejemplo, Madrid, Álava, Guipúzcoa, Barcelona, Navarra, Valladolid y Gerona son las provincias que realizan transferencias de renta, siendo las provincias receptoras más importantes Lugo, Orense, Zamora, Ávila, Cuenca, Almería, Jaén, Granada, Córdoba, Cáceres y Badajoz.

Los efectos de esta actuación se deben en gran medida a los efectos de la Seguridad Social agraria, lo que favorece a provincias de agricultura próspera. La tendencia hacia el envejecimiento de la población en algunas zonas tiene un efecto considerable, si bien suele coincidir con el predominio agrícola en la provincia.

Por último, en cuanto a la *distribución personal*, se asiste en el caso español a una escasa distribución horizontal. En cambio, la distribución vertical es mucho más fuerte en nuestro sistema debido a que existen prestaciones igualitarias como son la asistencia sanitaria y ayuda

a la familia y otras de índole contributiva como son pensiones, en las cuales la política de revalorización seguida ha llevado a una situación generalizada de mínimos, convirtiéndose de hecho en prestaciones casi igualitarias.

La actuación más importante durante la transición y la democracia en este campo se realizó gracias a la expansión del gasto público. El crecimiento del mismo fue muy fuerte, no sólo con respecto al nivel de actividad económica, sino en comparación con otros países. Entre 1975 y 1985 en España aumentó el gasto público un 17,7 por ciento, mientras que en el conjunto de la OCDE lo hizo el 2,7 por ciento y en la CEE el 4,6 por ciento. El importante crecimiento de España se debió al bajo porcentaje de partida, y al esfuerzo realizado por las autoridades políticas. El citado aumento situó a España por encima de la media de la OCDE y nos aproximó al de la CEE³¹.

El incremento del gasto público se realizó durante la transición, pese a la crisis económica, y supuso una forma de legitimación social de la nueva democracia, ya que la mayor parte del mismo se destinó al gasto social (pensiones, educación, sanidad, ayudas a la reconversión y prestaciones por desempleo). Entre 1977 y 1981, el crecimiento del gasto social puede calificarse de explosivo. El peso relativo de los gastos sociales sobre el PIB aumentó en más de un 50 por ciento.

³¹ Para la evolución del gasto público utilizamos el estudio de E. BANDRÉS MOLINÉ y A. SÁNCHEZ SÁNCHEZ: «Las políticas de protección social en España (1970-1990)», en Bernardo PENA TRAPERO: *Distribución personal de la Renta en España*, Madrid, Pirámide, 1996, pp. 15-62.

7.4. El Estado de bienestar y las políticas sociales

Con la llegada de la democracia se pusieron en marcha los mecanismos necesarios para la creación del *Estado de Bienestar*, que sustituía así al *Estado de Asistencia Social* que se había venido desarrollando durante el franquismo. Los elementos que definen al *Estado de bienestar* son la existencia de políticas de protección social, un sistema fiscal moderno y progresivo y en menor medida la política de rentas. De estos elementos en España existían antecedentes en el campo de la protección social, pero ni el sistema fiscal era moderno, ni progresivo, por lo que hubo que esperar a la puesta en marcha de las reformas Fuentes Quintana-Fernández Ordóñez, ni existía tampoco una política de rentas.

El acto fundacional del *Estado de bienestar* en España fueron los *Acuerdos de la Moncloa*, suscrito por las fuerzas parlamentarias el 25 de octubre de 1977.³² Los Acuerdos, al sentar las bases del Estado de bienestar, trataban de buscar la *legitimación social* del proceso político iniciado, para lo cual era imprescindible definir una política de redistribución a través del Estado.

Las políticas sociales más importantes e influyentes en la composición del gasto social fueron las referidas a las pensiones, la protección del desempleo, la educación y la sanidad.

Las *pensiones públicas contributivas* constituyeron el gasto más importante, multiplicando por dos su porcentaje con respecto al PIB entre 1975 (4,4 por ciento) y 1981 (8,3 por ciento). En los años siguientes su creci-

³² El mejor estudio sobre dichos Acuerdos es el realizado por Joan TRULLEN I THOMAS: *Fundamentos económicos de la transición política española. La política económica de los Acuerdos de la Moncloa*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1993.

miento fue más moderado, estabilizando su participación a partir de 1983 en torno al 9 por ciento del PIB. Los factores que contribuyeron a su incremento fueron: la mejora en las prestaciones reales medias³³ y la ampliación de la cobertura de las pensiones contributivas entre los mayores de 65 años. La tasa de cobertura creció a un ritmo anual del 3,3 por ciento entre 1970 y 1976 y del 3,5 por ciento entre 1977 y 1981, extendiéndose el porcentaje de personas mayores de 65 años que eran pensionistas desde un 50 al 72 por ciento.

A lo largo del último cuarto de siglo las reformas de las pensiones fueron varias: en 1985, con la Ley 26/1985, de 31 de julio; el establecimiento de pensiones no contributivas en el año 1990 (Ley 26/1990); el Pacto de Toledo, de 6 de abril de 1995; y el acuerdo con los agentes sociales y el Gobierno, el 9 de octubre de 1996, que encontraron su desarrollo en la Ley 24/1997, de 15 de julio. Este conjunto de reformas trataron de corregir los desequilibrios y las desviaciones que se estaban produciendo en el sistema, a la vez de reforzar los principios de contribución, equidad y solidaridad, además de mantener su propia estructura (integración de regímenes), para así poder mantener el propio modelo de protección.

De todas las prestaciones sociales, los gastos destinados a la *protección del desempleo* fueron los que experimentaron un crecimiento más acelerado. Mientras en la primera mitad de los años setenta apenas representaban el 0,2 por ciento del PIB, en 1981 alcanzaban el 2,8 por ciento.

El factor más decisivo del gasto por desempleo fue, sin duda, el aumento del paro que se inicia con la crisis

³³ Entre 1977 y 1981, la subida de las pensiones media fue del 7,5 por ciento.

económica de 1973. En 1975, utilizando la *Encuesta de Población Activa* (EPA), la tasa de paro era del 3,7 por ciento, en 1982 el 16,1 por ciento. De algo más de medio millón de personas se pasó a más de dos millones doscientos mil parados.

La tasa de cobertura del desempleo aumentó considerablemente, así mientras en 1975 era del 26,8 por ciento, en 1982 era del 31,7 por ciento, habiendo superado el 46 por ciento en 1980. Esta última rebaja se debió a que el Gobierno se vio desbordado por la cuantía del mismo, por lo que a través de la *Ley Básica de Empleo* de 1980, que reforzó la proporcionalidad entre el tiempo de percepción de las prestaciones y el de cotización, con un mínimo de seis meses de ocupación cotizada y un máximo de duración de dieciocho meses para treinta y seis cotizados, estableciendo así mismo porcentajes decrecientes de protección conforme aumentase el tiempo de disfrute.

La etapa de mayor crecimiento del gasto *sanitario* fue la habida entre 1970 y 1978, en la que se pasó del 2 por ciento del PIB al 3,8 por ciento. Posteriormente, el gasto sanitario se estancó. Entre 1977 y 1982, se ralentizó el crecimiento del gasto sanitario a partir de 1979, aunque en dicho período siguió creciendo la tasa de cobertura, que pasó del 81 al 84 por ciento. En estos años se elevaron las contribuciones de los asegurados en el pago de las recetas de farmacia³⁴, con la excepción de los pensionistas y algunos medicamentos para crónicos. También se intensificaron los conciertos con entidades privadas y se inició una política de ajuste del gasto que se iba a prolongar durante los años ochenta.

³⁴ 20 por ciento en 1978; 30 por ciento en 1979; y, 40 por ciento en 1982.

Las reformas más significativas realizadas durante la transición y la democracia fueron³⁵:

- 1.º El aumento de la cobertura sanitaria, hasta llegar a la universalización de hecho a principios de los años noventa.
- 2.º La puesta en marcha de la *medicina familiar* como especialidad médica, que permitió a partir de 1978 «una de las mayores revoluciones de la medicina española».
- 3.º La reforma, a partir de 1984, del sistema de ambulatorio de la Seguridad Social, con la creación de los Equipos de Atención Primaria y la construcción de numerosos Centros de Salud.
- 4.º La restauración del Ministerio de Sanidad y la creación del INSALUD en 1978.
- 5.º La transferencia del INSALUD a siete Comunidades Autónomas (el 61 por 100 de los españoles en 1999).
- 6.º La aprobación de la Ley General de Sanidad en 1986, que dotó a la sanidad española de marco de referencia que supuso la creación del Sistema Nacional de Salud.

Por lo que respecta a la *educación*, en 1970 se aprobó la *Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa*, cuya aplicación iba a significar una transformación radical del sistema educativo español. Para llevar a cabo la reforma hubo que aumentar el gasto en educación, así entre 1970 y 1976, dichos gastos crecieron a una tasa media anual acumulativa del 7,9

³⁵ José Manuel FREIRE: «Política sanitaria», en Juan Antonio GARDE (ed.): *Políticas sociales y Estado de Bienestar en España. Informe 1999*, Madrid, Fundación Hogar del Empleado-Editorial Trotta, 1999, p. 442.

por ciento en pesetas constantes, y entre 1977 y 1981 al 5,3 por ciento al año.

La tasa de cobertura³⁶ aumentó un 6 por ciento al año entre 1970 y 1976, y un 3,6 por ciento entre 1977 y 1981, pasando así de un valor del 26,4 por ciento en 1970, al 37,5 por ciento en 1976 y al 44,9 por ciento en 1981. La cifra de alumnos matriculados creció en todos los niveles de enseñanza, pero sobre todo en la enseñanza básica, que alcanzó la plena escolarización a mediados de los setenta. Desde el punto de vista de la presencia del Estado en el sistema educativo, es llamativo el vuelco de la situación en las enseñanzas medias y el crecimiento de los estudiantes en la universidad.

El esfuerzo realizado en el gasto en la educación, que aumentará a lo largo de los años ochenta, implica una mejora considerable de la cualificación del capital humano y un mayor acercamiento a la realización efectiva de la igualdad de oportunidades entre los ciudadanos.

La llegada al gobierno de los socialistas implicó la puesta en marcha de un amplio plan de reformas que se articuló a través de tres leyes: Ley de Reforma Universitaria (LRU), en 1983; Ley Orgánica Reguladora del Derecho a la Educación (LODE), en 1985; y, Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), en 1990. Los objetivos que perseguían dichas leyes eran³⁷:

- 1.º La extensión progresiva del sector público por delante del sector privado. A lo largo de la década de los ochenta se logra el objetivo, primero

³⁶ Relación entre el número total de alumnos en centros públicos y privados concertados y la población hasta veinticuatro años.

³⁷ Jesús M. DE MIGUEL: «Estructura y cambio...», *op. cit.*, p. 457.

con el estancamiento del sector privado y luego con su retroceso. En todos los niveles de la enseñanza es mayoritario el sector público.

- 2.º La expansión de la enseñanza obligatoria. Se pasó del período marcado por la EGB (6 a 14 años), a un período mayor (6 a 16 años) dividido en dos etapas: la educación primaria (6 a 12 años) y la educación secundaria obligatoria (ESO), de 12 a 16 años.
- 3.º La igualdad de las personas ante la educación. La feminización de la enseñanza es un hecho. La presencia de alumnas es mayoritaria en las aulas. También se ha producido la feminización del profesorado, si bien no alcanza la paridad en todos los niveles.
- 4.º La utilización del sector educativo para una política social igualatoria dentro de la sociedad tratando de reducir las desigualdades sociales. En este sentido, el aumento del número y de las cuantías de las becas y ayudas a la educación y el aumento del gasto público en educación con relación al PIB fue importante, aunque guardaba una cierta estabilidad sobre el conjunto del gasto total. El Estado financiaba la casi totalidad de la enseñanza obligatoria.

Las reformas llevadas a cabo por los socialistas, si bien significaron un espectacular avance, plantearon problemas sobre todo en las universidades públicas, donde hubo un importante deterioro de las mismas. También al incrementarse la escolarización aumentó el fracaso escolar y se produjo una caída de los conocimientos exigidos. Por último, hubo importantes movilizaciones de los estudiantes de enseñanzas medias, que acabaron por conducir a la salida del ministro Maravall, y de los

profesores para conseguir mejoras económicas.

Con la llegada del *Partido Popular* al gobierno en 1996, no hubo ningún logro que reseñar. Pero a partir de la obtención de la mayoría absoluta en el año 2000, se puso en marcha un amplio plan para potenciar la enseñanza privada frente a la pública.

7.5. Ficha técnica

Título: *La flor de mi secreto*. Producción: El Deseo y CIBY 2000 (1995). Director: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: Affonso Beato. Música: Alberto Iglesias. Montaje: José Salcedo. Intérpretes: Marisa Paredes (*Leo*), Juan Echanove (*Ángel*), Carmen Elías (*Betty*), Imanol Arias (*Paco*), Rossy de Palma (*Rosa*), Kiti Manver (*Manuela*), Chus Lampreave (*Madre*), Manuela Vargas (*Blanca*), Joaquín Cortés (*Antonio*), Gloria Muñoz (*Alicia*), Juan José Otegui (*Tomás*), Jordi Mollá (*Médico 1*), Nancho Novo (*Médico 2*), Alicia Agut (*Vecina 1*), Teresa Ibañez (*Vecina 2*), José Palau (*Joven yonyi*), Abraham García (*Camarero*), Mari-sol Muriel. Color. Duración: 103 minutos.

8. ESPAÑA, FIN DE MILENIO. SOBRE *EL DÍA DE LA BESTIA* (ÁLEX DE LA IGLESIA, 1995)

Josetxo Cerdán

Universidad Autónoma de Barcelona

8.1. Nacimiento de la bestia

Álex de la Iglesia entra en el cine español por la puerta grande. Y eso gracias a que es Pedro Almodóvar quien produce *Acción mutante* (1992), su primer largometraje que es, a su vez, la primera película que pone en marcha El Deseo fuera de los propios títulos del manchego. Por lo tanto la expectación (y la presión) creada es mucha para un novato cuya experiencia se resumía a la realización de un corto (*Mirindas asesinas*, 1990) y la dirección de arte en algunos programas de televisión (ETB), en un par de cortos y en el segundo largometraje de su amigo Enrique Urbizu, *Todo por la pasta* (1991). A todo esto se debe sumar el hecho de que si la ubicación de la obra de Almodóvar entre la industria y la crítica del cine en España sigue siendo en nuestros días, cuando menos, complicada (lo ocurrido en torno a *Hable con ella* [2002] es suficientemente significativo en este sentido¹), mucho más incómoda resulta en aquellos mo-

¹ La película fue atacada por amplios sectores de la crítica más asentada por *justificar* (¿?) una violación, lo cual redundó en una acogida fría

mentos. De ahí que si la posición de Álex de la Iglesia para la realización de su primer largometraje puede resultar envidiable, también es cierto que se trata de una posición con mucho riesgo. A pesar de todo, la película obtiene una relativamente buena acogida por parte del público para ser una ópera prima del cine español (cerca de cuatrocientos mil espectadores), aunque un más que tibio recibimiento por parte de la crítica, que la acusa, principalmente, de contener un exceso de violencia gratuita y, en segundo lugar, de resultar narrativamente errática. Aún así y gracias a la proyección internacional de su productor (y de tratarse de una coproducción minoritaria con Francia, 20%), la película se exporta con bastante éxito (obteniendo incluso algunos premios internacionales) en los mercados en los que se empieza a crear expectativas en torno a un cine español de nuevo cuño.

La cuestión es que a pesar de este buen arranque, poner en pie su siguiente proyecto le llevará a Álex de la Iglesia más tiempo del que podía parecer necesario. Hay un primer guión, *Yo quiero tener un millón de amigos* también coescrito con Jorge Gerrickaetxebarría, compañero de viaje en toda la trayectoria del director hasta nuestros días, que pronto es desechado por su alto coste. Así que, como él mismo ha aclarado en más de una ocasión, empiezan a trabajar en el proyecto de *El día de la bestia* en el verano de 1993 y el guión está listo en enero de 1994. En sus primeras versiones la historia es mucho más dura y carece de buena parte del sentido de humor

por parte del público, y por lo tanto en que el film hiciese menos taquilla de lo que cabía esperar en alguien que había ganado un Oscar con su anterior película. Por su parte, la distancia con la industria se materializó con la apuesta de la Academia por *Los lunes al sol* de cara a los Oscars del 2002 y el resultado final de los premios norteamericanos, de sobras conocido.

vitriólico que se le imprime en sucesivas escrituras: José Mari es adicto a la heroína y muere a la mitad del film (después de la invocación), los neonazis llevan bufandas del Real Madrid y el recién nacido Anticristo acaba reventado contra la capota de un coche...² Almodóvar no se interesa por la nueva propuesta del director con la excusa de que no quiere producir una película sobre el diablo, y Álex de la Iglesia comienza a recorrer productoras con el guión debajo del brazo. Además, presenta el proyecto a las ayudas del Ministerio en dos ocasiones y en ambas le son denegadas. Ante la falta de respuesta, De la Iglesia acaba aceptando un trabajo *alimenticio* para la productora Zeppelín como director de su programa televisivo *Inocente, Inocente* y realiza también el videojuego *Marbella antivicio*.

Finalmente, el guión llega a manos de Andrés Vicente Gómez, quien «puso en marcha la producción con Iberoamericana en menos de tres semanas (...) Andrés incluyó la producción de *El día de la Bestia* en su acuerdo de colaboración con el grupo PRISA para hacer 30 películas del 94 al 96. Así se hicieron, entre otras, *Two Much*, de Trueba, *Tierra*, de Medem, o *El rey del río*, de Gutiérrez Aragón»³.

La película se realiza con un presupuesto de 300 millones de pesetas (100 menos que su anterior, *Acción mutante*), su rodaje comienza el 2 de enero de 1995 y termina poco más de diez semanas después, el 17 de marzo. Según ha declarado el propio director, durante el

² Más datos sobre esta primera versión del guión en Imanol ZUMALDE: «El día de la bestia», en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.): *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 959.

³ Álex de la Iglesia en Marcos ORDÓÑEZ: *La bestia anda suelta*, Glenat, Barcelona, 1997, p. 130.

rodaje se respeta mucho el guión aunque para su conclusión se llegan a escribir y filmar dos finales, el que se ve en la película y otro en el cual el padre Berriartúa desce-rraja un tiro en la cabeza del recién nacido Anticristo. La película se presenta, fuera de concurso, en el Festival de Venecia y después de la buena acogida que tiene se hace lo propio en España con el festival de Sitges. Finalmente se estrena el 20 de octubre de ese mismo 1995 obteniendo un gran éxito de público. *El día de la Bestia* se convierte, junto a *Nadie hablará de nosotras cuando hallamos muerto* (Agustín Díaz Yanes), en el fenómeno cinematográfico nacional del año, y supera, con creces, la barrera psicológica para el cine español del millón de espectadores.

8.2. Al fin, la Posmodernidad

La verdad es que el cine español de los ochenta (salvo contadas excepciones) había dado la espalda a todo lo que sonase a entretenimiento y principalmente, espectacularidad. Esa tendencia girará sobre sí misma a principios de los noventa, cuando una serie de realizadores, entre ellos de forma destacada Álex de la Iglesia, vuelvan a poner lo espectacular y el entretenimiento en primer término. Muchos factores pueden ayudar a entender dicho fenómeno, pero quizá hay uno, histórico, que supera el ámbito cinematográfico y tiene un fuerte componente social que se puede encontrar en su epicentro. El franquismo, principalmente en su última década, provoca una serie de malformaciones en la sociedad española del momento: mientras las libertades políticas (y no sólo éstas, sino también otras muchas como la sexual o la religiosa) continúan cercenadas desde su raíz, el desarrollismo permite una serie de comodidades a la socie-

dad civil que, a su vez, son campo abonado para la contestación a la dictadura y a esa falta de libertades. Mientras tanto, en esos mismos años sesenta y setenta, en todo el mundo occidental se vive un fuerte renacer del espíritu de la Modernidad. La particular situación del Estado español en ese momento desemboca en un asomarse mutilado a ese renacer de la Modernidad por parte de sus ciudadanos. Después de la muerte de Franco, e iniciado el proceso de normalización con el entorno que a ella le sigue, se vive un evidente intento de recuperar los años perdidos, al menos en algunas de las formas creativas, y más concretamente del cine. Es decir, renace un claro interés por desarrollar una Modernidad cinematográfica que entonces ya no es posible bajo ningún punto de vista. Principalmente porque el momento ha pasado y es un error histórico querer refugiarse en él cuando la Posmodernidad ya es una evidencia en los contextos más inmediatos, aquellos que sirven de referencia al país. Por lo tanto, y cinematográficamente hablando, el país entra en un período de supuesta normalización en el que los modelos de referencia ya no son válidos históricamente. Por eso, los nuevos públicos, entre los que se encuentra Álex de la Iglesia (y su equipo de colaboradores más cercano: Guerrikaetxebarría como guionista, Arri y Biaffra como directores de arte y Flavio Martínez Labiano como director de fotografía), rechazan de forma frontal un cine que no les habla de sus universos mentales y reales, sino de un pasado con el cual no encuentran ligazón posible. Se trata de la primera generación que vive su madurez en la Transición y, por lo tanto, de la primera generación que no busca pretendidos paraísos perdidos en el pasado, sino que se incorporan sin mayores problemas a la contemporaneidad posmoderna. Ello no quiere decir que la formación de estos nuevos cineastas evada referencias históricas o compro-

misos sociales (como se ha repetido hasta la saciedad por una parte de la crítica que sigue entendiendo el cine en términos de un trasnochado idealismo platónico), sino que son capaces de volver la vista sobre el pasado para rastrear en su interior sin complejos ni ortodoxias que establezcan prejuicios sobre aquellos materiales; o que pueden referirse a la sociedad mediante sistemas de representación y narraciones muy alejados del realismo cultivado en la etapa anterior, pero no por ello menos efectivos. En este contexto, uno de los mayores aciertos de *El día de la bestia*, y quizá su seña de identidad más evidente, está en la forma en que sabe mezclar, por un lado, tradiciones representativas muy diferentes, y por otro, el espectáculo con la evidente denuncia social que contiene el filme. Por eso no resulta extraño que la película esté llena de referencias. El propio Álex de la Iglesia ha recordado varias de ellas en diferentes momentos: el paralelismo de la pareja Berriartúa-José Mari con la de Quijote-Sancho; la puesta al día del giro principal de *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962), transformando la búsqueda de Chencho por el Madrid navideño en la búsqueda del Anticristo en el mismo contexto, pero treinta años después; el final del personaje interpretado por Segura, que al igual que el de Fernán-Gómez en *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947), era el feo simpático que moría al final y se llevaba todo el cariño del público; el nombre de la criada virgen que acaba *entregando* su sangre para la invocación demoníaca, interpretada por Nathalie Seseña, no es otro que Mina, el objeto de deseo del Conde Drácula en la novela homónima de Bram Stoker; la secuencia en la que Berriartúa roba la cartera a un moribundo y lo manda a pudrirse al infierno está tomada del guión no realizado de Buñuel, *Là-bas*, y la secuencia de los créditos es un claro homenaje a las televisivas *Historias para no dormir* (1965-1970) de

Chicho Ibáñez Serrador. A estos elementos puntuales se le podría añadir, como ha hecho Imanol Zumalde, toda una serie de referencias más de fondo que recorren todo el film, como «el Apocalipsis de San Juan, los textos de Tritemio, la cabalística, la estética Heavy, el esoterismo, rituales y cultos satánicos», pero, como nos recuerda también este autor, no se trata sólo de mezclar referencias y citas, sino de hacerlas coexistir «en el mismo saco sin que la estridencia de tan impertinente asociación lo rompa»⁴.

8.3. Tradición e innovación

Ese adentrarse por los territorios de la posmodernidad va a permitir que el film se pueda entender como una fértil encrucijada en la que concurren el pasado y el presente del cine español, la expresión de lo popular y la cultura de masas contemporánea (por expresarlo de una forma progresiva desde lo más concreto a lo más general). Por lo tanto, tradición e innovación en una proporcionada mixtura de elementos que resulta atractiva para sectores y acercamientos muy diferentes.

De este modo, todas esas referencias a la tradición hispánica: literarias, cinematográficas, televisivas, se concretan, como bien ha sabido delimitar Castro de Paz, en «la mejor actualización reciente» del esperpento. Ya que, «en el fondo lo que Álex de la Iglesia (y su guionista Jorge Guerrikaetxevarría) proponen no es sino una manera de prolongar cinematográficamente (en la línea de un Berlanga o un Fernán-Gómez) la tradición española del esperpento como fórmula privilegiada que, en

⁴ Imanol ZUMALDE: *op. cit.*, p. 960.

palabras de Valle-Inclán, “*deforme la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España*”⁵. Y dicha formalización de lo espectral en el cine de Álex de la Iglesia se realiza por una de sus vías más populares: la máscara del carnaval. Carnaval que, no lo olvidemos, es prohibido por el franquismo por la enorme carga subversiva que supone semejante fiesta pagana. Todas las películas de Álex de la Iglesia, y por lo tanto también *El día de la bestia*, se pueden entender como un juego de máscaras que ocultan rostros, quizá más terribles, cuando aquéllas acaban cayendo. Esas máscaras pasarán de representarse como puros elementos de *atrezzo* —en, por ejemplo, la dirección artística de *Todo por la pasta*, cuando en la secuencia del atraco los ladrones se esconden tras de caretas de simios—, a convertirse en algo consustancial (y por lo tanto inseparable) de los personajes en films como *Muertos de risa* (1999) —donde los cómicos ofrecen sus rostros como verdadera máscara sobre la que recibir la oportuna bofetada— o en *800 balas* (2002), en la que son los extras almerienses (pero también los inmigrantes ilegales que trabajan los interminables campos de invernaderos, ellos, o en casas de prostitución de carretera, ellas) los que ofrecen todo su cuerpo como gran máscara en la enorme farsa carnavalesca de la España del nuevo siglo con, en el fondo, una dignidad envidiable. La caída de la máscara se formaliza en *El día de la Bestia* hacia el final, en la secuencia en la que Berríatua adivina la sombra/máscara de la Bestia y se revuelve para abatir de un tiro al neonazi que se encuentra a su espalda. Lo terrible,

⁵ José Luis CASTRO DE PAZ: «Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español», inédito. Tenemos que agradecer al autor que nos haya facilitado este texto.

parece decirnos aquí De la Iglesia, no son los demonios sanguinolentos, sino los neonazis con aspecto de ciudadanos respetables: en la caracterización del grupo que realiza el *limpia Madrid* no se ve ni una sola cabeza rapada, ni otro tipo de signos que puedan relativizar el verdadero peso político de las ideas fascistas de sus miembros. Porque, en definitiva, es ese rostro más anodino, menos espectacular, de la violencia que se esconde en el gesto cotidiano el que preocupa a Álex de la Iglesia: «Yo creo que lo demoníaco es el codazo en el metro o cuando te cobran de más en el supermercado y luego te sonríen»⁶. De ahí su interés, en este film, por desenmascarar esa pequeña violencia cotidiana que acaba mudando en racismo neonazi. Por que la semilla de la violencia racista de los grupos organizados se encuentra en la violencia cotidiana, la que práctica la policía en las calles de Madrid o la que desarrolla la madre de José Mari (no por casualidad viuda de Guardia Civil) en la pensión, que desembocará en la brutal persecución del padre Berriartúa.

Pero el interés de la película no se acaba en su sabia mixtura de elementos de muy diferentes tradiciones, ni tampoco en su contundente y muy necesaria denuncia de algunos de los más evidentes males de la sociedad española de la última década del siglo pasado. Ambas cuestiones, sin embargo, fueron primordiales para la reconciliación de la crítica con el director después del primer desencuentro que había supuesto *Acción mutante*. Pero es que dicha reconciliación a su vez resultará absolutamente fundamental para un perfecto ensamblaje de la campaña de lanzamiento de la película. En definitiva, *El día de la bestia* es la primera película del cine español

⁶ En ORDÓÑEZ: *op. cit.*, 142.

producida con una clara estrategia de *blockbuster*. Y es en esta línea, la de su innovación en las formas de comercialización, en la cual la película también se convierte en clara pionera e innovadora en el conjunto del cine español. Y si este es un hecho que ha podido pasar más desapercibido, no se debe tanto a cuestiones relativas al propio film, sino más bien a la alarmante falta de tradición en la academia de trabajos que aborden este tipo de cuestiones. Uno de los escasos trabajos que se ha adentrado en este terreno, firmado por Esquirol y Fecé, destaca la trascendencia de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997) como el primer *blockbuster* del cine español⁷, a la vez que reconocían el interés que había tenido *El día de la Bestia* como antecedente del mismo⁸. No hace falta insistir en el lugar común de que no hay fenómenos que se improvisen desde la nada y por lo tanto, si *Torrente, el brazo tonto de la ley* es el primer *blockbuster* del cine español tal y como afirman los autores arriba citados, *El día de la bestia* es su más evidente antecedente.⁹ Esquirol y Fecé se centran, entre otras, en dos características propias del fenómeno socio-cultural que caracterizan a *Torrente, el brazo tonto de la ley* y que lo sitúan en ese espacio del *blockbuster*, y ambos los podemos observar ya claramente prefigurados en *El día de la bestia*. La primera se refiere al hecho de que la película se estrene acompañada de un abundante *mer-*

⁷ M. ESQUIROL y J.L. FECÉ: «Un *freak* en el parque de atracciones: “Torrente, el brazo tonto de la ley”», en *Archivos de la Filmoteca*, Filmoteca de la Generalitat de Valencia, Valencia, octubre de 2001, pp. 26-39.

⁸ *Op. cit.*, p. 30.

⁹ Y quizá en este sentido la presencia más destacable, la que marca la continuidad entre una y otra, más incluso que los propios de la Iglesia y Segura, no es otra que la del productor de ambas películas Andrés Vicente Gómez.

chandising que a su vez ayuda a convertirla en un acontecimiento mediático. *El día de la bestia* no sólo permitió la comercialización de camisetas y todo tipo de *gadgets* de la Bestia, sino que también publicó un libro oficial de la película con fotos, declaraciones, fragmentos del *storyboard*... En cuanto a lo del acontecimiento mediático, este vino apoyado por el mencionado *merchandising*, pero también y sobre todo, por la campaña de presentaciones de la película, que resultó ejemplar. Ya lo hemos señalado, primero el Festival de Venecia (donde se presento, con éxito, ante la crítica de más altacurnia), después el paraíso nacional de los *freaks*, el Festival de Sitges (donde recibió el beneficio de ese universo tan vinculable al film), y finalmente las salas. La segunda característica se concreta en la capacidad que tuvieron ambas películas (*Torrente...*, pero también *El día de la bestia* con dos años de antelación), de generar, localizar, representar una subcultura¹⁰, esa subcultura del *freak*, una comunidad que se identifica por la vía del género, de tal forma que el consumo del producto va a ser vivido por dicha subcultura en general como práctica contracultural. En definitiva, una sola frase del director Agustín Díaz Yanes es más que suficiente para entender cómo *El día de la bestia* ya se adentraba de forma evidente en una forma de entender el cine que hasta entonces había brillado por su ausencia en España: «miles de jóvenes radicales abarrotaron los cines, luciendo con orgullo y desafío la camiseta de la efigie de la bestia»¹¹. El

¹⁰ Esquirol y Fecé definen subcultura en los siguientes términos: «En líneas generales, el término «subcultura» se refiere a los grupos sociales que comparten valores y normas diferentes a los hegemónicos, así pues, el prefijo «sub» no tiene un sentido peyorativo, se refiere más bien a una celebración de la alteridad o de la diferencia». *Op. cit.*, p. 34.

¹¹ En ORDÓÑEZ: *op. cit.*, p. 151.

hecho de lo novedoso y llamativo de dicha imagen es más que suficiente para identificar la importancia de *El día de la bestia* en este terreno.

8.4. Sociedad, religión y milenarismo

Lo visto hasta ahora son aspectos que hacen a la película históricamente relevante. Pero también hay otros aspectos de la misma que nos hablan, hoy ya en la distancia, del momento histórico en que fue concebida. En este sentido son fundamentales en la escritura de *El día de la bestia* aquellos elementos de la narración que permiten introducir cuestiones candentes del espacio público contemporáneo de tal forma que participan a la perfección del barroco universo terminal que el film diseña¹². El caso, ya comentado, de las bandas neonazis es evidente en este sentido. Pero también lo es el hecho de utilizar a las Torres Kío como templo del demonio: lugar de llegada de Berriartúa y espacio donde se producirá el enfrentamiento final y decisivo con el maligno. Construidas a partir de una operación de la Kuwaiti Investment Office (KIO), dichas torres gemelas inversas acabaron configurándose como emblema de la llamada *España del pelotazo* del final de la etapa socialista (plagada de esos demonios tan particulares y característicos de una época como fueron Javier de la Rosa, *los Albertos*, Mario Con-

¹² Existen en estos momentos dos directores en el panorama cinematográfico español que, practicando un cine de género, fuertemente apoyado en lo cómico esperpéntico, son capaces de introducir retratos del espacio público en sus narraciones sin que estas chirrien. Uno, como estamos viendo, es Álex de la Iglesia, el segundo Daniel Monzón, realizador de *El corazón del guerrero* (2000) y *El robo más grande jamás contado* (2002), título este último en cuyo guión colaboró Jorge Guerrikaetxevarría.

de o Mariano Rubio), pero también de la globalización en sus dos visualizaciones extremas (la internacionalización de la economía¹³ y los flujos migratorios que habitan sus desérticos paisajes todavía en construcción). Álex de la Iglesia ha confesado en repetidas ocasiones que durante la escritura del guión se vio tentado a introducir noticias sacadas de la prensa, sin ningún tipo de manipulación, en la trama del film. No es casualidad que todos esos elementos recogidos del espacio público contemporáneo, que se van a desgranar a lo largo del film, aparezcan perfectamente conjugados en la secuencia de los créditos iniciales de la película. Berriartúa llega a Madrid en autobús a la *Puerta de Europa*, que no es otra cosa que las Torres Kío, templo de la Bestia, a cuyos pies el macho cabrío danza subido a una escalera mientras los zingaros interpretan su música y piden limosna en la persona de una mujer fatalmente embarazada. En su peregrinar madrileño de esa primera noche, el sacerdote vasco encuentra indigentes, accidentes mortales, escaparates con juguetes armados hasta los dientes, emigrantes brutalmente arrollados por la policía y predicadores callejeros, mientras que a través de la televisión tiene noticia, por primera vez, de las acciones de los neonazis en la capital y del programa de Cavan, para acabar recibiendo publicidad de *Nueva Atenea* frente a un Sex Shop y la tienda de música satánica en la que conocerá a José Mari.

Así pues, no cabe duda de que esa introducción de elementos del espacio público, de lo social, de hechos que han tenido una cierta notoriedad mediática, dotan al

¹³ Como acertadamente se señala en María Pilar RODRÍGUEZ: *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2002, p. 234.

film de una verosimilitud que le permite ir más allá de sus postulados propios de película de género, tanto en lo narrativo como en lo representativo.

Y en ese proceso no resulta baladí el retrato que de algunas prácticas sociales derivadas de la fe cristiana realiza el film. Zumalde lo ha dicho de manera contundente: «*El día de la bestia* desemboca en una radical impugnación de la religión cristiana»¹⁴. La masacre de los Reyes Magos en *Preciados* es sólo la punta del iceberg de un discurso que carga las tintas contra la institución eclesiástica y las perversiones sociales que parten de sus formas discursivas y su entorno. Si Buñuel en *La vía láctea* (*La voie lactee*, 1968) se había tomado la libertad de proponer un paseo por las herejías históricas, Álex de la Iglesia establece un catálogo de malformaciones contemporáneas originadas por el culto cristiano y más concretamente católico. Es evidente que la matanza de los Reyes Magos es la más radical reacción contra el consumismo rampante que se esconde (mal, cada vez peor), tras las fiestas navideñas. Pero la crítica no se conforma con eso: los tres personajes principales del film representan alguna forma de desviación del culto religioso cristiano. Ángel Berriartúa no es un sacerdote común, sino un catedrático en Teología, según él mismo tiene a bien aclarar a José Mari en su primer encuentro. Su evidente paranoia no es otra cosa que una enajenación producida, no podía ser de otra forma en tan quijotesco personaje, por las continuadas lecturas de las Santas Escrituras, que acaban secándole el cerebro. Cavan, por su parte, se puede leer como la versión europea de los telepredicadores americanos: un caradura con carisma que apela a lo sobrenatural para sacar el dinero a los crédu-

¹⁴ *Op. cit.*, p. 960.

los que pueblan este valle de lágrimas (mientras aquellos lo hacen mediante donaciones, éste utiliza el más expedito método del teléfono de pago). De ahí que no pare de anunciar desgracias a quienes le llaman. Es el caso de la mujer que telefonea para saber si su marido, en paro, tardará mucho en encontrar trabajo y a la que Cavan no sólo le dice que efectivamente le costará encontrar un nuevo empleo (al menos, cinco años), sino que además ella está a punto de contraer una enfermedad terminal y debe ir poniendo en orden su vida antes de ese último viaje... Por último, José Mari, *deathmetalero* en sus propias palabras, es el perfecto exponente de la caricaturización comercial en la que han desembocado los cultos satánicos a través del *heavy metal* en su vertiente más extremada. Los tres personajes muestran por lo tanto cómo en la sociedad contemporánea se ha acabado tensando los límites del cristianismo, y sobre todo de sus rituales, hasta su total deformidad. Por último, a todo ello habría que añadirle, la inquina existente en el hecho de ilustrar con villancicos algunas de las secuencias más violentas de la película o en proponer el consumo de *tripis* como método de invocación y *aparición* de la Bestia. En definitiva, sólo bajo los efectos de las drogas alucinógenas se carnaliza lo sobrenatural.

Todos estos materiales y otros, como la charla de *Nueva Atenea*, ejemplo de eso que se llama *nueva espiritualidad*, confluyen en un claro aprovechamiento del *milenarismo* que ya campaba a sus anchas en aquellos momentos. Y es que la cercanía del final de siglo y del milenio permitió la proliferación de todo tipo de rumores apocalípticos, algunos de carácter religioso, pero otros perfectamente laicos, como aquél que condenaba al colapso total de los ordenadores de todo el mundo en el cambio del año 1999 al 2000. Al final no ocurrió

nada, pero quien más quien menos consultó un experto informático o incluso adquirió un *software* (nada económico) que le ayudase a trampear el problema. En ese ambiente milenarista es donde cabe concebir el Madrid de la película, no como el nuevo Madrid del Partido Popular (como han querido ver algunos autores), sino más bien como la capital¹⁵ de un país gobernado por un Partido Socialista Obrero Español muy desgastado, que llega al final de su etapa en el poder. Y, en este caso, ya no sólo se trata de la *España del pelotazo inmobiliario*, sino también de los GAL, del caso Roldán, etc. En resumen, el espíritu milenarista de la época perfectamente encarnado en el film es el que permite un ajustado ensamblaje de todos los elementos narrativos y dramáticos de la película: el Madrid caótico, los neonazis, la Navidad consumista, las drogas, la crisis espiritual y religiosa, el final evidente de un ciclo político...

8.5. Televisión: discurso y recurso

Resulta paradójico (y a la vez un claro signo de nuestros tiempos) el hecho de que han sido muy pocos los autores que se han detenido sobre esa radical puesta en crisis de las malformaciones contemporáneas del cristianismo y las nuevas formas de espiritualidad que enar-

¹⁵ Una nueva Babilonia, en palabras del propio Álex de la Iglesia, a la que acuden los emigrantes, como Berriartúa, buscando una solución a sus problemas que no van a encontrar. La identificación del Madrid de la película con el gobierno municipal del PP se produce, por ejemplo, en Carlos HEREDERO: *Espejo de miradas*, 27 Festival de Alcalá de Henares, Madrid, 1997, y el mismo autor, *20 nuevos directores del cine español*, Alianza, Madrid, 1999.

bola la película o sobre ese evidente milenarismo que se cuele ya desde los propios presupuestos argumentales del film y, sin embargo, es lugar común al referirse a ella tratar sobre su pretendido ataque contra la televisión. Como no estoy en absoluto de acuerdo con dicho posicionamiento, que creo desvela mucho mejor los propios fantasmas de los críticos cinematográficos que la de la película y el propio director, para finalizar me gustaría detenerme en el papel que tiene la televisión en el discurso de los filmes de Álex de la Iglesia y más concretamente en *El día de la bestia*.

Es evidente que la película toma como elemento de parodia las cadenas privadas de televisión que habían desembarcado en España a principios de la década. El canal que emite el programa de Cavan, Tele 3, recoge su nombre de la suma de Tele 5 y Antena 3, aunque responde de forma mucho más evidente a las características de la primera que a la segunda. El propio director ha afirmado que la *berlusconización* del canal y del mismo Cavan surgió cuando la productora italiana, M.G. SRL, entró a financiar el 20% del proyecto¹⁶. Pero a pesar de ese juego paródico, De la Iglesia tiene claro que la televisión no es intrínsecamente diabólica, como los críticos se apresuraron a afirmar. Preguntado, por enésima vez, por la *crítica brutal* que suponía su película a los programas como el de Cavan, afirmaba: «En el fondo este tipo de programas me divierten aunque no dejan de ser los verdaderos responsables del fin del mundo. Lo que si me parece espantoso son esos babosos programas coloquio en los que cualquier depravado mental o torpe mental (...) da su triste opinión sobre la vida. Y la gente vive de eso. La televisión es el más terrible equilibrador, es

¹⁶ En ORDÓÑEZ: *op. cit.*, p. 132.

un aparato que aplasta e iguala»¹⁷. En otros momentos, incluso ha resultado mucho más explícito: «En la película tampoco hay la gran intención de denunciar nada, sino de decir sencillamente que la tele es el aparato a través del cual vemos la realidad.

Creo que ninguno de nosotros tienen su código de valores porque se lo han implantado sus padres, como era tradición, sino que es la tele la que nos dice qué es lo bueno y qué es lo malo (...). A mí esos programas [de debate con participación abierta del público] me parecen terroríficos, sobre todo cuando te das cuenta de que..., bueno, no sé si ya soy yo, que estoy paranoico... pero veo que hay un control de los temas porque de pronto hay una semana dedicada al problema de la juventud con el alcohol, y vas cambiando y encuentras el mismo tema en todos los canales... Alucinante, ¿no? Y todo esto desde un punto de vista muy reaccionario. A mí eso es lo que más miedo me da»¹⁸. Pero es que la propia película es muy clara respecto a la postura de Álex de la Iglesia con la televisión. Primero, a través de sus textos promo-

¹⁷ Luis Fernando ROMO: «Entrevista a Álex de la Iglesia: Creo más en Satán que en Dios», en *La guía del ocio*, Barcelona, 27 de octubre de 1995. pp. 20-21. Si al lector le interesa el tema, podrá encontrar una discusión sobre la capacidad igualadora de la televisión y la democracia en Gustavo BUENO: *Telebasura y democracia*, Ediciones B, Barcelona, 2002.

¹⁸ Josep ESCARRÉ: «Entrevista a Álex de la Iglesia: El Anticristo del siglo XXI será la televisión», en *La Vanguardia Magazine*, 21 de enero de 1996, p. 15. Obsérvese en este caso la evidente ceguera del entrevistador, que titula la entrevista poniendo en su boca una frase evidentemente sacada de contexto y contraria a las ideas del director. Habría muchas más ejemplos que remarcarían nuestra idea de que para De la Iglesia la televisión no es el demonio y el mismo se considera un gran consumidor de televisión: el hecho de que en el libro de la prolongada entrevista realizada por Marcos Ordóñez se dedique todo un capítulo, «La última generación de albanos», a recorrer los mitos televisivos del director es quizá el más evidente, aunque no el único.

cionales, ya que el propio director escribía en el *press-book* (al menos en su versión anglosajona): «No se trata de ver o no ver televisión, sino más bien que la televisión es *todo* actualmente. La televisión juega un papel increíblemente importante en la vida de la gente. Es una forma de entender el mundo. Los concursos, las noticias, las películas, toda la televisión forma el carácter de la gente. Es el único medio de comunicación que realmente llega a todo el mundo. Yo descubrí el cine e infinidad de cosas en la televisión: películas, países lejanos, diversión... es estúpido negarlo. Pienso las cosas que me gusta contar en la película y la televisión está entre ellas, igual que la amistad, el amor o la violencia». Y en segundo lugar, a través de las propias imágenes del film, ya que no deja de ser a través de la televisión como Cavan retomará el contacto con Berriartúa y José Mari en un giro final que llevará a los protagonistas al encuentro definitivo con el Maligno. Es más, como afirma María Pilar Rodríguez: «la dificultad del protagonista para desentrañar la realidad proviene, en gran medida, de su desconocimiento de los medios de comunicación»¹⁹. E incluso va más lejos al afirmar: «Paradójicamente va a ser la incapacidad del cura para diferenciar entre los diversos tipos de comunicación lo que le llevará a transgredir los principios de sumisión al sistema hasta llegar a alcanzar su objetivo»²⁰. La prueba más evidente de que la ordenación de los media responden a unos intereses

¹⁹ *Op. cit.*, p. 224. El texto de esta autora es el único de los que hemos consultado sobre *El día de la bestia* que se preocupa por realizar una aproximación metódica al tema de la televisión (y los mass media en general). El mismo incluye un análisis detallado de las formas de comunicación que concurren en esa secuencia comentada del reencuentro de Cavan con Berriartúa y José Mari mediante la televisión y el teléfono.

²⁰ *Op. cit.*, p. 225.

concretos, socialmente impuestos, pero que pueden ser desbordados. Por lo tanto, aunque «*El día de la bestia* muestra los entresijos de la producción de una televisión alienante, que fomenta la incultura y que propaga y transmite los valores de una sociedad enferma»²¹, no es menos cierto que «nos hace conscientes de nuestra implicación y nuestra responsabilidad como espectadores/as»²². Es decir, la televisión, a pesar de estar cargada de programas de baja estofa, de estar controlada políticamente por fuerzas tremendamente conservadoras, deviene vehículo de comunicación y permitirá el reencuentro final y la descodificación del lugar buscado a lo largo de todo el film cuando los espectadores/as deciden enfrentarse (desde la inocencia y el desconocimiento si se quiere) a dicha situación. La situación de la televisión no se debe a la acción de una mano negra que la manipula para hacernos más miserables e ignorantes. La televisión es una responsabilidad social y por lo tanto del conjunto de la sociedad. Porque para Álex de la Iglesia está muy claro que no es lo mismo la televisión y el uso político que se hace de la misma en un momento histórico concreto. Y tampoco hay ninguna duda a estas alturas de que estas cuestiones son las que, empecinadamente, parecen no entender muchos críticos cinematográficos. Si Berriartúa ve por primera vez a Cavan a través de una televisión en un escaparate, también será en ese mismo contexto donde la comunicación vía televisiva (y telefónica) se haga posible de nuevo entre los personajes.

En definitiva y para acabar: *El día de la bestia* es un universo de imágenes, de imágenes que significan y la televisión ocupa un lugar central en dicho universo, y

²¹ *Op. cit.*, p. 229.

²² *Op. cit.*, p. 230.

así lo seguirá siendo después del apoteosis final, cuando Cavan y Berriartúa sean testigos del reciclaje del programa del primero y se alejen bajo la mirada atenta de la estatua del Ángel Caído (también una imagen barroca como las que emite el programa de Cavan y altamente significativa, aunque en este caso de otro tiempo) del madrileño parque de El Retiro.

8.6. Ficha técnica

Título: *El día de la bestia*. Producción: Sogetel-Iberoamericana (España), MG srl (Italia) y Canal + (España) (1995). Director: Álex de la Iglesia. Guión: Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría. Fotografía: Flavio Martínez Labiano. Música: Battista Lena. Montaje: Teresa Font. Directores artísticos: José Luis Arrizabalaga y Biafra. Intérpretes: Álex Angulo, Armando de Razza, Santiago Segura, Terele Pávez, Nathalie Seseña, Maria Grazia Cucinotta, Saturnino García. Color. Duración: 100 minutos.

9. OTRAS PELÍCULAS SOBRE LA TRANSICIÓN Y LA ETAPA SOCIALISTA*

A la pálida luz de la luna. 1985. *Director:* José M.^a González Sinde. *Duración:* 98 minutos. *Intérpretes:* José Sacristán, Fiorella Faltoyano, Emilio Gutiérrez Caba, María Luisa San José. El mundo y el negocio de la informática en la cultura empresarial del *pelotazo*.

Alma gitana. 1995. *Directora:* Chus Gutiérrez. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Amara Carmona, Pedro Alonso, Rafael Álvarez «El Brujo». El choque de culturas entre gitanos y payos continúa pero a la vez se adapta a la década de los noventa.

Arrebato. 1979. *Director:* Iván Zulueta. *Duración:* 110 minutos. *Intérpretes:* Eusebio Poncela, Will More, Cecilia Roth. Película de culto y sobre el culto al cine, entre otras adicciones. Momentos de narración surreal, con imágenes muy atractivas.

Arriba Hazaña. 1978. *Director:* José M.^a Gutiérrez. *Duración:* 98 minutos. *Intérpretes:* Fernando Fernán Gómez, Héctor Alterio, José Sacristán. Un nuevo profesor llega a un colegio religioso e instaura nuevos métodos acordes con una ideología más abierta. Subyace el conflicto entre inmovilistas y reformistas que acompaña los primeros momentos de la Transición.

* Sin pretender, ni mucho menos, hacer una relación exhaustiva de películas que abordan la época de la transición y la consolidación democrática en España, incluimos aquí una serie de títulos que, por su tema o su enfoque, nos han parecido significativos.

- Carreteras secundarias.** 1997. *Director:* Emilio Martínez Lázaro. *Duración:* 105 minutos. *Intérpretes:* Antonio Resines, Fernando Ramallo, Miriam Díaz Aroca, Maribel Verdú. En 1974 un padre y su hijo adolescente recorren España en un coche de lujo que les impide pasar lo desapercibidos que desean.
- Cómo ser mujer y no morir en el intento.** 1991. *Directora:* Ana Belén. *Duración:* 85 minutos. *Intérpretes:* Carmen Maura, Antonio Resines, Carmen Conesa. Adaptación de un *best-seller* que insiste en la afirmación femenina en lo profesional y en lo cotidiano.
- Días contados.** 1994. *Director:* Imanol Uribe. *Duración:* 93 minutos. *Intérpretes:* Carmelo Gómez, Ruth Gabriel, Javier Bardem. El jefe de un comando de ETA ha perdido la fe en los motivos políticos de su acción armada y se comporta con frialdad.
- El amor perjudica seriamente la salud.** 1996. *Director:* Manuel Gómez Pereira. *Duración:* 117 minutos. *Intérpretes:* Ana Belén, Juanjo Puigcorbé, Penélope Cruz, Gabino Diego. Encuentros y desencuentros de una pareja a lo largo de tres décadas. El cambio de actores no chirría.
- El diputado.** 1978. *Director:* Eloy de la Iglesia. *Duración:* 110 minutos. *Intérpretes:* José Sacristán, María Luisa San José. Un diputado comunista de las Cortes constituyentes sufre presiones de todo tipo por su condición de homosexual. Buen ejemplo del cine de denuncia, en este caso sobre la hipocresía de la izquierda.
- El tiempo de la felicidad.** 1997. *Director:* Manuel Iborra. *Duración:* 106 minutos. *Intérpretes:* Verónica Forqué, Silvia Abascal, María Adán. En Ibiza es posible una vida bohemia, sin vestigio de política, en los últimos años del franquismo.
- En la puta calle.** 1996. *Director:* Enrique Gabriel. *Duración:* 88 minutos. *Intérpretes:* Ramón Barea, Luis Alberto García, Marga Escudero. La dignidad no da de comer y puede llevarte al fondo del pozo, comprueba un desempleado de larga duración del tiempo de la desindustrialización.
- Entre rojas.** 1995. *Directora:* Azucena Rodríguez. *Duración:* 80 minutos. *Intérpretes:* Penélope Cruz, Cristina Marcos, María Pujalte. La protagonista, de clase media, descubre los valores de las presas políticas de los últimos años de la dictadura.

- Éxtasis.** 1995. *Director:* Mariano Barroso. *Duración:* 88 minutos. *Intérpretes:* Javier Bardem, Federico Luppi, Daniel Guzmán, Leire Berrocal. Tres jóvenes amigos deciden robar a sus padres para llevar una vida desahogada. El juego de las lealtades y las ilusiones.
- Familia.** 1996. *Director:* Fernando León. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Juan Luis Galiardo, Amparo Muñoz, Elena Anaya, Chete Lera. Los requiebros de unas relaciones en las que, a pesar de cierto desahogo económico, prima la desconfianza y la incomunicación generacional. Y sin embargo las estadísticas nunca han dejado de constatar que la familia es el valor principal para los españoles.
- Fanny Pelopaja.** 1984. *Director:* Vicente Aranda. *Duración:* 100 minutos. *Intérpretes:* Fanny Cottencón, Bruno Cremer, Francisco Algara. *Thriller* en el que una ex-reclusa originaria de los bajos fondos de Barcelona planea vengarse de un policía corrupto.
- Hasta que el matrimonio nos separe.** 1976. *Director:* Pedro Lazaga. *Duración:* 99 minutos. *Intérpretes:* José Sacristán, María Luisa San José, Mary Carrillo. En esta española la protagonista, para casarse con una norteamericana, debe hacer una declaración de apostasía que le supone una serie de renunciadas íntimas y sociales. La confesionalidad del Estado franquista.
- Historias del Kronen.** 1994. *Director:* Montxo Armendáriz. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Juan Diego Botto, Jordi Mollá, Nuria Prims. La juventud acomodada de los noventa se divierte sin freno y redefine valores y lealtades.
- Hola, ¿estás sola?** 1996. *Directora:* Icíar Bollaín. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* Silke, Candela Peña, Arcadi Levín, Alex Angulo. Dos veinteañeras se lanzan sin prejuicios a descubrir el mundo mientras afianzan su amistad.
- Jamón, jamón.** 1992. *Director:* Bigas Luna. *Duración:* 91 minutos. *Intérpretes:* Penélope Cruz, Javier Bardem, Jordi Mollá. Algunos de los símbolos ibéricos al servicio de una estética posmoderna, que desborda la historia convencional de la chica pobre embarazada de un chico de buena familia.
- Justino, un asesino de la Tercera Edad.** 1994. *Directores:* Luis Guridi y Santiago Aguilar. *Duración:* 94 minutos. *Intérpre-*

tes: Saturnino García, Carlos Lucas, Alicia Hermida. El abandono por parte de la familia y las penurias económicas justifican que un jubilado pierda algunos escrúpulos en pos de un moderado bienestar.

Kika. 1993. *Director:* Pedro Almodóvar. *Duración:* 109 minutos. *Intérpretes:* Verónica Forqué, Peter Coyote, Victoria Abril. Abigarrada producción de estética vanguardista, diálogos veloces y personajes extravagantes. El choque de mentalidades entre lo moderno y lo convencional. Una predicción de los *reality shows* que han llegado a apoderarse de la televisión.

La ardilla roja. 1993. *Director:* Julio Médem. *Duración:* 111 minutos. *Intérpretes:* Emma Suárez, Nancho Novo, María Barranco. Las mentiras cruzadas entre jóvenes para los que vivir importa menos que fascinar.

La buena estrella. 1997. *Director:* Ricardo Franco. *Duración:* 103 minutos. *Intérpretes:* Antonio Resines, Maribel Verdú, Jordi Mollá. Historia tranquila de adaptaciones a la convivencia por parte de tres personajes maltratados por su pasado.

La buena vida. 1996. *Director:* David Trueba. *Duración:* 102 minutos. *Intérpretes:* Fernando Ramallo, Lucía Jiménez, Luis Cuenca. Un adolescente comprueba que el entorno protector en que ha vivido se desmorona.

La escopeta nacional. 1978. *Director:* Luis García Berlanga. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* José Sazatornil, Luis Escobar, Antonio Ferrandis, José Luis López Vázquez. Primera de una trilogía que retrata la Transición desde el esperpento de la monárquica familia Leguineche. El nepotismo y el desarrollismo entre las familias políticas que rondan el poder en la última etapa del franquismo.

La fuga de Segovia. 1981. *Director:* Imanol Uribe. *Duración:* 108 minutos. *Intérpretes:* Xavier Elorriaga, Ovidi Montllor, Mario Pardo, Alex Angulo. Presos de ETA huyen de prisión en 1976. Jugando con el antes y después de la amnistía de 1977, el director les reconoce condición de presos políticos. La lucha armada/terrorismo estaba en su momento álgido.

La madre muerta. 1993. *Director:* Juanma Bajo Ulloa. *Duración:* 106 minutos. *Intérpretes:* Karra Elejalde, Ana Álvarez, Lio, Silvia Marsó. La brutalidad de los delincuentes en una vida de marginalidad.

- La marcha verde.** 2001. *Director:* José Luis García Sánchez. *Duración:* 92 minutos. *Intérpretes:* Fedra Lorente, Alvaro de Luna, Pepón Nieto. Las tropas españolas en El Aaiún reciben visitas moralizadoras a finales de 1975 mientras miles de marroquíes están a punto de poner fin a la presencia colonial en el Sahara.
- La prima Angélica.** 1973. *Director:* Carlos Saura. *Duración:* 105 minutos. *Intérpretes:* José Luis López Vázquez, Lina Canalejas, Fernando Delgado. El recuerdo de la guerra civil y los miedos de aquellos días en una ciudad del interior devoran al protagonista en una transposición entre infancia y madurez. La subordinación anuladora de los individuos, con connotaciones políticas dentro del cine metafórico de finales del franquismo.
- La quinta del porro.** 1980. *Director:* Francesc Bellmunt. *Duración:* 104 minutos. *Intérpretes:* Alvaro de Luna, Carmen Pérez, Juan Borrás, Pep Munné. Un grupo de jóvenes se sacude las nociones de autoridad. El director tira del ovillo de su película anterior, *L'Orgia*, en la que a través del sexo se ridiculizan la familia, la política o la religión.
- La trastienda.** 1976. *Director:* Jorge Grau. *Duración:* 102 minutos. *Intérpretes:* María José Cantudo, Frederick Stafford, Rossana Schiaffino. El primer desnudo integral oficial del cine español se sitúa en plenos sanfermines. El director ambienta su historia de infidelidades en el entorno del Opus Dei.
- La vida alegre.** 1987. *Director:* Fernando Colomo. *Duración:* 98 minutos. *Intérpretes:* Verónica Forqué, Antonio Resines, Miguel Rellán. Divertida y bien construida comedia de enredo situada cerca del gobierno socialista, con una galería de personajes relacionados con la sanidad pública y privada.
- Los baúles del retorno.** 1995. *Directora:* María Miró. *Duración:* 98 minutos. *Intérpretes:* Silvia Munt, Muley Ahmed Legzal, Paulina Gálvez, Nuria Rais Selma. El abandono español del Sahara (1975) desde la perspectiva del Frente Polisario, con la retirada a los campos de refugiados en el desierto.
- Los nuevos españoles.** 1974. *Director:* Roberto Bodegas. *Duración:* 92 minutos. *Intérpretes:* José Sacristán, María Luisa San José, Amparo Soler Leal, Antonio Ferrandis. En pleno abandono de la política económica proteccionista, una oficina de

seguros es absorbida por una multinacional norteamericana. Sus administrativos deben adaptarse a las nuevas formas de gestión, menos paternalistas.

Mi general. 1987. *Director:* Jaime de Armiñán. *Duración:* 102 minutos. *Intérpretes:* Fernando Rey, Fernando Fernán Gómez, Héctor Alterio. Un grupo de mandos militares coinciden en un cursillo sobre la adaptación a algo más que las nuevas tecnologías.

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto. 1995. *Director:* Agustín Díaz Yanes. *Duración:* 104 minutos. *Intérpretes:* Victoria Abril, Federico Luppi, Pilar Bardem. Las relaciones entre España y Latinoamérica vistas desde el prisma de la globalización del crimen organizado, sobre todo del relacionado con el narcotráfico y el blanqueo de dinero. La progresiva dualización de la sociedad, que restringe a un circuito indeseable a capas importantes de la población trabajadora, principalmente mujeres.

¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? 1978. *Director:* Fernando Colomo. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* Carmen Maura, Félix Rotaeta, José Lage. Historia con resonancias musicales en la que las apariencias no coinciden con los comportamientos públicos. Los marginales tienen códigos de honor de los que carecen las instancias oficiales.

¿Qué he hecho yo para merecer esto? 1983. *Director:* Pedro Almodóvar. *Duración:* 101 minutos. *Intérpretes:* Carmen Maura, Ángel De Andrés, Gonzalo Suárez, Chus Lampreave. El humor y el melodrama en esta historia de estética *kitsch* sobre la condición de la mujer atada al hogar.

Sálvate si puedes. 1995. *Director:* Joaquín Trincado. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* Fernando Guillén, Pilar Bardem, Imanol Arias, María Barranco. Sainete sobre las corruptelas en el ayuntamiento de una capital de provincias.

Sé infiel y no mires con quién. 1985. *Director:* Fernando Trueba. *Duración:* 85 minutos. *Intérpretes:* Ana Belén, Carmen Maura, Antonio Resines, Santiago Ramos. Prototipo de la nueva comedia madrileña con su elenco característico y sus enredos.

Siete días de enero. 1978. *Director:* Juan Antonio Bardem. *Duración:* 180 minutos. *Intérpretes:* Charly Bravo, José Manuel

Cervino, Manuel Ángel Egea. Siguiendo el modelo del neorealismo italiano el director comunista recorre los movimientos de la ultraderecha española a principios de 1978 deteniéndose en la matanza de abogados laboristas de Atocha.

Soldadito español. 1988. *Director:* Antonio Giménez Rico. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Francisco Bas, Maribel Verdú, Juan Luis Galiardo. Un muchacho de una saga de militares se niega, al igual que un número creciente de jóvenes españoles de la década de los ochenta, a hacer el servicio militar. El gobierno socialista legisló para los objetores de conciencia la prestación social sustitutoria.

Sonámbulos. 1978. *Director:* Manuel Gutiérrez Aragón. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Ana Belén, José Luis Borau, Fernando Chinarro. La represión y la protesta ante el proceso de Burgos (1970) se cuelan en la vida familiar.

Tata mía. 1986. *Director:* José Luis Borau. *Duración:* 106 minutos. *Intérpretes:* Carmen Maura, Imperio Argentina, Alfredo Landa. La hija de un general franquista caído en desgracia huye del convento donde ha permanecido toda su vida y se instala, en los años de la Transición, en medio de referencias al pasado, en su casa familiar de Madrid.

Taxi. 1996. *Director:* Carlos Saura. *Duración:* 100 minutos. *Intérpretes:* Ingrid Rubio, Carlos Fuentes, Ángel de Andrés. El mundo oculto de la ultraderecha homófoba y xenófoba campa por sus respetos entre las clases medias y populares. En España apenas tiene respaldo electoral.

Tesis. 1995. *Director:* Alejandro Amenábar. *Duración:* 125 minutos. *Intérpretes:* Ana Torrent, Eduardo Noriega, Fele Martínez. Los mercados ilegales de la aldea global generan pingües beneficios. La trama sobre *snuff movies* se desarrolla en ambientes de la universidad pública española.

Todo por la pasta. 1990. *Director:* Enrique Urbizu. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* María Barranco, Kiti Manver, Antonio Resines. El botín de un atraco saca lo peor de cada cual en este *thriller* que combina violencia y humor negro.

Todos a la cárcel. 1993. *Director:* Luis García Berlanga. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* José Sazatornil, José Sacristán, Juan Luis Galiardo, Torrebruno. La prisión sirve de lugar de encuentro a la generación que tras haberla padecido con mo-

tivo de la lucha antifranquista, vive las mieles del éxito político y económico. Una auténtica panorámica de la corrupción de los últimos años de los gobiernos de Felipe González.

Torremolinos 73. 2002. *Director:* Pablo Berger. *Duración:* 93 minutos. *Intérpretes:* Javier Cámara, Candela Peña, Juan Diego. En los últimos años del franquismo, un editor con contactos en el norte de Europa consigue que algunos empleados rueden con sus parejas películas eróticas domésticas, con el consiguiente conflicto entre mentalidades.

Truhanes. 1983. *Director:* Miguel Hermoso. *Duración:* 98 minutos. *Intérpretes:* Francisco Rabal, Arturo Fernández, Isabel Mestres. Un delincuente habitual protege en la cárcel a un evasor de impuestos a cambio de que éste le proteja cuando salgan de prisión.

Volver a empezar. 1982. *Director:* José Luis Garcí. *Duración:* 130 minutos. *Intérpretes:* Antonio Ferrandis, Encarna Paso, José Bódalo, Agustín González. El primer Oscar al cine español presenta a un escritor que vuelve a su Gijón natal tras ganar el Nobel y tras una vida marcada por el exilio.

