

El séptimo arte y el estudio de las transiciones a la democracia: el cine español de la transición

The seventh art and a study of transitions toward democracy: Spanish films and the transition

Jaime Porras Ferreyra

Resumen

El presente artículo explora la relación entre el cine y la política, específicamente durante un proceso de transición política. El análisis se concentra en el papel político del séptimo arte durante la transición española, de 1973 a 1977. El principal objetivo es comprender cómo una expresión artística puede devenir un modo popular de acción política en un período de transformación político-institucional. Se trata de proponer nuevas vías de investigación dentro del estudio de las transiciones, más allá de las formas convencionales de análisis, éstas enfocadas principalmente en el papel de las élites políticas y por lo general desinteresadas de otras dinámicas que podrían ser de gran ayuda para comprender los mecanismos y los procesos que afectan a una sociedad en plena transformación.

Los lazos entre la escena cinematográfica y el mundo político durante el período de transformación político-institucional en España pueden comprenderse ampliamente por medio de tres ejes de análisis: el desarrollo de un lenguaje cinematográfico codificado, las discusiones sobre la utilización de la

Abstract

The following article explores the relationship between cinema and politics during a regime's political transition. Our analysis will specifically focus on the political aspect of the 7th art in Spain's democratic transition between 1973 and 1977. The main objective is to shed light on how an artistic expression can turn into a popular mode of political action during political institutional change. We will put forward research outlets in the study of transitions different from those traditionally claimed by transitologists, who mainly emphasize the action of political elites, and neglect other dynamics that could help us better understand the general mechanisms and processes affecting a society in transformation.

The ties between the movie scene and the political world during the period of politico-institutional transformation in Spain can best be understood through three major research axes: the development of a cinematographically coded language, the discussions around the usage of a camera as an element of historical reinterpretation and the political use of documentary films.

Recibido: 02-04-2008

Aprobado: 20-07-2008

cámara como elemento de reinterpretación histórica y el uso político del cine documental.

Este estudio aspira a mostrar la presencia de discursos políticos dentro de actividades alejadas a primera vista de nuestra disciplina –en este caso, dentro de las actividades artísticas– y a subrayar la importancia de tomar en cuenta el carácter heterogéneo de los objetos políticos en cualquier sociedad con el fin de señalar los caminos por los cuales la acción política puede tener lugar.

Palabras clave

Cine político; Transitología; Arte y política; Transición española; Compromiso político de los artistas; Objetos políticos no identificados.

This study aims at proving the presence of political discourse in activities deemed, at first glance, far away from our discipline –in that case, at the heart of artistic activities– and at the same time, underline the importance of paying attention to the heterogeneity of political objects in a certain society so as to pave the path for political action.

Key words

Political cinema; Transitology; Art and politics; Spanish transition; Artist commitment; Unidentified political objects.

Desde hace ya varias décadas la ciencia política ha seguido con detalle los mecanismos y las formas en que una sociedad transita de un régimen político a otro en un período de tiempo determinado. Dicho interés ha sido considerablemente mayor en cuanto al estudio de las transiciones hacia la democracia. Si bien en un principio las tesis institucionalistas gozaron de un relativo éxito dentro de la disciplina, tiempo después las explicaciones basadas en la correlación entre el desarrollo económico, la cultura política y la vida en democracia se convirtieron en el camino a seguir para la mayoría de los politólogos. A partir de los años setenta, con la llegada de la tercera ola de democratización, un cambio de paradigma logró imponerse dentro de los estudios sobre las transiciones por medio de una perspectiva estratégica, la cual se concentra específicamente en las decisiones tomadas por los actores políticos. De esta manera, el análisis de la actuación de las élites políticas se convirtió en el factor explicativo de mayor relevancia.

Pese a que varios países transitaron del autoritarismo a la democracia en diversas regiones del mundo –de Europa del Este a Sudamérica, del África occidental al Sudeste asiático–, la transición española se ha convertido con el tiempo en el caso emblemático de un cambio político-institucional exitoso y muy probablemente en el ejemplo más estudiado por los politólogos (Bazzana, 2000:344).

A pesar del desarrollo de la denominada *transitología*, distintas voces se han unido para criticar la manera en que la ciencia política ha dejado de lado diversos aspectos de la vida en sociedad que pudieran participar dentro de las dinámicas

propias de un cambio de régimen. Por una parte se le acusa a la *transitología* de una cierta incapacidad por no tomar en cuenta a los sistemas híbridos que no han logrado convertirse plenamente en democráticos. Por otra parte, se le reprocha de igual manera de haber acordado una importancia desmesurada a las élites dentro de los cambios políticos (Carothers, 2002:5-21). En esta línea crítica diversos autores señalan que los transitólogos han dejado de lado algunas variables explicativas que pueden ayudar considerablemente para la comprensión del *modus operandi* de las transformaciones democráticas y de su impacto sobre las sociedades. También debemos agregar que, paralelamente al desarrollo de la *transitología*, se ha mostrado un interés por la acción política tal como es practicada en los espacios ignorados tradicionalmente por la disciplina. Este tipo de factores fueron descritos minuciosamente por Jean-François Bayart en los años ochenta, bajo el nombre de “modos populares de acción política” (Bayart, 1981:54). En efecto, más allá de las negociaciones y de los pactos entre los líderes políticos, existen otros actores capaces de expresarse durante este período de incesante transformación, así como otros escenarios susceptibles de recibir y proyectar todo un conjunto de mensajes políticos. Uno de los espacios capaces justamente de elaborar y de hacer circular ideas políticas es la esfera artística. Específicamente, nuestro interés gira en torno al espacio cinematográfico como lugar de inscripción de lo político dentro de una transición democrática.

Al efectuar un recorrido de la producción cinematográfica española de los años de la transición, así como al realizar una búsqueda historiográfica detallada dentro de varias disciplinas –como es el caso de los estudios cinematográficos, la historia, la sociología, los *cultural studies* y la ciencia política–, podemos percatarnos de que, en efecto, existieron lazos significativos entre el séptimo arte y la esfera política de aquel período. Desde la opinión de un politólogo, dicha relación obedece a la voluntad de entablar un diálogo político más allá del radio de acción de las élites políticas tradicionales, a través de una innovación discursiva por medio de la cámara. La presencia de una serie de opiniones y de mensajes políticos dentro de varias de las cintas del cine español de la transición obedeció al deseo de algunos directores españoles por participar dentro de las discusiones en torno al pasado, presente y futuro de la vida política del país.

Aspectos como la presencia de una “comedia progresista”, la estrecha relación entre el Partido Comunista de España y algunos de los personajes más importantes del medio cinematográfico, el desarrollo del denominado “Cine de las autonomías”, los cambios dentro de los aparatos de la censura filmica, entre otros puntos, sirven para dar cuenta de los vínculos desarrollados entre la política y el celuloide de

aquel período. El principal objetivo de este artículo es analizar detenidamente tres puntos significativos del cine de la transición. Nos referimos específicamente al desarrollo de un lenguaje político a través del denominado “cine metafórico”, al uso de la pantalla grande como elemento de reinterpretación histórica y al papel del documental español como espacio de crítica a los valores del franquismo y a la difusión de valores democráticos. Estos tres aspectos sirven, por una parte, para subrayar la politización del séptimo arte español, transformándose éste en un espacio efectivo de participación política, y por la otra, para mostrar de qué manera la *transitología* puede incorporar otras dimensiones de análisis con el fin de efectuar un estudio más completo de todo lo que involucra un cambio de régimen, más allá de las decisiones de los actores tradicionales y tomando en cuenta la extensa variedad de lenguajes ciudadanos dentro de un proceso de transformación político-institucional. En primer término, comentaremos brevemente los vínculos en la ciencia política entre el mundo cinematográfico y los estudios sobre la transición. En segundo lugar, explicaremos las dimensiones políticas del “cine metafórico” y del celuloide como espacio de reinterpretación histórica, para pasar enseguida a un análisis del uso del cine documental como instrumento político. Finalmente, comentaremos la importancia para los politólogos de tomar en cuenta éstas y otras líneas de investigación, así como de otros objetos políticos tradicionalmente dejados de lado por la disciplina con el fin de enriquecer significativamente las explicaciones sobre las sociedades afectadas por una transición político-institucional.

EL MUNDO CINEMATOGRAFICO Y LA TRANSITOLOGÍA

Las relaciones entre la ciencia política y el cine nunca han sido verdaderamente cercanas. El cine como objeto de estudio no ha logrado despertar un interés importante de parte de los politólogos, a pesar de tratarse de un espacio de expresión con una popularidad incontestable. De acuerdo con Manuel Trenzado Romero, dicho desinterés puede explicarse principalmente por tres factores: el peso predominante del institucionalismo en la ciencia política, la falsa convicción de que la ficción está alejada de toda realidad política y la apropiación del estudio del séptimo arte por parte de otras disciplinas (Trenzado Romero, 2000:47). Sobre este último punto conviene insistir que durante muchos años el análisis político de las películas ha corrido a cargo de los estudiosos de otros campos, principalmente de los historiadores cinematográficos, a falta de un evidente interés de los politólogos por el mundo cinematográfico. Las pocas alusiones al celuloide dentro de la ciencia política las podemos encontrar, por ejemplo, en algunos estudios sobre el cine de

propaganda propio de los totalitarismos y sobre el desarrollo del Tercer Cine, de inspiración marxista, en los países periféricos.

Recorriendo específicamente la literatura sobre los cambios de régimen, podemos constatar que los estudios que llegan a tomar en cuenta el papel del cine son casi inexistentes. Dentro de las pocas excepciones, podemos citar el texto de Peter Hopkinson, centrado en una perspectiva desarrollista, respecto a la cámara como instrumento de difusión de los avances tecnológicos, al mismo tiempo que como herramienta de unidad nacional (Hopkinson, 1972). *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición* de Manuel Trenzado Romero se ha consolidado como la obra pionera en la materia. En este documento el autor analiza, desde la perspectiva de la cultura de masas, de qué forma los cambios políticos afectaron al cine como institución social, a su vez que dentro de sus contenidos filmicos (Trenzado Romero, 1999). En este mismo orden de ideas, y pese a no citar directamente el papel del séptimo arte dentro de las dinámicas propias de la transición, algunos estudiosos subrayan la importancia del papel de los artistas dentro de la lucha por transitar de un régimen autoritario a uno de corte democrático. O'Donnell y Schmitter mencionan el valor de los creadores artísticos para formar un bloque opositor al autoritarismo y para promocionar una alternativa democrática (O'Donnell y Schmitter, 1986:49), mientras que Guy Hermet identifica a ciertos artistas como actores importantes en la legitimación del nuevo sistema democrático (Hermet, 1993:215-216).

EL CINE: ENTRE LOS OPNI Y EL CAMBIO DE VALORES

Con el fin de lograr una mejor comprensión del papel del cine dentro de los procesos de transformación político-institucionales, juzgamos conveniente presentar una forma alternativa de estudio del celuloide dentro de los análisis sobre la transición. Este nuevo modelo teórico, integrado por dos elementos fundamentales, aspira a incorporar a la discusión otros ejes de investigación con el fin de comprender con mayor profundidad las formas en que la acción política puede tener lugar en el espacio cinematográfico en una sociedad en plena transformación.

El primer elemento de nuestro modelo gira en torno al hecho de considerar al cine como un objeto político no identificado (OPNI). Para Denis-Constant Martin, la idea de OPNI engloba toda una serie de prácticas ligadas a la cultura y a la expresión de una sociedad ignoradas sistemáticamente por la ciencia política. En

efecto, se trata de objetos de inscripción de lo político que a primera vista podrían dar la impresión de nada tener que ver con dicha esfera; de espacios indirectos de expresión política fuera de las formas tradicionales para hacerlo; de canales de participación ciudadana más allá de los vehículos convencionales de acción política y fuera de los caminos utilizados por las élites políticas. Como ejemplo de estas formas de expresión política, podemos citar el deporte, las tiras cómicas, el baile, la literatura y, evidentemente, la expresión cinematográfica. De esta manera, la pantalla grande es considerada como un foro de acción política fuera de la ortodoxia imperante en la ciencia política, al tratarse de un espacio no elitista¹ con un lenguaje político particular y donde la participación popular puede tener lugar (Martin, 2002).

El segundo elemento del modelo se centra en el cambio de valores dentro de una sociedad en transición. A pesar de que uno de los pilares de la *transitología* consiste en refutar la existencia de prerrequisitos culturales para un cambio de régimen, algunos autores señalan la importancia de un aprendizaje de los comportamientos y las acciones democráticas por parte de la ciudadanía para garantizar el fin del Antiguo Régimen y el desarrollo de la democracia (Beetham, 1994:168). En efecto, se trata de un esfuerzo de la población, por una parte, para desprenderse de una cultura autoritaria y, por otro lado, para comprender y difundir los valores propios de una sociedad democrática. Sobre este punto, la gente del mundo cinematográfico puede formar parte, tal como lo señala Farhang Rajaei, de los grupos culturales que pueden contribuir a la promoción de valores ligados a la vida en democracia y a la crítica constante de aquéllos heredados del *Ancien Régime* (Rajaei, 1994:43).

Una vez que hemos descrito los fundamentos teóricos de nuestro estudio, nos adentraremos en tres líneas de investigación a modo de comprender en algunos puntos la politización del cine español durante la transición a la democracia. Nos referimos específicamente al uso del denominado “cine metafórico” como instrumento de crítica, a la voluntad de algunos cineastas por convertir a la pantalla grande en una herramienta de reinterpretación histórica y al cine documental como espacio de reflexión política durante aquel período.

¹ Conviene comentar en este punto que al hablar de élites nos servimos de las definiciones empleadas por la mayoría de los autores de la *transitología*. En este caso, hacemos alusión a los grupos políticos y económicos, tanto en el régimen autoritario como en la oposición democrática. De esta manera, no nos referimos a las élites culturales de una sociedad.

LA METÁFORA CINEMATOGRÁFICA Y LOS MENSAJES POLÍTICOS

Al efectuar una revisión historiográfica detallada sobre el cine español de la transición, podemos percatarnos de que durante esta fase específica de la historia ibérica, el denominado “cine metafórico” gozó de gran popularidad en las salas fílmicas. Heredero directo de una tradición cinematográfica subversiva –cuyos padres fundadores fueron Luis Buñuel, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem–, este género fue utilizado en diversas cintas para efectuar una crítica aguda de ciertos comportamientos y actitudes producto de tantos años de autoritarismo dentro de la sociedad española. Es preciso subrayar que el franquismo, más allá de ser un régimen político, representó de igual manera una forma de vida diseminada en la sociedad (López Pina y López Aranguren, 1976:213-214). Por ello, los españoles tuvieron que hacer frente a una serie de cambios en el campo de los valores para poder circular enteramente de un régimen autoritario a una vida democrática (Rodríguez Ibáñez, 1987).

Durante los años de la transición, la metáfora en la pantalla se convirtió en un recurso para evadir la censura aún existente en aquella época y así poder proyectar ciertas ideas políticas al público cinematográfico. El uso de un lenguaje fílmico particular en un período de plena transformación, escapa evidentemente a las formas tradicionales de estructurar y presentar el lenguaje político durante las transiciones. En este caso, somos testigos de una innovación discursiva fuera de la arena política de las élites. El “cine metafórico” deviene entonces un ejemplo interesante de expresión política ciudadana bajo el velo de una mera actividad artística. El séptimo arte, en tanto objeto político no identificado (OPNI), y en este caso específico, el “cine metafórico”, busca enmascarar un discurso político concreto gracias a los dobles sentidos y la posibilidad de las dobles lecturas. De esta manera, se trataba de una lucha implícita de parte de algunos directores por mostrar públicamente ideas políticas específicas. Sobre este punto, James C. Scott subraya la importancia del lenguaje subversivo para resistir a los abusos del poder. Es, en efecto, gracias al desarrollo de este discurso “camuflado” que algunos sectores disidentes logran hacer público todo un conjunto de opiniones con el fin de elaborar una crítica de los poderes reales y de presentar otras alternativas (Scott, 2000:20-21).

Durante los años de la transición² algunos directores incursionaron en el “cine metafórico”. Debemos decir, sin embargo, que dos individuos acapararon

² Las fechas de inicio y final de la transición española no han logrado hacer consenso entre los politólogos estudiosos del tema. Nuestro estudio se concentra en la producción fílmica del período que va de 1973 a

mayoritariamente la atención de la crítica desde una perspectiva política. Nos referimos a Elías Querejeta y Carlos Saura, quienes formaron un tándem cinematográfico fundamental para la historia del celuloide español. Productor de la mayoría de las cintas metafóricas, Elías Querejeta es uno de los personajes que mayor huella han dejado en el desarrollo de un cine comprometido e inteligente, alejado de los estereotipos impuestos por el cine franquista.³ Al mismo tiempo, las películas de Carlos Saura del período de transición se han convertido en una de las referencias sobre la importancia de un lenguaje metafórico con fines políticos. En este artículo nos interesaremos por tres obras clave del cineasta aragonés: *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974) y *Cría cuervos* (1976).

En comentarios vertidos durante esa época, Saura no escondía su obligación moral por tratar de contribuir, a través de su obra filmica, al cambio social y político del país (Kinder, 1979:16). Para el director, existían tres blancos específicos donde golpear por medio de metáforas; tres pilares básicos dentro del aparato ideológico del franquismo. Hablamos de la autoridad religiosa, el sexo y la política, tres temas prohibidos por los mandos franquistas, tanto en la esfera pública como en muchos hogares españoles. En *Ana y los lobos*, Saura elabora justamente una crítica feroz del franquismo a través de la historia de una joven institutriz británica que tiene que soportar la perversidad de una familia compuesta por una madre despótica y sus tres hijos, cada uno de ellos representando uno de los tres elementos enumerados precedentemente. La trama de la película servía para señalar las contradicciones morales del régimen, así como para denunciar las fuerzas ético-religiosas dentro de un ambiente caracterizado por la violencia. En cuanto al lenguaje metafórico utilizado por Saura en esta cinta, conviene comentar que dicho “disfrazamiento discursivo” facilitó la autorización de exhibición de la misma. Circula la anécdota que hasta el propio Franco observó la película en una proyección privada sin sobresaltarse por las imágenes (Hopewell, 1986:76).

En *La prima Angélica*, Saura cuenta la historia de un editor que, en un viaje de Barcelona a Segovia con el fin de enterrar los restos de la madre, revive en sus pensamientos algunos pasajes de la infancia durante los años de la guerra civil. Por medio de imágenes que mezclan la memoria y el presente, el director quiere

1977, es decir, desde el año del asesinato de Luis Carrero Blanco –el sucesor de Franco– a la celebración de las primeras elecciones libres en España.

³ El compromiso político de Querejeta ha provocado diversas opiniones dentro del mundo cinematográfico español. Para unos, se trata del productor que más supo asumir una responsabilidad política en sus cintas; para otros, Querejeta era un actor más presa del “posibilismo”.

mostrar públicamente el impacto del pasado sobre los españoles de aquella época, así como busca comprender de qué manera operan las fuerzas que construyen la identidad. En efecto, uno de los puntos más significativos del discurso político de Saura es justamente cómo el presente determina nuestro pasado, de la misma forma que la memoria moldea nuestros comportamientos en el presente (Kinder, 1979:20). En el mismo orden de ideas, la película permitió a Saura elaborar una aguda crítica, por una parte, de la asfixia provocada por la tradición y el peso de la ideología dominante en muchos hogares españoles (Hidalgo, 1984:30) y, por otro lado, subrayar la importancia de la identidad y de la importancia del pasado sobre la sociedad de aquel entonces. Cabe destacar que las imágenes de *La prima Angélica* provocaron algunos incidentes en diversas salas cinematográficas de España por parte de ciertos sectores que se sintieron señalados directamente dentro de la trama de la película.⁴

Resulta de suma importancia comentar que tanto en *La prima Angélica* como en *Cría cuervos*, la siguiente película de Saura, el director se vale de la infancia para contar sus historias. De acuerdo con Marsha Kinder, este punto puede explicarse por dos razones. En primer lugar, Saura –al igual que otros directores clave de la transición– vivió sus años mozos y se formó bajo la sombra del franquismo. En segundo término, la presencia de niños en la pantalla es en sí una metáfora respecto a la “infantilización” de los ciudadanos de parte del régimen, es decir, de la falta de autodeterminación del individuo y de la imposición pública de Franco como el padre de la nación (Kinder, 1983:85). Este último aspecto apunta en la misma dirección que las opiniones de algunos politólogos, a propósito de la importancia de la despolitización de los ciudadanos para el franquismo, de contar con individuos pasivos y obedientes antes que con seres activos y participativos (Morán, 2001:468-469). En *Cría cuervos*, Saura se vale justamente de la mirada de una niña de nueve años para analizar un país que desea recuperar su conciencia, obsesionado por la muerte y en plena lucha por desprenderse de un pasado autoritario. La historia tiene lugar en un barrio de Madrid y cuenta cómo la pequeña Ana es testigo de las infidelidades y del deceso del padre, del sufrimiento de la madre enferma de cáncer y de los secretos de los demás miembros de la familia. Con esta película el cineasta aragonés buscaba denunciar el encarcelamiento mental sufrido por muchos españoles debido al *establishment* social y político del franquismo, y a la búsqueda de una emancipación emocional con el fin de poder razonar libremente

⁴ Hablamos específicamente del atentado con una bomba incendiaria en el cine Balmes de Barcelona y del robo de algunos metros de película por parte de un grupo de jóvenes en un auditorio de Madrid.

luego de tantos años de represión. En este punto, la labor política de Saura sigue la misma línea de lo que Guy Hermet comenta respecto a la responsabilidad de los artistas para la rehabilitación moral de la población en una transición política (Hermet, 1993:214).

A través de una serie de imágenes y de diversos recursos narrativos, Saura ayudó en gran medida a consolidar un género cinematográfico producto de la evolución política y estética de una generación de cineastas formada y desarrollada durante los años más sombríos del franquismo y que decidió mostrar su rechazo ante la intolerancia del régimen y su apoyo a otras alternativas políticas. Por medio de la metáfora y de las historias mostradas en la pantalla, se trataba entonces de denunciar los valores inculcados por el régimen –pensemos, por ejemplo, en la violencia, la falta de participación, la imposición de la fuerza sobre el derecho y la intolerancia– con el fin de poner en evidencia todas las partes que conformaban al “homo franquista” (Larraz, 1986:24, 226). Otro punto importante a subrayar del denominado “cine metafórico” es que, gracias a su difusión en los principales festivales del orbe, se logró presentar una imagen alternativa de España, demostrando la existencia de un cine de calidad, opositor al régimen y alejado de los estereotipos característicos del cine franquista (Trenzado Romero, entrevista, 2005).

Además del “cine metafórico” como espacio de inscripción de lo político en los años de la transición, otros aspectos del celuloide jugaron un papel significativo en el terreno social en esta época decisiva para la sociedad española. Tal es el caso del uso de la cámara para proponer lecturas alternativas sobre la historia de ese país, uno de los temas más espinosos durante dicho período de transformación.

EL CINE Y LA REINTERPRETACIÓN HISTÓRICA ESPAÑOLA

Dentro de los estudios sobre las transiciones a la democracia, las alusiones históricas distan de ser regla habitual. En realidad, el pasado se evoca dentro de la *transitología* ya sea para hablar de la herencia institucional al interior del nuevo régimen o bien para tratar temas como la reconciliación y la búsqueda de justicia luego de un proceso de transición violento. Fuera de estas dos líneas de investigación –ligadas desde luego al espacio político tradicional– la ciencia política ha prestado una magra atención a la representación y a los discursos sobre el pasado dentro de otras esferas sociales, los cuales sirven para dar cuenta de las ideas y opiniones que la ciudadanía puede hacerse sobre los eventos históricos al momento de circular de un régimen político a otro.

En el caso concreto de la transición española, las alusiones al pasado fueron evitadas sistemáticamente por parte de las élites encargadas de negociar el cambio de régimen, bajo la firme idea de no poner en peligro los acuerdos y compromisos entre las partes. Dicho silencio fue conocido bajo el nombre de “pacto del olvido” (Rigby, 2001:12-13). A pesar del consenso en los círculos académicos sobre el éxito de la transición en España, algunos estudiosos hablan del grave error que significó para los políticos el haber suprimido cualquier alusión a la historia durante dicho período de cambio. Como ejemplo, Josep María Colomer comenta que esta amnesia respecto al pasado hizo que las virtudes de la transición devinieran los vicios de la democracia (Colomer, 1998:10, 181).

Paradójicamente, uno de los pilares ideológicos del franquismo fue durante muchos años el uso del discurso histórico como elemento de legitimación. Para las autoridades franquistas, sólo la versión oficial de la historia tenía cabida en la sociedad española. Dicha versión estaba sustentada en la imagen de Franco como salvador de los valores y los intereses de la patria, en la división flagrante entre vencedores y vencidos y en la nula posibilidad de que estos últimos pudieran tener voz. Esta estrategia ideológica fue conocida bajo el nombre de “pacto de sangre” (Rigby, 2001:44).

Más allá del deseo por parte de las élites políticas de abordar toda cuestión histórica o bien de suprimirla completamente dentro de las dinámicas propias de una transición política, el cine puede convertirse en un espacio donde los ciudadanos pueden discutir sobre el pasado. Sobre este punto específico, tal como lo afirma Jean-François Bayart, las expresiones culturales son de gran utilidad a fin de ejercer un contrapeso sobre la hegemonía discursiva de las élites (Bayart, 1981:57). Dentro de dichas expresiones culturales, el cine puede jugar un papel importante al devenir, entre otras cosas, un foro para las discusiones históricas. En efecto, diversos estudiosos subrayan la capacidad del cine para convertirse en una poderosa ventana al pasado.⁵

En el caso específico de la transición española, es importante señalar que el cine fue uno de los pocos terrenos –pese a diversas polémicas y a algunos desatinos– donde fue posible observar una serie de ideas sobre el pasado distintas al discurso oficial omnipresente durante varias décadas. Tal como lo comenta

⁵ Algunos historiadores comentan, incluso, que el lenguaje cinematográfico tiene muchas veces un impacto mayor para la difusión histórica que la propia palabra escrita.

Paloma Aguilar, diversos espacios tales como las investigaciones académicas, las obras literarias y en especial el cine, abordaron el pasado a pesar del silencio generalizado sobre dicho tema (Aguilar, 2004:25). Efectuando un recorrido sobre las producciones filmicas durante la transición española, podemos darnos cuenta de que la evocación del pasado fue un tema común en la pantalla grande. Se habla incluso del desarrollo de un género cinematográfico particular en aquel período conocido como “cine de recuperación de la memoria colectiva”.

Desde una perspectiva política, el análisis de algunas de las cintas más representativas del cine español de la transición nos habla de la importancia que tuvo para algunos directores el hecho de hacer alusión a los eventos históricos, un tema prohibido durante varias décadas y cuya única fuente provenía del aparato propagandístico franquista. De esta manera, se trataba de brindar al público una lectura del pasado a contracorriente de la historia oficial. Esta forma de proceder por parte de algunos miembros de la comunidad cinematográfica va en la misma dirección de lo que comenta Guy Hermet, respecto a la responsabilidad por parte de los creadores artísticos para contribuir a la desmitificación de los discursos heredados del Antiguo Régimen (Hermet, 1993:214). Las películas históricas realizadas durante los años de la transición se ocuparon de recrear diversas épocas de la historia de España. Creemos, sin embargo, que por su importancia política dos períodos históricos fueron abordados con mayor frecuencia. Nos referimos específicamente a la guerra civil y al período inmediato que le sucedió, es decir, aquel que abarca la posguerra y los primeros años del franquismo.

Durante los años de vida del régimen franquista, únicamente tenía cabida una sola explicación a propósito de la guerra civil. Así, ésta era descrita como una verdadera “cruzada” en contra de los enemigos de la nación. Dicho discurso también llegó al mundo cinematográfico, uno de los instrumentos preferidos por las autoridades franquistas, para desarrollar toda una mitología respecto al conflicto armado. En los años de la transición, algunos directores españoles optaron por abordar este espinoso tema desde otra perspectiva. Luego de décadas bajo el discurso oficial, el cual abordaba la guerra con tintes heroicos y marcaba una profunda división entre vencedores y vencidos, varios miembros del mundo cinematográfico optaron por hacer pública una nueva visión del conflicto bélico. Se trataba a ciencia cierta de recuperar una idea desarrollada por algunos miembros de la vida artística española durante la guerra y al final de la misma. Hablamos específicamente del *cainismo*, es decir, del hecho de considerar a la guerra civil como una tragedia colectiva, como un duelo entre hermanos de la misma nación, de nefastas consecuencias para todos (Deveny, 1993). En efecto, entre 1973 y

1977 fueron producidas en España algunas películas que no dudaban en señalar el carácter trágico y sangriento de la guerra civil, enseñando en la pantalla el drama producto del conflicto y, por primera vez en muchos años, otorgando una voz a los sectores republicanos. Entre todas ellas podemos citar por su importancia en primer lugar a *Pascual Duarte* (1976) de Ricardo Franco. Basada en la novela de Camilo José Cela, la cinta de Franco es ambientada en los años que preceden al comienzo del conflicto. En esta película quedan de manifiesto las tensiones y las difíciles condiciones de la España de la época. Virginia Higginbotham comenta que se trata hasta cierto punto de un documento etnográfico cuya intención es mostrar la intolerancia y la corrupción de las estructuras sociales del medio rural (Higginbotham, 1988:109). Incluso, Carmen de Elejabeitia y F. de Castro van más lejos en sus comentarios, afirmando que la película sirve para desenmascarar las verdaderas causas de la guerra civil: el problema de la propiedad de la tierra y las tensiones producto de las malas relaciones entre las distintas clases sociales (De Elejabeitia y De Castro, 1977:13). Dos obras filmicas que describen con detalle el caos y la desolación de los años de la guerra son tanto *Retrato de familia* (1976) de Antonio Jiménez Rico como *Las largas vacaciones del 36* (1976) de Jaime Camino. En estas dos cintas queda de manifiesto el drama provocado por la guerra dentro de las familias españolas. En *Retrato de familia*, la primera película donde se aborda la guerra civil después de la muerte de Franco, se muestra el dolor de una familia simpatizante con la causa nacionalista al perder a su único hijo en el frente de batalla. En *Las largas vacaciones del 36*, Jaime Camino –de la mano de Manuel Gutiérrez Aragón, guionista de la cinta– muestra por una parte las difíciles condiciones a las que se tuvieron que enfrentar miles de familias españolas, aun lejos del sonido de las balas; por la otra, el director aspira a presentar un rostro más acorde con la realidad de muchos de los seguidores de la causa republicana en Cataluña: individuos en su mayoría herederos de una tradición liberal, con una identidad nacional distinta, lejos del fanatismo comunista estereotipado durante muchos años por el régimen (Gutiérrez Aragón, entrevista, 2005). Cabe señalar que en dicha película aparece por primera vez la bandera republicana, luego de cerca de cuarenta años de considerársele un símbolo prohibido (Monterde, entrevista, 2005). A través de estas y otras cintas, se trataba entonces de romper con la interpretación oficial de la guerra civil impuesta por el régimen durante tanto tiempo, desmitificando el conflicto y abordándolo como lo que fue: una tragedia colectiva que continuaba pesando en las conciencias de los españoles.

El segundo gran tema histórico abordado por algunos directores de la transición se sitúa en los años de la posguerra y de consolidación del régimen franquista. En efecto, por medio de la cámara, diversos cineastas decidieron presentar públicamente

la imagen de una España hundida en la miseria, sujeta a una represión incesante y donde diversas actividades ilícitas, como el tráfico y el estraperlo, eran actividad cotidiana. En una línea muy próxima al cine metafórico, Víctor Erice aborda en *El espíritu de la colmena* (1973), el difícil ambiente de la posguerra. Considerada como una de las obras maestra del cine español, la cinta de Erice describe en un estilo más críptico y altamente poético la vida de una familia simpatizante de la causa republicana en los campos de Castilla a principios de los años cuarenta. A pesar de no tratarse de una simple película de recreación histórica, podemos constatar en ella diversos pasajes que sirven para dar cuenta del clima de desolación de aquella época. De acuerdo con Jaime Pena, la película consigue ilustrar a la perfección el sentimiento de tristeza y de desesperanza, hablando de una verdadera “estética de la derrota” (Pena, 2004:56). En *El espíritu de la colmena* el silencio deviene elemento fundamental. En la propia opinión de Erice, dicho silencio es un recuerdo constante de su infancia, de aquel mutismo introspectivo de una población traumatizada por la tragedia colectiva (Morgan, 1993:27). De igual manera, la cinta sirve para retratar la condición de muchos españoles que, a causa de sus ideas políticas, tuvieron que vivir el exilio interior, condenados a callar y a pasar desapercibidos. Otra película que aborda las condiciones de vida de la posguerra es *Pim, pam, pum..., ¡Fuego!* (1975) de Pedro Olea. A través de la historia de Paca, una bailarina de cabaret enamorada de un maquis y chantajeada por un estraperlista, Olea consigue recrear con éxito el Madrid de los años cuarenta, entre el racionamiento y los traumas de la guerra. En este sentido *Pim, pam, pum..., ¡Fuego!* subraya la importancia de los alimentos durante ese período histórico. Además de señalar los problemas alimentarios de la posguerra, Olea efectúa en su película una crítica directa a la corrupción generalizada y las fortunas amasadas ilegalmente en esa época. El propio director comenta que al momento de su estreno, la película provocó la cólera de algunos sectores ligados al franquismo, quienes se sintieron señalados directamente en la pantalla (Olea, entrevista, 2005). De esta manera, *Pim, pam, pum..., ¡Fuego!* representó un esfuerzo más para abordar diversos aspectos del pasado español silenciados durante varias décadas.

EL DOCUMENTAL ESPAÑOL Y SU INSTRUMENTALIZACIÓN POLÍTICA

Además del “cine metafórico” y del “cine de recuperación de la memoria colectiva”, otro género más sirvió de plataforma para la difusión de mensajes políticos durante la transición española. Nos referimos específicamente al cine

documental. La particularidad del documental es que, a diferencia de los dos géneros citados anteriormente, éste se sirve de las imágenes tomadas de la realidad para construir un discurso particular. Conviene comentar, desde una perspectiva epistemológica, que el hecho de que los documentalistas utilicen este tipo de imágenes no significa por motivo alguno que no sostengan a priori una serie de ideas previamente concebidas. Desde su nacimiento, el cine documental ha estado en el centro de las discusiones de los teóricos cinematográficos debido a que pone en tela de juicio ciertas dicotomías –verdad y ficción, autenticidad y mentira, realidad y construcción. En efecto, la controversia sobre el lugar de lo real dentro de este género cinematográfico es denominada bajo diferentes apelativos: *cinéma-vérité*, *película de vida*, *eye cinema*, *cine directo*, *living camera*, entre otros (Baqué, 2004:219, 223).

Como hemos comentado previamente, a pesar del uso sistemático de imágenes extraídas de la realidad, el documental, al igual que otros géneros, no tiene la posibilidad de mostrar la realidad pura en la pantalla. Los discursos que presenta son básicamente construcciones de los propios directores, obedeciendo a intenciones bien definidas. Después de todo, toda reproducción de la realidad en el cine implica de una u otra forma una escenarización. A pesar de la intención de “capturar lo real”, los documentaristas gozan de la libertad de seleccionar imágenes específicas y efectuar el montaje como crean conveniente. Esta instrumentalización del documental es explicada detenidamente por Santos Zunzunegui. Para él, resulta una falacia pretender que un documentarista aspire a reproducir la realidad de la forma más fiel sin partir de una idea preconcebida. Al contrario, va a crear una obra a partir de un juicio sobre el mundo con elementos políticos y sociales bien definidos (Zunzunegui, 1980:12).

La instrumentalización de la realidad no es una actividad reservada exclusivamente al documental. También la esfera política se ve afectada por el mismo fenómeno. De hecho, la construcción de la “realidad política” es uno de los temas fundamentales del campo de la comunicación política (Gerstlé, 2004:137-140). En efecto, dicha cuestión provoca ciertos debates dentro de nuestra disciplina. De acuerdo con Nimmo y Combs, nuestra concepción de la política es raramente el producto de una experiencia directa con dicha esfera; se trata más bien del resultado de las percepciones filtradas y orientadas por los medios masivos. En este proceso, el mundo de la política se apropia de ciertas imágenes no ficticias con el fin de dar forma a un discurso particular. Por medio de la publicidad gubernamental, las campañas electorales, el denominado *clip* político, entre otros recursos más,

los políticos construyen y difunden una visión particular de la “realidad política” (Nimmo y Combs, 1983:2-5).

Hablando específicamente de los trabajos sobre la relación entre el documental y los cambios de régimen, éstos son casi inexistentes en nuestra disciplina. Sin embargo, algunos textos evocan algunos aspectos importantes de este género cinematográfico y las transiciones políticas. En primer término, es importante subrayar la capacidad del documental para convertirse en un espacio creativo donde se pueda difundir una nueva “realidad política” (Plantinga, 1997:29). En segundo lugar, los documentaristas de la transición, de la misma manera que algunos periodistas, tienen la capacidad de poder hacer visibles problemáticas otrora censuradas. Se trata en cierto sentido de utilizar las posibilidades del documental para dar, por ejemplo, voz a las corrientes políticas marginadas en el pasado (Nichols, 2001:1-2). Podemos mencionar en tercer término el poder del documental para exhibir nuevas formas de identidad al igual que nuevos comportamientos sociales, los cuales aparecen regularmente durante una transición (p. 153). El cine documental puede, por ende, servir de espacio de promoción de algunos de los valores fundamentales para la vida en democracia, tales como la pluralidad y la tolerancia.

En el caso concreto del documental español, es necesario mencionar que a pesar de que éste contribuyó por medio de un discurso original a los cambios políticos de aquel país, existió durante muchos años una relación que ligó a dicho género cinematográfico con el franquismo. Desde 1942 las autoridades franquistas crearon una institución específica con el fin de difundir por medio de documentales la propaganda oficial del régimen; institución conocida como NO-DO (“Noticieros y Documentales Cinematográficos”). Durante los años de la transición, fue posible observar toda una gama de opiniones políticas diversas dentro del mundo del documental –desde la nostalgia por el franquismo, pasando por una visión revolucionaria hasta los seguidores de un cambio democrático basado en reformas. Cabe comentar, sin embargo, que pese a la heterogeneidad política dentro de los documentaristas españoles de aquel período, la mayoría de ellos optó por apoyar una transformación de orden democrático (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004:129). Entre todos los documentales con tintes políticos filmados durante la transición, aquellos que integran la obra de Basilio Martín Patino en esos años se distinguen de los demás, debido a su calidad cinematográfica y sobre todo gracias a la gran politización de su lenguaje en la pantalla. El estilo incomparable de Patino y su clara actitud antiautoritaria constituyen uno de los mayores ejemplos de la lucha democrática en el celuloide.

En este artículo abordaremos tres documentales del director salamantino a modo de mostrar las intenciones políticas de éste y de ejemplificar al mismo tiempo la capacidad personal del cine documental para participar en un cambio de régimen. Nos referimos específicamente a *Canciones para después de una guerra* (1976), *Queridísimos verdugos* (1977) y *Caudillo* (1977). De acuerdo con Adolfo Bellido López, no nos encontramos frente a tres cintas diferentes, sino ante un gran documental dividido en tres partes (Bellido López, 1996:67).

En la primera de ellas, *Canciones para después de una guerra* (1976),⁶ Patino elabora un testimonio que va del último año de la guerra civil a la firma del primer convenio de cooperación entre el régimen y Estados Unidos (1953). Por medio de un estilo sumamente original, el director muestra las heridas de un pueblo marcado por el conflicto bélico, donde la pobreza y la desolación eran escenarios comunes. En la opinión de Marvin D'Lugo, estamos ante una de las obras clave del cine de la transición, al tratarse de uno de los mayores estudios sobre el poder de la ideología y del impacto del franquismo durante décadas (D'Lugo, 1997:40). Sirviéndose de imágenes extraídas de la clandestinidad, hurgando en archivos oficiales y por medio de una banda sonora que recupera las canciones populares de la época, Patino deseaba presentar un documento sobre la España olvidada. En la opinión del cineasta, su intención era insistir sobre la tragedia que había significado la guerra civil para todos, especialmente para los niños y las mujeres (Goñi, 1976:16).

En *Queridísimos verdugos* (1977), Basilio Martín Patino expresa su opinión sobre uno de los temas más escabrosos del franquismo: la pena de muerte. Para ello, el director divide su película en tres bloques: en el primero de ellos entrevista a los tres últimos verdugos oficiales del franquismo con el fin de escuchar sus experiencias; en la segunda parte, Patino busca comprender las razones que orillaron a los condenados a cometer sus crímenes; en tercer término, el documentarista centra su atención en recabar las opiniones de jueces, abogados, policías y médicos sobre la vida criminal y sus formas de combatirla. Conforme avanza la película, podemos percatarnos de que Patino constata que todo en realidad es obra de un ambiente autoritario, en el cual la miseria y la ignorancia reinaban por doquier y en la que la violencia se había transformado en fenómeno común (Zunzunegui, 2002:104). De igual manera, el director señala directamente el hecho de que algunos valores

⁶ La película fue terminada en 1971, sin embargo, tuvo que hacer frente a un sinfín de obstáculos –ligados en su mayoría a problemas con la censura– para poder ser estrenada finalmente en 1976.

tales como la lealtad, la obediencia y el respeto a las jerarquías hayan servido a banalizar acciones totalmente atroces (Pérez Millán, 2002:155).

En *Caudillo* (1977), Basilio Martín Patino elabora un retrato crítico y original sobre la vida de Francisco Franco. A pesar de que la biografía de Franco ya había sido abordada en otras cintas –documentos evidentemente propagandísticos del régimen–, el director salmantino deseaba a través de este documental analizar el proceso que ayudó a consolidar el mito franquista en la sociedad española. Conviene comentar que Patino insiste en que *Caudillo* no se trata necesariamente de un ajuste de cuentas con Franco, sino más bien un ejercicio que sirve a desmitificar la figura de un hombre obsesionado con el poder y que afectó directamente durante décadas la vida de millones de españoles (Martín Patino, 1977:27). De igual manera, y tal como lo comenta Geoffrey B. Pingree, *Caudillo* sugiere que la creación del mito franquista no fue obra de una sola persona, sino de un proceso colectivo que continuó afectando a muchos ciudadanos a pesar de los años pasados (Pingree, 1995:96).

La obra de Basilio Martín Patino durante los años de la transición ejemplifica las posibilidades de expresión política del documental durante un proceso de transformación institucional. Al igual que otros géneros cinematográficos, el documental español se transformó en un terreno importante para criticar al pasado oficial, erradicar una serie de valores ligados al autoritarismo y al mismo tiempo expresar el deseo de imaginar un régimen más proclive a las libertades y la diversidad.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del texto hemos querido poner a la luz la importancia del cine como espacio político alternativo durante un período de transición político-institucional. Específicamente, hablamos de la capacidad de la esfera cinematográfica para convertirse en un terreno fecundo de difusión de ideas políticas por parte de los ciudadanos, más allá de los canales y los modos tradicionales de acción de las élites políticas. El estudio que venimos de efectuar intenta demostrar en primer lugar la importancia de los análisis no elitistas dentro de las transiciones democráticas. No se trata de ignorar o minimizar el impacto de los principales actores políticos –impacto incontestablemente probado en diversos textos–, sino más bien subrayar la necesidad de tomar en cuenta otros espacios en los cuales la acción política puede presentarse, como prueba de la complejidad y las dinámicas particulares

que tienen lugar en una sociedad dentro de un cambio de régimen. La existencia de la actividad política dentro de diversos foros sociales nos muestra los esfuerzos por parte de los ciudadanos para combatir un régimen autoritario y para mostrar su apoyo a la causa democrática. Tal es el caso del compromiso político de ciertos artistas –al igual que de otros grupos tales como las asociaciones religiosas y los estudiantes– durante la transición. Después de todo, un proceso de democratización implica una inclusión progresiva de grupos de distintas categorías en la vida política de un país (Dryzek, 1996;475-487). Es por ello que coincidimos con Katrin Voltmer, respecto a la necesidad de tomar en cuenta diversos factores para el estudio de las transiciones, más allá del diseño institucional o de las decisiones pactadas (Voltmer, 2006:1). El interés acordado a otras categorías y objetos de análisis está ligado a la existencia de toda una variedad de formas de expresión política, como una consecuencia de la diversidad de lenguajes ciudadanos. No sólo los actores políticos tradicionales son los únicos que pueden expresarse políticamente, también el resto de la ciudadanía vehicula sus ideas y participa dentro de las complejidades del juego político. El carácter heterogéneo de la expresión política deviene así un terreno de gran interés para el politólogo de hoy.

En el caso particular del cine español de la transición, podemos darnos cuenta que, en efecto, existió una estrecha relación entre la pantalla grande y la esfera política en ese período de transformación. Tres de estos nexos tuvieron lugar por medio del desarrollo de un lenguaje metafórico con tintes políticos, a través de la cámara como herramienta de reinterpretación histórica –a modo de hacer pública una lectura alternativa del pasado de aquel país–, y del uso del cine documental como espacio de reflexión política. El cine de la transición española cumplió con la tarea de servir de escenario para difundir una serie de valores ligados a la nueva vida democrática y como instrumento de crítica hacia aquellos heredados del franquismo. Como Manuel Gutiérrez Aragón atina en subrayar, el cine contribuyó significativamente en el proceso de “normalización” de la sociedad española, alejándola de ciertos comportamientos anacrónicos y ligándola a la vida democrática (Gutiérrez Aragón, entrevista, 2005). De esta forma, diversos cineastas, al igual que otros creadores artísticos, consiguieron, gracias a su trabajo, formar un verdadero bloque intelectual opositor al autoritarismo y simpatizante del cambio democrático, representando una alternativa cultural frente a tantos años de cerrazón y pensamiento único.

Es necesario subrayar que nuestro análisis no aspira a presentar al cine únicamente como un instrumento inseparable de la lucha democrática. Más allá de una visión tendenciosa que busque ligar al séptimo arte exclusivamente con las causas

democráticas, estamos conscientes de que éste puede carecer algunas veces de todo mensaje político o bien puede ser utilizado de igual manera por todas las fuerzas presentes en el espectro político. En efecto, el uso de la cámara con fines políticos, independientemente de la ideología o del programa político, puede ser constatado desde hace décadas. El cine español es justamente uno de los mayores ejemplos para dar cuenta de la heterogeneidad política de la pantalla grande: instrumento de difusión de los dos bandos de la guerra civil, máquina propagandística de Franco, herramienta de lucha democrática durante la transición, espacio de debates de las nuevas problemáticas de la sociedad española, entre otros puntos más.

Desde la óptica de la ciencia política, el cine español de la transición nos proporciona varias pistas a seguir, todo con el fin de tomar en cuenta otras formas de implicarse en lo político, más allá de los caminos utilizados por las élites políticas. El estudio de los cambios de régimen se enriquece sustancialmente al tomar en cuenta la variedad de lenguajes ciudadanos dentro de una sociedad. Las expresiones artísticas, y en este caso el mundo cinematográfico, representan una ventana interesante para comprender las formas en que los individuos pueden participar dentro del cambio político por medio de canales no convencionales. Desde hace ya varias décadas, frente al casi nulo interés de los politólogos, el análisis político de las películas ha corrido a cargo de otras disciplinas –como, por ejemplo, los estudios cinematográficos y los denominados *cultural studies*. Es por ello que existe la necesidad de que la ciencia política se interese cada vez más por la esfera cinematográfica, haciendo gala de innovación metodológica y otorgándole a la pantalla grande la importancia que ésta merece dentro de la diversidad de lenguajes políticos ciudadanos.

BIBLIOGRAFÍA

Monografías

BAQUÉ, D. (2004). *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*. París: Flammarion.

BAZZANA, B. (2000). “Le «modèle» espagnol de transition et ses usages actuels”, en Jaffrelot, Christophe, dir. *Démocraties d'ailleurs*, pp. 343-397. París: Éditions Karthala.

BELLIDO LÓPEZ, A. (1996). *Basilio Martín Patino: un soplo de libertad*. Valencia: Generalitat Valenciana.

COLOMER, J.-M. (1998). *La transición a la democracia: el modelo español*. Barcelona: Anagrama.

D'LUGO, M. (1997). *Guide to the cinema of Spain*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

DE ELEJABEITIA, C. y DE CASTRO, I.F. (1977). "Prólogo", en Franco, Ricardo, Lázaro, Emilio M., y Querejeta, Elías, *Pascual Duarte*, pp. 7-16. Madrid: Elías Querejeta Ediciones.

DEVENY, T.G. (1993). *Cain on screen. Contemporary Spanish cinema*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

GERSTLÉ, J. (2004). *La communication politique*. París: A. Colin.

HERMET, G. (1993). *Culture et démocratie*. París: Albin Michel, Unesco.

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

HIDALGO, M. (1984). "El escándalo de La Prima Angélica", en De Salas, Juan Tomás, ed. *Historia de la transición: Diario 16. Primera parte, 10 años que cambiaron España 1973-1983*. Madrid, Información y prensa, p. 30.

HIGGINBOTHAM, V. (1988). *Spanish film under Franco*. Austin: University of Texas Press.

HOPEWELL, J. (1986). *Out of the past: Spanish cinema after Franco*. London: BFI Books.

HOPKINSON, P. (1972). *The role of film in development*. París: Unesco.

LARRAZ, E. (1986). *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. París: Les Éditions du Cerf.

LÓPEZ PINA, A. y LÓPEZ ARANGUREN, E. (1976). *La cultura política de la España de Franco*. Madrid: Taurus.

MARTIN, D.C. (2002). *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*. París: Karthala.

MORÁN, M.L. (2001). “Deux récits sur la culture politique. Transition démocratique en Espagne et perspective nationaliste au pays Basque”, en Cefai, D., dir. *Cultures politiques*. pp. 463-483. París: Presses Universitaires de France.

NICHOLS, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

NIMMO, D. y COMBS, J.E. (1983). *Mediated political realities*. New York: Longman.

O'DONNELL, G. y SCHMITTER, P. (1986). *Transitions from authoritarian rule. Tentative conclusions about uncertain democracies*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

PENA, J. (2004). *El espíritu de la colmena. Estudio crítico*. Barcelona: Ediciones Paidós.

PÉREZ MILLÁN, J.A. (2002). *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid, 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

PLANTINGA, C.R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.

RAJAE, F. (1994). “Intellectuals and culture: Guardians of tradition or vanguards of development”, en Soemardjan, S. y Thompson, K.W. *Culture, development and democracy: The role of the intellectual. Tribute to Soedjatmoko*, pp. 39-52. New York: The United Nations University Press.

RIGBY, A. (2001). *Justice and reconciliation*. Boulder & London: Lynne Rienner Publishers.

RODRÍGUEZ IBAÑEZ, J.E. (1987). *Después de una dictadura: cultura autoritaria y transición política en España*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

SCOTT, J.C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.

TRENZADO ROMERO, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI.

VOLTMER, K. (2006). *Mass media and political communication in new democracies*. London: Routledge.

ZUNZUNEGUI, S. (2002). *Historia de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Ediciones de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía.

Revistas o publicaciones periódicas

AGUILAR, P. (2004). “Guerra civil, franquismo y democracia”. *Claves de razón práctica*, 140:24-33.

BAYART, J.-F. (1981). “Le politique par le bas en Afrique noire”. *Politique africaine*, 1,1:53-82.

BEETHAM, D. (1994). “Conditions for democratic consolidation”. *Review of African Political Economy*, 21, 60:157-172.

CAROTHERS, T. (2002). “The end of the transition paradigm”. *Journal of Democracy*, 13,1:5-21.

DRYZEK, J.S. (1996). “Political inclusion and the dynamics of democratization”. *American Political Science Review*, 90:475-487.

GOÑI, J. (1976). “Hoy se estrena ‘Canciones para después de una guerra’”. *Informaciones*, primero de noviembre: 16.

KINDER, M. (1983). “The children of Franco in the new Spanish cinema”. *Quarterly Review of Film Studies*, 8, 2:57-76.

_____ (1979). “Carlos Saura: The political development of individual consciousness”. *Film Quarterly*, 32, 2:14-25.

MARTÍN PATINO, B. (1977). “Reflexiones en torno a ‘Caudillo’”. *El País*, 16 de octubre, p. 27.

MORGAN, R. (1993). “Victor Erice: Painting the sun”. *Sight and Sound*, 3, 4:26-29.

PINGREE, G.B. (1995). "Franco and the filmmakers: Critical myths, transparent realities". *Film-Historia*, 5, 2-3:183-200.

TRENZADO ROMERO, M. (2000). "El cine desde la perspectiva de la ciencia política". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 92:45-70.

ZUNZUNEGUI, S. (1980). "Documento, memoria...". *Contracampo*, 9: 12.

Entrevistas

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, Madrid, 19 de octubre de 2005.

MONTERDE, José Enrique, Barcelona, 20 de octubre de 2005.

OLEA, Pedro, Madrid, 28 de noviembre de 2005.

TRENZADO ROMERO, Manuel, Granada, 19 de septiembre de 2005.

Películas citadas

- *Ana y los lobos*. Director: Carlos Saura. Productor: Elías Querejeta. Fecha de estreno: 4 de junio de 1973.

- *El espíritu de la colmena*. Director: Víctor Erice. Productor: Elías Querejeta. Fecha de estreno: 8 de octubre de 1973.

- *La prima Angélica*. Director: Carlos Saura. Productor: Elías Querejeta. Fecha de estreno: 29 de abril de 1974.

- *Pim, pam, pum..., ¡Fuego!*. Director: Pedro Olea. Productor: José Frade. Fecha de estreno: 5 de septiembre de 1975.

- *Cría cuervos*. Director: Carlos Saura. Productor: Elías Querejeta. Fecha de estreno: 26 de enero de 1976.

- *Pascual Duarte*. Director: Ricardo Franco. Productor: Elías Querejeta. Fecha de estreno: 3 de mayo de 1976.

- *Retrato de familia*. Director: Antonio Giménez-Rico. Productor: Sabre Films. Fecha de estreno: 17 de septiembre de 1976.

- *Las largas vacaciones del 36*. Director: Jaime Camino. Productor: José Frade. Fecha de estreno: 28 de octubre de 1976.

- *Canciones para después de una guerra*. Director: Basilio Martín Patino. Productor: Julio Pérez Tabernero. Fecha de estreno: 1º de noviembre de 1976.

- *Queridísimos verdugos*. Director: Basilio Martín Patino. Productor: Turner Films. Fecha de estreno: 9 de junio de 1977.

- *Caudillo*. Director: Basilio Martín Patino. Productor: Reta, S.A. Fecha de estreno: 14 de octubre de 1977.