

ARRIESGARSE A DESPERTAR: EL CINE ESPAÑOL DURANTE LA TRANSICIÓN (1975-1982)¹

Cristina Álvarez González
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

Muchas veces, la importancia de un determinado período histórico puede pasar desapercibida a los ojos de sus contemporáneos e, incluso, de sus protagonistas más directos, siendo entonces los historiadores los encargados de resaltar y reivindicar su importancia. Pero éste no fue el caso de la Transición española.

Durante la agonía de Franco, la conciencia ciudadana de hallarse al final de una época era ya más que evidente. No sólo soplaban nuevos aires de libertad en el terreno político-social: también la cultura parecía “despertar” tras un sueño de clandestinidad, críticas veladas y represión que había durado casi cuarenta años.

El propósito de esta comunicación consiste precisamente en estudiar cómo se vivieron y afrontaron esas nuevas circunstancias nacionales en el ámbito cinematográfico y la repercusión que los discursos fílmicos pudieron tener en la mentalidad de las personas. ¿Qué enfoque dieron los cineastas españoles a su creatividad y producción artística en un momento trascendental y delicado, en el que expectación y cautela, esperanza e incertidumbre eran sentimientos generalizados e indisolubles? En otras palabras: ¿hasta qué punto salió el cine español de su particular letargo?

Tomando 1975 (muerte de Franco) y 1982 (victoria del PSOE en las elecciones generales) como hitos políticos para enmarcar un proceso cultural que, en la práctica, rebasó ambos límites, en esta investigación se ha recurrido tanto al análisis —mediante procedimientos hermenéuticos— de una muestra representativa de largometrajes realizados por directores y guionistas españoles, como a bibliografía especializada en la materia.

¹ Esta comunicación es fruto de un Trabajo Académicamente Dirigido (TAD) desarrollado entre el verano de 2007 y el curso universitario 2007-2008 para el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, que fue tutelado por la profesora Elena Hernández Sandoica. Aprovecho estas líneas para reiterarle mi agradecimiento, así como a todas las personas que, desde la Filmoteca Nacional o desde el propio Departamento, me brindaron su apoyo.

2. La heterogeneidad como rasgo común

Durante la Transición, los cambios en el cine español se produjeron de forma paulatina y compleja. Tal y como sucedió en el terreno político y de las mentalidades, la ausencia de uniformidad pronto se convirtió en un elemento (si no directamente en *el* elemento) definitorio de las películas del período, que estuvieron condicionadas tanto por la propia dinámica interna de la industria cinematográfica como por los acontecimientos externos a la misma², conformando “un efímero mosaico de indudable riqueza”³.

Esta heterogeneidad quedó plasmada de manera muy evidente en la orientación ideológica de los filmes, que abarcan sin excepción todo el espectro político presente en la sociedad española de aquellos años, desde las posturas abiertamente reaccionarias de los cineastas Mariano Ozores, Eduardo Manzanos o Rafael Gil hasta el inconformismo radical de izquierdas profesado por Juan Antonio Bardem, Paulino Viotto o Pere Portabella, pasando por una derecha moderada que iba asumiendo las reglas del juego democrático (Pedro Lazaga, Pedro Masó, José María Forqué) y una izquierda posibilista que se inclinaba por los pactos (Fernando Colomo, José Luis Garcí, Emilio Martínez Lázaro), sin olvidar las opciones vanguardistas alejadas de los circuitos comerciales (Iván Zulueta, los primeros trabajos de Pedro Almodóvar)⁴. Las comedias de los nostálgicos del régimen franquista⁵ y de la izquierda más centrista y menos comprometida⁶ obtuvieron, generalmente, los mayores éxitos de taquilla en el país⁷.

² MONTERDE, J. E.: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 10.

³ HERNÁNDEZ RUIZ, J.: *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*, Alcalá de Henares, 21 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1991, p. 250.

⁴ HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P.: *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 29-30.

⁵ Cabe mencionar algunas de las protagonizadas por el actor Paco Martínez Soria, como *El alegre divorciado* (1975), *Estoy hecho una chaval* (1975) y *Vaya par de gemelos* (1977) de Lazaga, o *Es peligroso casarse a los 60* (1980) de Ozores, además de las de tinte erótico, despreciadas por la crítica e ignoradas por la historiografía progresista. Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 46-47; COMPANY, J. M., “El cine de la Reforma”, en *Dirigido por...*, 43 (abril 1977), p. 33 y HOPEWELL, J.: *El cine español después de Franco, 1973-1988*, Madrid, El Arquero, 1989, pp. 323-327.

⁶ Es decir, la “Tercera vía” desarrollada por los productores José Luis Dibildos y José Frade, un subgénero bastante homogéneo que se inauguró en 1969 con *Españolas en París* (Roberto Bodegas), y la “Comedia madrileña” de los directores Fernando Colomo, Fernando Trueba o José Luis Cuerda. RODRÍGUEZ, E. y GÓMEZ, C.: “El cine de la democracia (1978-1999)”, en *Cuadernos de la Academia*, 1 (octubre 1997), p. 205; ALBERICH, E.: “Cine español 1972-1982. Memoria de una época”, en *Dirigido por...*, 100 (enero 1983), pp. 24 y 28-32; MONTERDE, J. E., “Crónicas de la Transición. Cine político español 1973-1978”, en *Dirigido por...*,

Una abrumadora diversidad fílmica como la que aquí se constata no impide, sin embargo, la detección, análisis y puesta en común de aspectos temáticos y formales destacables dentro de numerosos largometrajes, con el fin de proporcionar una visión más completa de lo que supuso la etapa de la Transición. Para abordar, pues, esta panorámica de la cinematografía española proponemos tres grandes ejes temáticos que, en no pocas ocasiones, confluyen dentro de una misma película: sexualidad y roles de género, la mirada al pasado y los intentos de transgresión.

3. El sexo y los roles de género en la gran pantalla

A partir de 1975, la “sexualización del cine español” tomó dos rumbos diferenciados: por un lado, vieron la luz películas que, aún con intención de estudiar aquellas formas de sexualidad que habían sido reprimidas durante el franquismo, no contenían sexo explícito y estaban destinadas a un público más generalizado; por otro, apareció el gran cajón de sastre del cine “S” y de “destape”⁸; pero incluso dentro de este último —que reunía a buena parte de los actores y técnicos que se encontraban en paro forzoso por la penosa situación de la industria cinematográfica española— se produjo una fase más experimental e introspectiva (1977-1979), para dar paso después a otra de presupuestos bajos, ya absolutamente comercial (1980-1982)⁹.

En 1981, casi uno de cada cuatro largometrajes que salieron al mercado fue de categoría “S”¹⁰; el oportunismo reaccionario de algunos cineastas contribuyó activamente a la proliferación de estas películas de escasa valía artística, que combinan el componente —y reclamo— erótico con la crítica socarrona y soez de acontecimientos del momento (democracia, golpe de Estado, divorcio, socialismo)¹¹. Pese a su aparente liberalidad sexual,

58 (octubre 1978), p. 10; IMBERT, G.: *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición*, Madrid, Akal, 1990, p. 25 y RIAMBAU, E.: “El cine español durante la transición (1973-1978): Una asignatura pendiente”, en *Cuadernos de la Academia*, 1 (octubre 1997), pp. 184-186.

⁷ Siempre teniendo en cuenta que eran (y siguen siendo) los largometrajes extranjeros, principalmente estadounidenses, los que atraían a más espectadores a las salas de cine españolas.

⁸ KOWALSKY, D., “Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición”, en BERTHIER, N. y SEGUIN, J.-C. (dirs.): *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 205.

⁹ Kowalsky, D., en Berthier y otros (dirs.): 206.

¹⁰ Cifras extraídas de Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 164.

¹¹ Alberich, E.: 28.

este subgénero es íntimamente conservador: los cruentos y abruptos finales de *Las eróticas vacaciones de Stela* (Zacarías Urbiola, 1978) o *Silvia ama a Raquel* (Diego Santilla, 1978), por ejemplo, advierten de las trágicas consecuencias que tienen —atención: para las mujeres— las conductas sexuales “escandalosas”¹².

Los roles asignados a actores y actrices, incluso en películas consideradas dentro del “estilo” de los tiempos, también fueron netamente diferentes en función de su género, siguiendo esquemas harto convencionales en la historia del cine:

El protagonista de *Asignatura pendiente* [José Luis Garcí, 1977] es el típico héroe de las películas del oeste, que cuando llega la hora de la acción —en este caso, la protesta política— lo abandona todo para entregarse completamente a ella. (...) Igual que John Wayne deja a su chica para marcharse a la guerra, José se olvida de Elena y sale a unirse a la vanguardia democrática. Ni siquiera le pregunta si quiere formar parte ella también de la transición. Elena es (...) una mera anécdota en la biografía de los forjadores de la historia.¹³

Dentro de los largometrajes conservadores y centristas siguió vigente la dicotomía “decente/indecete” en lo tocante a las prácticas sexuales femeninas¹⁴. Así, frente a la abnegada y devota esposa que interpretaba Carmen Sevilla en *La noche de los cien pájaros* (Rafael Romero-Marchent, 1975), era frecuente retratar a las mujeres jóvenes, hermosas o “díscolas” como seres caprichosos, histéricos y perturbadores del orden (*La otra alcoba*, *El anacoreta*, *Duerme, duerme, mi amor*¹⁵).

A pesar de los obstáculos, durante la Transición no dejaron de producirse cambios en este terreno, y cineastas como Pedro Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980), Pilar Miró o Josefina Molina dieron la palabra a las mujeres. Estas dos últimas directoras reflejaron a través de las protagonistas de *Gary Cooper que estás en los cielos*

¹² Kowalsky, D., en Berthier y otros (dirs.): 207-209; Hopewell, J.: 288. Por supuesto, siempre hay excepciones dentro de la norma, como las aportaciones del director Jess Franco; FREIXAS, R. y BASSA, J.: *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 157-158.

¹³ Hopewell, J.: 184 y 186.

¹⁴ Hopewell, J.: 167. Para pervivencia de la doble moral masculina en el interesante largometraje *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974), Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 141-142.

¹⁵ Dirigidas por Eloy de la Iglesia, Juan Estelrich (ambas en 1976) y Francisco Regueiro (1975), respectivamente.

(1980) y *Función de noche* (1981) su propia posición transicional ante la vida¹⁶. La construcción de la imagen de la mujer en función de una amplia gama de discursos socioculturales, la reivindicación de su sexualidad, la maternidad frustrada¹⁷/realizada¹⁸ o la ruptura de los estereotipos imperantes también tuvieron su espacio en algunos filmes rodados por Cecilia Bartolomé (*Vámonos, Bárbara*, 1978), Fernando Fernán Gómez (*Mi hija Hildegart*, 1977), José Luis Borau (*Furtivos* y *La sabina*, 1975 y 1979), José Juan Bigas Luna (*Bilbao*, 1978), Manuel Gutiérrez Aragón (*Demonios en el jardín*, 1982) y Carlos Saura (*Dulces horas*, 1981)¹⁹, entre otros.

Al igual que sucedía con las mujeres heterosexuales, los *gays* gozaban de las nuevas libertades políticas existentes en España, pero no de las socioculturales, pues aún no podían manifestar abiertamente su condición sexual. Como ésta era una “libertad de expresión” restringida a los hombres heterosexuales, José, protagonista de *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), sólo podía redescubrir su auténtica identidad a través una ceremonia privada que realizaba todas las noches antes de irse a dormir, en la que escuchaba y recitaba algunos fragmentos de la “Oda a Walt Whitman” de *Poeta en Nueva York*²⁰. La dicotomía visibilidad/ocultación de la homosexualidad también se pone de manifiesto, bajo distintas ópticas, en *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978)²¹, *Cambio de sexo* (Vicente

¹⁶ BALLESTEROS, I.: *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001, pp. 53-54.

¹⁷ Como en *Las bodas de Blanca* (Francisco Regueiro, 1975), *La otra alcoba* o *Gary Cooper que estás en los cielos*. En esta última, el dolor de Andrea por haber perdido la oportunidad de ser madre se plasma en su contemplación de un niño columpiándose, en un huevo (=matriz, origen de la vida) que machaca entre sus manos y en un vaso de leche (=lactancia) que acaba tirando por el fregadero.

¹⁸ GÁMEZ FUENTES, M. J.: “Acordes y desacuerdos. La madre en el cine español de la democracia”, en *El cine español durante la Transición democrática: 1974-1983: IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine, 2005, p. 162.

¹⁹ Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 192-193; Kinder, M.: “The Spanish Oedipal narrative and its subversion”, en *Blood cinema. The reconstruction of national identity in Spain*, Londres, University of California Press, 1993, pp. 197-275.

²⁰ ALVARES, R. y ROMERO, A.: *Jaime Chávarri. Vivir rodando*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1999, p. 77. En esta época, y también en la del cine institucionalizado del período socialista, Federico García Lorca se convirtió en un potentísimo símbolo político-cultural de la guerra civil y del rechazo al franquismo y a la represión.

²¹ Riambau, E.: “El cine documental durante la transición (1973- 1978)”, en CATALÀ, J. M., CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (comps.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el cine documental en España*, Madrid, Festival de Cine Español de Málaga- Ocho y Medio, 2001, p. 137.

Aranda, 1977)²², *Un hombre llamado “Flor de Otoño”* (Pedro Olea, 1977), *Los placeres ocultos* o *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1977 y 1978)²³.

4. La historia en el cine: (re)creación y (psico)análisis de un pasado indeleble

Dentro del cine español de la Transición, el factor cronológico fue empleado de formas y con fines muy diversos. Las estrategias a las que recurrieron los cineastas para modelar la memoria²⁴ fueron descritas y bautizadas por José Enrique Monterde como *conocimiento* y *reconocimiento*²⁵. El objetivo del “cine del conocimiento” sería suscitar la reflexión política (en su sentido más amplio) por parte del espectador. El “cine del reconocimiento”, por el contrario, buscaría la adhesión del público mediante “una ilustración epidérmica de la época, limitándose a crear (...) un «efecto de pasado» (...), la ilusión óptica de historicidad por medio del juego intertextual de reflejos especulares”²⁶. Al reiterar lo que el espectador ya sabe, el *reconocimiento* termina siendo reductor, exagera el sentimentalismo en vez de la racionalidad y se halla “imposibilitado para autocuestionarse”²⁷.

El *conocimiento* encontró acomodo en la cinematografía española gracias al género documental, que gozó de muy buena salud a principios de la Transición. Durante esos años se produjo un auténtico *boom* de documentales que, con una mirada analítica²⁸ —si bien bastante sesgada en algunos casos—, estudiaban el período comprendido entre la Segunda República y el franquismo: *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1977), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1978), *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1976), *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Abad de Santillán, 1978)...

Dentro de los largometrajes de ficción que se sitúan en esas etapas históricas también existió una clara tendencia a mostrar —aunque ya con mecanismos del *reconocimiento*— el

²² Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 182.

²³ Ballesteros, I.: 112 y 93, respectivamente.

²⁴ SAND, S.: *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 503.

²⁵ Monterde, J. E. (1978): 8-9 y 11-12.

²⁶ COLMEIRO, J. F.: *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005, p. 187.

²⁷ Alberich, E.: 25.

²⁸ SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006, p. 245.

punto de vista, hasta entonces silenciado, de los perdedores de la guerra, haciendo especial hincapié en la esquiva figura del “maquis”²⁹. Resignación, obsesión, mutismo, clandestinidad y violencia se convirtieron en una constante: los trágicos finales de *Furtivos* y *Pim, pam, pum... ¡fuego!* evocan, a través de una historia de amor vivida en los márgenes de la “legalidad” (Ángel se queda prendado de una joven escapada del reformatorio y Paca se enamora de un “maquis”), las terribles represalias infligidas a los que intentan transgredir las normas del sistema represor en el que están involuntariamente inmersos. Existió, asimismo, un reducido *corpus* de documentales y películas de ficción que emprendieron una valiosa labor desmitificadora del régimen de Franco³⁰.

Muchos de los personajes infantiles presentes en los filmes de la Transición sirvieron de instrumento para retornar a épocas pretéritas, bien en un intento de catarsis individual, bien para denunciar las duras condiciones en las que toda una generación, la de la guerra civil, hubo de madurar³¹. Mientras algunas películas de corte sentimental se dedicaron a transmitir las frustraciones generacionales de aquellos que se habían educado durante la dictadura (*Asignatura pendiente*, *Función de noche*), en otras los personajes encarnaron la superación de su pasado traumático (*A un dios desconocido*)³². Por contra, en *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975) o *Hijos de papá* (Rafael Gil, 1980), políticamente afectas al régimen anterior, los mejores tiempos de los protagonistas transcurrieron durante el franquismo, la descomposición del sistema en que crecieron les resulta decepcionante y desoladora, y sus hijos no tienen nada que ver con aquella juventud “sana” de la que ellos formaron parte³³.

En suma, si los documentales trazaron una línea (a veces borrosa, a veces más nítida) entre lo que *fue*, lo que *es* y lo que *podría llegar a ser*, el escepticismo, cuando no

²⁹ *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978), *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1979), *La plaza del Diamant* (Francesc Betriu, 1982)... Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 101; ZUNZUNEGUI, S.: “Estilo y poética visual: el caso de «Pim, pam, pum... ¡fuego!»”, en ANGULO, J., HEREDERO, C. F. y REBORDINOS, J. L. (eds.): *Un cineasta llamado Pedro Olea*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1993, pp. 55-59.

³⁰ *Furtivos*, *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *La colmena* (Mario Camus, 1982), *Caudillo*, *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1976) y *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977). HEREDERO, C. F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, 1990, pp. 355-356; Hopewell, J.: 152- 153; Sánchez Biosca, V.: 247-249 y 256, y JAIME, A.: *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 149.

³¹ Sánchez Biosca, V.: 275-279; Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 97-98 y 184.

³² Hopewell, J.: 194.

³³ Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 184.

directamente el pesimismo, impregnó las películas de ficción, que se sirvieron tanto del pasado reciente (franquismo, guerra civil) como del pasado remoto (primer tercio del siglo XX³⁴, Edad Media o Moderna) para expresar los temores acerca de un porvenir incierto. Contextualizar la acción en otra época facilitó el desarrollo de análisis y diagnósticos sobre una España al borde del cambio, una lectura “presentizada” de los acontecimientos pretéritos que abría nuevos interrogantes sobre el futuro³⁵.

5. Transgresión: un preludio para la frustración y el desencanto

Al igual que el resto de expresiones artísticas, el cine posee un carácter ambivalente: puede servir como “instrumento de dominación”, o bien como “oportunidad de transgresión”³⁶, contribuyendo, según Marc Ferro,

a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte (...) en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia.³⁷

Dentro de la producción fílmica de la Transición, este esfuerzo rupturista y alternativo se llevó a cabo sobre todo desde el sector de la izquierda ideológicamente más radical y comprometida, frente a las fórmulas posibilistas y reaccionarias, que formaban parte de las propuestas institucionalizadas de aquellos años³⁸.

Al albur de la nueva organización territorial y del traspaso de competencias, en ciertas comunidades autónomas se trató de definir y elaborar un cine propio; no obstante, los

³⁴ *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978), *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *Un hombre llamado “Flor de Otoño”*...

³⁵ PÉREZ, P.: “Entre la apertura, el búnker y la disidencia (Presencias de la historia en el cine español 1970-1976)”, en *Cuadernos de la Academia*, 6 (septiembre 1999), p. 69; TORRELL, J.: “Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición”, en *Cuadernos de la Academia*, 6 (septiembre 1999), p. 81; Jaime, A.: 138; Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 76-78 y Rodríguez, E. y Gómez, C.: 201.

³⁶ Torrell, J.: 88.

³⁷ FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 17.

³⁸ Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 14.

resultados de esta aventura fueron dispares: las iniciativas valenciana, canaria, gallega y andaluza apenas tuvieron resonancia³⁹, en tanto que los cineastas de Cataluña y Euskadi pudieron desarrollar unos discursos político-culturales más consistentes por el respaldo institucional y económico recibido⁴⁰. Sus planteamientos quedaron plasmados en noticiarios autóctonos (*El Noticiari de Barcelona*, 1975-1980; *Imatges i fets dels catalans*, 1980), documentales (los *Ikuska, Guipúzcoa* —Pío Caro Baroja, 1979—, *Euskal Herri-Musica* —Fernando María Larrukert, 1980—, *Catalans Universals* —Antoni Ribas, 1978—, *Som i serem. Història de la Generalitat de Catalunya* —Jordi Feliu, 1982—) y a través de la emotividad que despierta la música en las películas (*La ciutat cremada*, *La fuga de Segovia* —Imanol Uribe, 1981—, *La nova cançó* —Francesc Bellmunt, 1976—)⁴¹.

Además de contar con el sexo y los intentos de liberación de las mujeres como elementos transgresores, hubo películas de la izquierda militante desde las que se lanzaron duras críticas contra el curso que estaban tomando los acontecimientos político-sociales durante la Transición⁴², y dos largometrajes (tal vez los únicos de este tiempo) que representaron de manera lúcida y radical los intereses y luchas de la clase trabajadora. De un lado, el documental *Numax presenta* (Joaquín Jordá, 1979) dio voz a los obreros de la empresa de ventiladores Numax en su labor de autogestión de la fábrica, al haber sido abandonados a su suerte por los dueños. La historia se centra en sus últimas asambleas, donde se desarrollan intensos debates ideológicos sobre la lucha proletaria. Frente a las técnicas realistas que se emplean para hacer un seguimiento individualizado o colectivo a los trabajadores (escenas rodadas en blanco y negro), se recurre a una irónica representación teatral en colores artificiales para mostrar las posturas de la patronal. Tras dos años de resistencia, los obreros no tuvieron más remedio que darse por vencidos (vuelve el color en la fiesta de despedida) e invirtieron los escasos beneficios que les reportó su tarea en producir el

³⁹ Rodríguez, E. y Gómez, C.: 198; UTRERA MACÍAS, R.: “El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad”, en Berthier y otros (dirs.): 128-129 y 134.

⁴⁰ Hopewell, J.: 313; RODRÍGUEZ, M. S.: “En busca de un hipotético cine castellano o castellano-leonés”, en Berthier, N. y otros (dirs.): 104-105.

⁴¹ Riambau, E., en Català y otros (comps.): 134-135; Rodríguez, E. y Gómez, C.: 199; Colmeiro, J. F.: 103 y Ballesteros, I.: 131.

⁴² *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1976) y *Después de...* (dividido en dos partes: “No se os puede dejar solos” y “Atado y bien atado”, rodados por Cecilia y José Juan Bartolomé, 1981-1983).

documental y dar testimonio de su fracasada peripecia⁴³. Por otra parte, el largometraje de ficción *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978) muestra la corrupción y la violencia a la que se prestan los patronos para tratar de impedir una huelga laboral⁴⁴.

A medio camino ya entre la rebelión y el pasotismo se encuentra la postura que los jóvenes adoptan dentro de las películas. La juventud fue, de hecho, el grupo de edad al que se recurrió en el cine para tomarle el pulso a la sociedad española de la Transición y averiguar el porvenir que le aguardaba. Tomando en consideración que la falta de ilusiones ante el futuro⁴⁵, los choques generacionales⁴⁶ y el problema de la delincuencia⁴⁷ fueron las cuestiones más tratadas, puede deducirse que no se divisaba un panorama excesivamente halagüeño, por lo que los iniciales sentimientos combativos en el celuloide pronto dieron paso a la decepción.

La caída del mito del padre/dictador reflejada en *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), la decepción de los nostálgicos franquistas ante la evolución de los acontecimientos, la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido y la desilusión de los que habían puesto sus esperanzas en una ruptura política que sirviera de base a la nueva democracia son sólo algunos ejemplos de los motivos por los que, en el cine de 1975-1982, predomina la impotencia y un tono desengañado. Estos sentimientos quedan explicitados principalmente a través de dos vías o actitudes:

I. Los intentos frustrados de subvertir el orden establecido. En lo tocante a la clase social, cabe mencionar *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976), *Los fieles sirvientes* (Francesc Betriu, 1980) y *En secreto, amor* (José María Nunes, 1982); para la cuestión de la *auctoritas*, contamos con la rebelión estudiantil de *¡Arriba Hazaña!* (José María Gutiérrez, 1978) o la venganza de los protagonistas de *F.E.N. (Formación del Espíritu Nacional)* (Antonio Hernández, 1979) contra los sacerdotes que les educaron. La dificultad que entraña modificar el *statu quo* queda reflejada también en los trágicos finales de *Pim, pam, pum...*

⁴³ De hecho, J. Jordá definió su película como “el acta de defunción del movimiento obrero”; Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 122-123.

⁴⁴ Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 64.

⁴⁵ Rodríguez, E. y Gómez, C.: 205; Imbert, G.: 93; Alberich, E.: 28 y Esquirol, M. y Fecé, J. L., “Haciendo estudios culturales: una aproximación a los discursos legitimadores de la Transición. El caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*”, en *El cine español durante la Transición democrática*: 168 y 178-179.

⁴⁶ *Las palabras de Max* (Emilio Martínez Lázaro, 1977), *Las rutas del sur* (Joseph Losey, 1978), *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1982)... Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 212.

⁴⁷ *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1982), *Colegas* (De la Iglesia, 1982).

¡fuego! y *Un hombre llamado “Flor de Otoño”*: frente a los “héroes” de las películas (Concha Velasco y José Sacristán, respectivamente), que hacen sus particulares reivindicaciones políticas (el “maquis” al que Paca intenta ayudar, su padre republicano, las prácticas anarquistas de Lluís/“Flor de Otoño”...) y sociales (la libertad sexual de los colectivos reprimidos, la vida nocturna y del espectáculo...), acaba triunfando sin remedio el sistema imperante⁴⁸.

II. La fuga mundi, representada mediante el aislamiento voluntario de los protagonistas (el encierro en el cuarto de baño de *El anacoreta*, el refugio que proporciona un asilo de ancianos en *Los restos del naufragio*⁴⁹), la evasión proporcionada por el sueño (*Duerme, duerme, mi amor*), del que no obstante en ocasiones se quiere despertar (*A un dios desconocido*, *Bilbao*), y la introducción de una ficción dentro de otra ficción, creando un escenario doblemente irreal (la obras teatrales en *Función de noche*, *Numax presenta*, *Los restos del naufragio* y *Los ojos vendados*⁵⁰, o la película *Ordet* en *A un dios desconocido*).

6. A modo de conclusión

La Transición constituyó una etapa artísticamente muy prolífica en España, dando pie a numerosos experimentos cinematográficos. Sin embargo, los espectadores siguieron prefiriendo las propuestas de entretenimiento más tradicionales o morbosas, por lo que la mayoría de los cineastas se fueron decantando poco a poco por una solución mixta que aunaba la “voluntad por hacer asequible su *mensaje* al gran público y la asunción de fórmulas de representación mayoritariamente realistas”⁵¹. Al contrario de lo que pudieron hacer la televisión o la prensa, el cine español apenas actuó como inductor de la sociedad en la Transición; las películas “de esa etapa han significado mucho más síntomas o marcas del momento que no directrices” para ésta⁵².

⁴⁸ Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 142 y 186-190; MONTERDE, J. E., “Del melodrama histórico a la crónica de sucesos”, en Angulo y otros (eds.): 42.

⁴⁹ Dirigidas por Juan Estelrich (1976) y Ricardo Franco (1978) respectivamente.

⁵⁰ Carlos Saura, 1978.

⁵¹ Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: p. 32.

⁵² Monterde, J. E. (1993): 19.

Entre los expertos existe un acuerdo *quasi* unánime: en los discursos de los largometrajes realizados entre 1975 y 1982 se propusieron cambios y alternativas, pero hubo muchas más permanencias y continuidades. La transición no tuvo lugar únicamente en el parlamento, sino también en otros ámbitos de la vida nacional, incluido el cinematográfico; así, mientras los dirigentes políticos, sin contar con sus bases, abogaron por una “ruptura pactada”, el cine español evolucionó “desde los postulados estéticos de cierto clasicismo hacia los postulados de un academicismo de prestigio”⁵³ que se desarrolló plenamente durante la etapa socialista. Al contrario que en otros países, donde las transformaciones sociales han dado pie a nuevas formas de escritura fílmica —cine soviético revolucionario, Neorrealismo, Nuevos Cines—, en España la Transición constituyó un breve paréntesis, lleno de efervescencia y esfuerzos descoordinados, que transcurrió entre dos períodos, “ideológico” y posmoderno, más homogéneos y ortodoxos dentro de la historia del cine⁵⁴. ¿El despertar de un sueño a otro sueño?

⁵³ QUINTANA, A.: “Madrid-Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos”, en Berthier y otros (dirs.): 138.

⁵⁴ Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P.: 11; BENET, V. J.: “La nueva memoria: imágenes de la memoria en el cine español de la transición” (1999), en www.hum.gu.se/ibero/publikationer