

## Salir a la calle a filmar la transición política española\*

M<sup>a</sup> Palmira Vélez Jiménez  
Universidad de Zaragoza

El documentalismo de largometraje revivió al calor de la transición a la democracia en España y tuvo en la década de 1970 sus frutos más granados. Buena parte de esos documentales, cuyo significativo número contrasta con los pocos producidos en los años 80 y 90, se dirigieron fundamentalmente a construir y recuperar la memoria perdida durante los cuarenta años de franquismo. Lo había empezado a hacer Basilio Martín Patino en 1971 con su documental de montaje *Canciones para después de una guerra*, aunque sin ningún éxito entonces porque las autoridades no permitirían su visionado hasta después de muerto el dictador. Unos pocos años más tarde, en plena Transición, la inmediatez de la realidad española de cambio político y social influirá para que los productos documentales se inclinen por hacer una reflexión desde el presente sobre un pasado muy fluctuante aún sobre ese presente; esto es, se van a detener a analizar el papel de la memoria en la construcción histórica y en el presente de la sociedad española. Aquí vamos a analizar y comentar algunos de esos documentales empeñados en fijar la realidad del momento, centrados explícitamente en la situación política y social, con objetivo de contrainformar y denunciar; algunos de ellos son cortos y medimetrajes hechos individual o colectivamente en absoluta clandestinidad y vistos fuera del circuito comercial al uso, el llamado cine independiente, alternativo o marginal que data en parte del cineclubismo de los años sesenta y setenta. Nuestro análisis finaliza con el macrodocumental *Después de...* dividido en dos partes (*No se os puede dejar solos*, y *Atado y bien atado*) de los hermanos alicantinos José Juan y Cecilia Bartolomé; un producto que sí se rodó pensando en su explotación comercial pero que tampoco en este caso va a ser posible debido a la retirada de subvención económica de que fue objeto al considerar –falsamente– su implicación en el clima golpista del 23F. *Después de...* viene, así, a cerrar simbólicamente un cambio de ciclo en 1981.

Los documentales de la Transición responden a la urgencia histórica y política del momento. «No había apenas tiempo para vivir un presente irrepetible, pero, al mismo tiempo –reconoce Esteve Riambau– había que recuperar urgentemente un pasado oculto o deformado por la dictadura. La Transición fue, en definitiva, un período intenso y apasionante frente al cual el cine no podía permanecer insensible ni indiferente»<sup>1</sup>. Son documentales que satisfacen la necesidad de tener aquella información que había venido siendo sistemáticamente negada o hurtada por los medios

---

\* Trabajo de investigación realizado con el proyecto *La memoria de la guerra civil en la transición democrática*, dirigido por el profesor de la Universidad de Zaragoza Dr. D. Gonzalo Pasamar (HAR2011-25154).

<sup>1</sup> Esteve RIAMBAU: «Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la Transición (1973-1978)», en en J. M. CATALÁ, CERDÁN, C. J., TORREIRO, (coords.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. IV Festival de Cine Español de Málaga. Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2001, p. 125.

oficiales de comunicación: huelgas, manifestaciones, protestas y en general cualquier signo de oposición y disidencia. De antemano se les supone un tratamiento documentalista, realista, de la realidad, de acuerdo con la vieja asunción que otorgaba al género documental más cotas de verdad objetiva, notarial, que al cine de ficción, afirmación esta cuestionada casi desde el mismo momento en que fuera hecha. Valga recordar que en lo que hace el documental, que es registrar, no se actúa objetivamente cual una ventana abierta a un trozo de realidad, sino que hay una co-presencia inalienable de quien filma, a la vez que una transformación, una representación o reconstrucción de la realidad del objeto y las situaciones filmadas. Del registro (filmación o rodaje) a la visualización, es decir, del tránsito que va de la primera mirada a la segunda, la del espectador, los enunciados fílmicos también sufren diferentes grados de intervención (montaje, sonorización...). El documental, «posiblemente la muestra más acabada del cine no-ficcional» en palabras de José Enrique Monterde<sup>2</sup>, más libre que éste último para experimentar y explicitar un discurso narrativo con fin informativo o didáctico ha venido teniendo, sin embargo, un lugar subsidiario en la exhibición. Su tendencia a la fragmentariedad, a ser un producto de montaje en el que imágenes y sonidos no necesariamente han de ir combinadas es una de sus características principales. Naturalmente lo filmado en el documental, por muy «no-profesionales» que sean los sujetos captados, no es la pura transposición fílmica de la realidad bruta; el sentido y el valor del documental dependerán de un montón de decisiones técnicas, de una puesta en escena previamente meditada, de un guión trabajado también con anterioridad y modificado, si procede, durante el proceso de rodaje, y de muchos otros factores, sin olvidar que la misma presencia de la cámara no es inocua, sino interactuante. Los hermanos Bartolomé abordarán dicho proceso creando un ambiente de participación generalizada de la gente de la calle, incluso provocando debate entre ella en los lugares a los que les avisan para ir a grabar o de “motu proprio” acuden. Lo que obtienen de esta manera es que los hablantes se olviden de que la cámara está presente, está filmándoles y se expresen, así, con libertad. Es un cine, evidentemente, con voluntad realista, preocupado por los efectos de transparencia e inmediatez de la realidad circundante.

El marco en el que habría que enmarcar el esfuerzo de los hermanos Bartolomé, no es otro que el heredero del cineclubismo, movimiento de oposición antifranquista aún dentro del régimen. Consiste en una red de producción, exhibición y distribución clandestina conformada por asociaciones culturales y organismos sociales como colegios, parroquias, ateneos, asociaciones de vecinos y colegios mayores. Los cineclubs eran los únicos lugares podían verse títulos prohibidos como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Octubre* (Sergei M. Eisenstein, 1928) *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940), ... (Martínez Herranz, 2013). Presente en todo el territorio nacional, el cineclubismo va a ser especialmente importante en Cataluña, donde el PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña, de ideología comunista) proporcionará valiosos militantes interesados por la dimensión contracultural y revolucionaria del cine; son los nombres de Román Gubern, Enrique Lahosa, Pere Ignasi Fagés o Pedro Juan Ventura.

Un ejemplo interesante de cine independiente data de 1975, el corto de veinte minutos de duración en B/N titulado *Un libro es un arma*, responsabilidad de la barcelonesa Cooperativa de Cine Alternatiu, esto es, la productora de la distribuidora

---

<sup>2</sup> José Enrique MONTERDE: “Realidad, realismo y documental en el cine español”, en J. M. CATALÁ, CERDÁN, C. J., TORREIRO, (coords.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, p. 17.

alternativa Central del Curt, la más grande y de implantación estatal durante ocho años, los que coinciden plenamente con la Transición. *Un libro es un arma* comienza con la conocida frase del escritor norteamericano Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*) «Un libro es un arma cargada en la casa de al lado. Quémalo. Quita el proyectil del arma». Relata el ataque al «taller Picasso» en Barcelona, el de la librería «Cinc d'oros» (ataque que supuso unas pérdidas por valor de un millón de pesetas) y el intento de atacar contra la Sala Gaspar. «Agermament», organización dependiente de Barcelona cuyo objetivo es promover la ayuda al Tercer Mundo, con ayuda de una revista desde hace 14 años, según data la voz en off. El atentado perpetrado contra sus instalaciones se produjo en Semana Santa, causando importantes destrozos y pintando numerosas cruces gamadas e inscripciones del Partido Español Nacional Socialista. Siguen comentarios al golpe de estado en Chile y al fallecimiento del poeta Pablo Neruda doce días después, no sin antes haber sido saqueada su biblioteca en Isla Negra por los militares. «Nova Terra» es la siguiente (1 de mayo de 1973) editorial barcelonesa atacada, esta vez incendiada con bidones amarrados a la puerta. La acción violenta se extendió a «Pueblo», «Ausiàs March», «Antonio Machado» (de Sevilla) «Tarántula» (de Madrid), y amenazas a muchas más. La de «El Ciervo» (julio de 1973) se produjo a mediodía, con la mayor impunidad; ataron a la secretaria y vertieron líquido corrosivo sobre los ficheros y dejaron pintadas «V Comando Adolf Hitler». La «Gran Enciclopedia Catalana» tampoco se libró (4 agosto 1973) de la furia fascista así como «Viceversa» doce días después. Dentro de la librería, la cinta nos muestra una entrevista sobre el asunto a Joaquim Bomaguera, que habla en catalán. «Propaganda Popular Católica», P. P. C., sufrió un fuerte incendio y explosión con artefacto de relojería el 1 de noviembre del mismo año. Como consecuencia va a permanecer cerrada durante un año. Por último, el atentado contra «Distribuciones de Enlace» el 2 de julio de 1974 va a ser muy impactante: cierre por más de una semana y pérdidas de doce millones de pesetas según calcula Faustino Linares. Independientemente de los daños materiales, simbólicamente el perjuicio es grande –albergaba a Ediciones 62, Tusquets, Fontanella, Barral, Laia, Anagrama, Cuadernos para el diálogo, Península, Lumen, Ediciones de bolsillo– y es lo que moverá a la solidaridad tras el atentado<sup>3</sup>. Las librerías de la ciudad condal dedicaron sus escaparates a Distribuciones de Enlace (a iniciativa del Gremio de Libreros y Editores) y el Ministerio decidió comprarle libros por un valor neto de un millón de pesetas. Todavía en 1975, el 4 de enero, el asalto al Teatro CAPSA, donde se estaba representando la obra «Terror y miseria del III Reich» de Bertold Brecht, conmocionó a la ciudad. Otras agresiones culturales son mencionados: el de cine de Mataró, cineclubs en sesión «To be or not to be»; la cadena de atentados contra «La prima Angélica», película de Carlos Saura de 1973, en el cine «Anaya» de Madrid y los cines «Balmes» de Barcelona. Tanto Alfons Comín como Beatriz de Moura, entrevistados para la ocasión, concluyen que son violencias de quien sabe que está ya en trance de desaparición.

*Entre la esperanza y el fraude, 1931-1939* (1977), primera película sobre la II República y la Guerra Civil tras la muerte de Franco, para jóvenes que no habían conocido ninguna de las dos, fue una de las cintas más distribuidas de las que se almacenaban en la Central del Curt, con un total de 120 contrataciones<sup>4</sup>, lo que habla de

---

<sup>3</sup> Gonzalo PASAMAR: «El recuerdo de la Guerra Civil española durante la Transición: Los editores y las colecciones históricas y de memorias», *Historia Social*, 77 (2013), pp. 49-67.

<sup>4</sup> Josep-Miquel MARTÍ I ROM: *La Central del Curt. Cooperativa Cinema Alternatiu (1974-82): Una experiencia alternativa*, 1994. J. M. MARTÍ ROM: «La crisis del cine marginal», en *Cinema 2002*, 61-62 (marzo-abril 1980), pp. 104-107. Citado en Alberto BERZOSA CAMACHO: «La central del Corto, recuperar

su éxito popular, pero también de su aceptación en festivales y muestras. Realizado por uno de los grupos de la Cooperativa, el de L'Hospitalet, de marcada tendencia anarquista, este hecho va a marcar también sus contenidos y le hará objeto de polémica entre otras izquierdas. Su importancia es ser pionero en recordar el pasado a modo de documental<sup>5</sup>. Son 9 años de historia divididos en 25 capítulos diversos con vocación docente hechos con material de archivo y entrevistas (por ejemplo al brigadista Arthur London o al cenetista Joan Ferrer), si bien se centra en hechos históricos antes que en personalidades destacadas. Su intención es mostrar qué pasó y defender posiciones de antes de la guerra, echando la culpa a los comunistas de haberla perdido y haber hecho fracasar, por ejemplo, la revolución del 37 en Barcelona. Es, finalmente, una más del grupo de documentales que no tuvieron en su día un estreno comercial junto a, por ejemplo, *Informe general*, de Pere Portabella (1977) *Guerrilleros* (Bartomeu Vilà y Mercé Conesa, 1977), *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), o *Sabino Arana* (Pedro Sota, 1980).

El Colectivo de Cine de Madrid, operativo entre 1970 y 1977, estuvo formado por militantes de base del Partido Comunista Español, PCE, de la Escuela Oficial de Cine. Andrés Linares, Miguel Hermoso, Tino Calabuig y Miguel Bilbatúa son nombres propios que le dieron identidad, principalmente los dos primeros. El Colectivo estuvo estructurado en tres grupos de trabajo típicos: de propaganda, un frente sindical y el propio de cine. Su estrecha relación con militantes de base comunistas le granjeará apoyo del PCE en logística y estrategia, aunque no económico. Algunos títulos importantes surgidos del Colectivo fueron los siguientes: *Patiño* (1972, obrero de la construcción de Getafe muerto a tiros por la Guardia Civil, y única película con la que se trabajó con Italia); *Universidad 71-72* (1972), *Presos* (1973), *Proceso 1001* (1974), *La lucha obrera en España* (1974), *La ciudad es nuestra (La estética urbana)* (1975, de Tino Calabuig y Miguel Ángel Córdor), *Amnistía y libertad* (1975), *Raimon Sing* (1975), *Vitoria* (1976), *Hasta siempre en la libertad* (1978, sobre el asesinato de abogados laboristas de Atocha, y con texto del escritor y afiliado al PCE, Manuel Vázquez Montalbán); *El oro del PCE. Una fiesta para la democracia (o La fiesta del PCE)* (1977, con expreso apoyo económico del PCE)<sup>6</sup>.

Una cinta impactante firmada por el Colectivo de Cine de Madrid fue *Vitoria*. Su foco de atención es la matanza de Vitoria el 3 de marzo de 1976, en la que la policía disparó contra los pacíficos huelguistas reunidos en asamblea en la Iglesia de S. Francisco de Asís, con resultado de cinco muertos y cuarenta y cinco heridos de bala. El documental, en B/N, no es sino el funeral con miles de personas acompañando a los familiares de las víctimas. Impresiona la queja de haber sido criminalizados como terroristas, cuando son nada más que obreros; expresamente dicen sentir vergüenza al estar oyendo desde el 36 la retahíla de que quemaron las iglesias, y ahora las queman ellos, bajo pretexto de que están alterando el orden público y la paz social. Algunas voces claman porque se vea, equivalente al que se sepa en el extranjero «la verdad». La policía había disparado con metrallera, incluso golpeado con porras eléctricas; la novia de uno de los fallecidos recuerda que «siempre ha estado luchando por la unión obrera» y su madre se «alegra» de que haya muerto «por el ideal que él tenía». Otra escena impresionante es la del ataúd subiendo la escalinata de la catedral, con una multitud

---

la experiencia». *O olho da historia*, 10 (abril de 2008). <http://oolhodahistoria.org/artigos/CONGRESO-la-central-del-corto-alberto-camacho.pdf>

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>6</sup> <http://www.lamarea.com/2013/10/14/los-documentales-prohibidos-de-la-transicion/>

fuera. Adentro, el cura dice entre otras cosas que no es lícito matar, no es lícito matar así; y que no se puede encontrar justificación, ni en ley, ni en pretendida legítima defensa, ni en el orden público. Espera de las autoridades competentes una rigurosa investigación de los hechos. Después oímos a un político decir que han venido «para hablar pero también porque es el único medio que tenemos para reunirnos» y «estos muertos son nuestros», de todo el pueblo de Vitoria, por haberse atrevido a pedir un salario de cinco mil pesetas al mes, jubilación y condiciones laborales seguras. La foto de los fallecidos, una a una, son mostradas al espectador, entremezcladas con el signo de victoria en las manos de la gente y consignas de «Ya basta», «Vuestra muerte no será impune», «Gloria a las fuerzas del mundo del trabajo» o «Libertad a los detenidos».

*Votad, votad malditos* (1977, 23 min., en color) tiene dirección, guión, fotografía y montaje de Llorenç Soler. José María Siles, periodista que ocupará varias corresponsalías de Televisión Española más adelante, es quien entrevista en la calle a votantes anónimos la víspera de las elecciones legislativas de junio de 1977, las primeras tras el período republicano. Es un reportaje de encuestas audiovisuales filmado cámara en mano, en poco tiempo y con pocos medios que muestra dos cosas simultáneamente: lo mismo comprobamos la incultura del trabajador inmigrante analfabeto que irá a votar porque le han dado permiso en la empresa, sin saber en absoluto («es que yo no entiendo de política») quién está detrás de las siglas de los partidos políticos; como al concienciado y, en ocasiones, luchador continuado por la venida de la democracia que sí tiene una poderosa memoria crítica de la historia reciente.

El mismo director Soler, un independiente de origen valenciano residente en Barcelona, había hecho en los años 60 varios cortos y medimétrajes documentales en 16 mm<sup>7</sup> –formato más barato que el de 35 mm., el único compatible con la exhibición en salas comerciales–, gracias a su productora «Filmage» y a sus incursiones en la publicidad. En general uno de los caracteres del documental de la transición española, aparte del ya señalado de tener raíces en la clandestinidad o en el cine marginal, independiente, fue la de que realizadores noveles hallaban en él más fácil acceso que al cine comercial; lo cual le proporcionará una curiosa y variopinta financiación. Solo a modo de doble muestra citaremos el apoyo del director de la revista *Interviú* (fundada en 1976) en el hinchado a 35 mm. de *Ocaña, un retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978, sobre el travestí y pintor andaluz del mismo nombre residente en la Barcelona más liberal del momento); así como la financiación de la lisboeta Fundación Gulbenkian y la potentada familia Huarte en la producción de la patiniana *Queridísimos verdugos*<sup>8</sup>.

Llorenç Soler es un realizador partidario de la ruptura con lo establecido, al identificar el «cine profesional actual» con «prototipo del cine falso, superficial e hipócrita, realizado a espaldas de nuestra realidad», de manera que «el único cine posible actualmente en nuestro país es el cine directo, cine encuesta o cine verdad hecho

---

<sup>7</sup> Destacan *Cincuenta y dos domingos* (1965), sobre «maletillas» de los suburbios barceloneses; *Será tu tierra* (1965) y *El largo viaje hacia la ira* (1969), sobre los problemas de los inmigrantes en Cataluña; *Seamos obreros* (1970), sobre los de una fábrica de automóviles; *La enfermedad alcohólica* (1973); *Sobrevivir en Mattahausen* (1975), tema que retomará en *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (2001); y *Gitanos sin romancero* (1976), sobre una comunidad gitana de Galicia y el racismo.

<sup>8</sup> Otra cosa fue que el estreno no se produjera por rechazo expreso del retratado en el documental. Fueron los casos del cantante Raphael en *Raphael es Rafael* (Antonio Isasi Isasmendi, 1975), y *Un maestro* (Cayetano del Real, 1978, sobre el torero Paco Camino).

en 8 ó en 16 mm. y de producción independiente» con un objetivo claro: «Se trata, en suma, de ayudar con los medios que como cineastas tenemos a nuestra disposición, a transformar de una manera radical la sociedad en que vivimos. ¡Por un cine adecuado a una necesaria y urgente necesidad social!»<sup>9</sup>

Otras opciones radicales, pero con menos desarrollo en el futuro estuvieron en la Escuela de cine Aixela de Barcelona, a través de Román Gubern y Pere Portabella, allí donde se hablaba de semiótica y de Roland Barthes<sup>10</sup>; también radicaron en el Grupo Búho de Madrid (Martínez Lázaro, Ungría, Martínez Torres) y en la barcelonesa IN-SCRAM (1969) o productora de cortos dirigida por Francesc Betriu<sup>11</sup>.

*Después de ...*, es, como reza su publicidad comercial, «la historia de la transición contada por gente de la calle». La portada la muestra en marcados «estereotipos»: el falangista; el guardia civil; el terrorista; el cura; el agricultor; el estudiante/ intelectual; la anciana tradicional; todos en una España sobre la que pende una bomba enorme. El único a salvo de la amenaza es el evasor de impuestos, cruzando ya los Pirineos. La intención de los directores era justo esa: «reflejar los sentimientos y opiniones de la gente de la calle tras la transición de la dictadura a la democracia. Así como los conflictos que amenazaban la normalización democrática y que culminaron con la intentona golpista del 23 de febrero de 1981, poco después de finalizada la película... Queríamos dejar un testimonio, porque una cosa que nos preocupaba muchísimo, tanto a mi hermano Pepe como a mí [Cecilia], era la amnesia histórica. La gente olvidaba muy pronto lo que había ocurrido antes, así que queríamos reflejar, de alguna manera, hechos que veíamos que la gente borraba muy rápido de su memoria»<sup>12</sup>.

Ambos tenían experiencia de lo que significaba tomar la cámara al hombro y grabar en escenarios «vírgenes». José Juan había trabajado en Santiago de Chile ayudando al equipo de Patricio Guzmán en la filmación de *La batalla de Chile*, hasta que tuvo que abandonar el país andino en septiembre de 1973 cuando el golpe militar. Cecilia acababa de filmar en 1978 una película feminista, *Vámonos, Bárbara*, encargo del productor Alfredo Matas, y tenía experiencia en filmar varios cortos desde que cambiara sus estudios superiores en Ciencias Económicas por los de dirección en cinematografía en la EOC, Escuela Oficial de Cine de Madrid, donde se graduará en 1971. Cecilia supo de la Escuela en un NODO –vía Bardem y Berlanga- de los que llegaban a Fernando Poo, Guinea Ecuatorial, colonia africana española en la que la alicantina residió hasta los 18 años de edad y donde sus padres ejercían de maestros<sup>13</sup>. Entre sus trabajos de la Escuela merece la pena destacar el titulado *Margarita y el lobo*, medimetro alegre y desinhibido que “estaba muy bien” en opinión de Manuel

---

<sup>9</sup> Carlos GORTARI, “El cine español en los años 70”, *Cine nuevo*, 7, p. 49.

<sup>10</sup> Lo dice Antoni PADRÓS con ocasión de la inauguración en París del ciclo *Clandestí: cine catalán bajo el franquismo* con una de sus obras, *Lock out* (1973). [dhttp://www.pragda.com/wp-content/uploads/2011/12/Antoni-Adr%C3%B3s-ADN.pdf](http://www.pragda.com/wp-content/uploads/2011/12/Antoni-Adr%C3%B3s-ADN.pdf)

<sup>11</sup> Pedro MEDINA y Luis Mariano GONZÁLEZ *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2005.

<sup>12</sup> Natalia Contreras de La Llave (Universidad de Alicante) «Entrevista. Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, Edición digital a partir de *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, núm. 3 (2008), [Alicante]: Vicerectorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, D.L. 2007, pp. 37-43; p. 40.

<sup>13</sup> Cortos: *La noche del doctor Valdés*, *Carmen de Carabanchel*, *La brujita*, *Plan Jack Cero Tres*. *Vámonos, Bárbara* no tuvo el éxito esperado por pésima comercialización y dos versiones.

Gutiérrez Aragón (compañero de promoción de Cecilia junto a, por ejemplo, Patricio Guzmán, Antonio Drove, José Luis García Sánchez y Josefina Molina) aunque en su momento fue clandestino pues la dirección de la EOC ordenó la destrucción de negativos. Los dos hermanos trabajarán juntos y en buena sintonía con ocasión de *Después de...* Formó parte también del equipo, en calidad de director de fotografía, José Luis Alcaine, esposo de Cecilia; con lo que podríamos hablar de un equipo muy compenetrado y de reducido tamaño, la poca gente que cupiera en un coche y poco más para desplazarse con agilidad entre los lugares de candente actualidad con una sola cámara la mayoría de las veces, de las más ligeras de la era predigital<sup>14</sup>. Porque lo que harán, sin duda, es dar la voz al pueblo mostrándonos a la ciudadanía bien activa en la lucha social del momento, y, en consecuencia, creando narrativas sobre procesos de transformación social. Se trata de una experiencia nueva tras los rigores de la represión franquista, cuando la gente manifiesta su desencanto ante la situación actual, su incertidumbre, enfado, convencimientos y miedos. El título en que habían pensado era justamente *El desencanto*, pero hubieron de desestimarlo al haberlo adoptado Jaime Chávarri en su descarnada crónica sobre la familia Panero (1976).

Lo que les interesó a los directores, indudablemente, era dar cuenta de la efervescencia ciudadana ante las libertades recién estrenadas en España tras un largo período dictatorial, así como la decepción y el sentimiento «gatopardista» entre sectores importantes de la población. Tanto les interesó que resultaron atrapados por el ambiente y acabaron abandonando el proyecto en el que andaban trabajando para salir «A la calle, que ya es hora» como había escrito el poeta Gabriel Celaya. El experimento consistía en empezar a rodar con la máxima objetividad posible para reflejar lo que pensaba la ciudadanía y cómo vivía la nueva situación, a veces con mucha desconfianza política. La mayoría es rodaje de exteriores con luz ambiente; había que ir bien identificados y adecuadamente vestidos, además de cuidar el lenguaje. Otra muy importante regla no escrita era la de visibilidad total del cineasta en el rodaje para no levantar desconfianzas, sino muy al contrario promover la intervención y las ganas de hablar de la gente. De ahí, por el contrario, la invisibilidad de la cámara respecto a la visibilidad del profesional y la omnipresencia del audio.

La palabra sea posiblemente, sin desdeñar la imagen, el mayor efecto del documental. Como con en la poesía de Blas de Otero hay un tránsito del «yo» al «nosotros», «Nos queda la palabra», una palabra que es voz libre, guiada o tutelada lo menos posible, porque son escasas las entrevistas a cámara o los textos *en off*. Muy al contrario, en pantalla vemos muchas veces cómo el micrófono de ambiente actúa de involuntario «personaje» central en torno al cual se congregan grupos de gentes dispuestas a dar su parecer; incluso parte de la cabeza del profesional que registra el audio se cuelga en campo y es muy revelador que la gente, a su vez, se incline ligeramente hacia delante en busca del micrófono, olvidándose, por tanto, de la cámara que le está filmando. El registro de las voces, la grabación y captura de sonidos invitan a adentrarse en el documental; no se limitan a explicarlo. Cuando uno de los informantes toma la palabra, los demás pasan a un lugar secundario, pero siguen presentes (mismo encuadre de varias personas en distinto plano que son enfocadas de manera sucesiva cada vez que hablan), y atestiguan, así, las declaraciones del otro como testigos

---

<sup>14</sup> Josetxo CERDÁN, Cecilia DÍAZ LÓPEZ: *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*. La fábrica de Cinema Alternatiu, Ocho y medio Libros de cine, 2001.

participantes. Otro recurso expresivo es el denominado coleo o prolongación de las declaraciones verbales con algún gesto, suspiro, movimiento o alguna palabra suelta. Es de esa manera como el pasado es recuperado y representado al igual que el presente: a través de la memoria oral de quienes lo constituyen. La objetividad del documental al estilo de notario observador significaba dar la palabra a todos. La reforma ha tapado, ha echado tierra sobre la Guerra Civil y el Franquismo. La gente se queja de que no han sido reivindicados los que perdieron la guerra dando su vida por la defensa del legítimo Gobierno de la II República. Otro gobierno, el vigente de la coalición *ex profeso* Unión de Centro Democrático, formado en buena parte por herederos del régimen franquista, no ha hecho nada hasta entonces ni parece muy dispuesto a hacerlo en el futuro; con lo cual todos están descontentos: la izquierda y los nostálgicos franquistas.

Llegamos así a la caracterización múltiple del macrodocumental *Después de...* Es una crónica política pionera de la Transición en su conjunto. Es también una interpretación de la misma a la luz del desencanto, ese período que aproximadamente va de 1978 a 1982, cuando el PSOE, liderado por el joven Felipe González al que apoya la socialdemocracia alemana gana las elecciones por primera vez desde los tiempos republicanos. Un desencanto mezclado con patente descontento manifestado en los espacios públicos, porque la opción por la reforma descartando la de ruptura no calmó las expectativas de cambio de buena parte de la población. Es también un ajuste de cuentas con el pasado reciente, y una revisión, por último, desde la conciencia de que el presente es fruto de ese pasado.

Los títulos que dividen los contenidos fílmicos son elocuentes: *Tres años después*, *La democracia ha venido* (subdividida en *La izquierda sale a la calle*, *Los artífices de la reforma*, *Los que añoran el pasado*, y *Empiezan los cambios*). La celebración del Primero de Mayo de 1978 en la Casa de Campo de Madrid es una de las primeras escenas, un acto ahora festivo cuando solo tres años antes era de protesta. Aparecen los principales líderes políticos, Enrique Tierno Galván, Felipe González, Santiago Carrillo, El escritor comunista Manuel Vázquez Montalbán pone el contrapunto al asegurar que la democracia ha llegado como el «gran circo ruso», en un marco difícil que da la sensación de no haber conseguido lo que se esperaba. *Los que añoran el pasado* alude a al partido ultraderechista *Fuerza Nueva*.

A continuación *Empiezan los cambios* (min. 17:47) y es el turno para *La recuperación de un pasado prohibido*, concretado en la exhumación de fosas comunes. «...no queremos odios ni venganzas –asegura un familiar–, pero sí testimonios para que estas locuras no se repitan». Otro confirma que en Burgos, a 60 km de donde están filmando, hay otra fosa mucho más grande cuya existencia mucha gente ignora; la misma persona refiere con tristeza indignada que todavía le dicen cuando va a sacar papeles de viuda que en La Rioja no se fusiló a nadie. Las dificultades para acceder a los cuerpos enterrados han sido muchas y «si hay desencanto en la gente porque falta democracia no es por la izquierda, asevera un tercero- son porque siguen los mismos». El contrapunto a la fosa republicana es Paracuellos (min. 23:35). El alcalde a la sazón, Ricardo Arete, es comunista e hijo del alcalde republicano fusilado en 1939. Otro cambio es el de *Los nuevos Ayuntamientos*, cuyos plenos se detienen en debatir el cambio de nombres de calles y plazas (imágenes del de Getafe y Guernica). Más adelante la cámara recoge la llegada de uno de los alcaldes más emblemáticos de la Transición, el profesor D. Enrique Tierno Galván, presidente hasta 1978 del PSP, Partido Socialista Popular (que se integrará en el Socialista) y alcalde de Madrid de

1979 a 1986, a una misa en la catedral de la Almudena como gesto de conciliación con la Iglesia, aunque para el sacerdote oficiante las libertades están trayendo la ruina y la disolución del matrimonio. Es solo una parte de la iglesia, no obstante, porque *Los nuevos cristianos*, las comunidades cristianas de base, están con los problemas de la gente como el divorcio (ley de 1981), aborto (1985), celibato, empleo y exclusión social.

*El descontento o los límites de la reforma* se muestran hacia la mitad: «viuda de rojo» que no cobra nada en absoluto de pensión, alusiones al famoso juicio de Basauri (Bilbao) a 11 mujeres de un barrio popular acusadas de haber abortado. Cristina Alberdi, del Colectivo de Abogadas Feministas, nos desvela las dificultades por la escasa variación de las leyes y de las personas en los cargos de decisión. *Una juventud marginada* (desde min. 55:27), con un 60% de paro y afectada por la drogadicción tampoco mejora el panorama. El desempleo también es agrario e industrial.

*La otra cara del descontento* nos traslada al Valle de los Caídos donde la viuda de Franco y numeroso público civil y militar está celebrando el primer aniversario de su muerte. Especialmente impactante es la soflama de una mujer sobre «nuestro caudillo» frente a la como poco «depravada» en su opinión política actual. Así acaba la primera parte, *No se os puede dejar solos*, crónica del desencanto, pues nadie parece estar satisfecho de los resultados del cambio, ni siquiera los que votaron al gobierno.

La segunda parte, *Atado y bien atado*, comienza con la intervención estelar el 18 de julio de 1979 en Las Ventas de Charito Reina, joven actriz y dirigente sevillana de *Fuerza Nueva* a donde llegó de mano de su tía Juanita Reina. *El malestar dentro de la izquierda* es palpable en el funeral del joven comunista Andrés García Fernández, asesinado por fascistas a la salida de un cine madrileño<sup>15</sup>, en el que Carrillo, secretario general del PCE, pide el cese de la impunidad y calma a los militantes. La moderación de los partidos de izquierda tiene raíces históricas según expresa Felipe González, secretario general del PSOE, y presidente del Gobierno a partir de 1982; raíces que conducen a la tolerancia, a tensionar solo mientras no peligre el equilibrio inestable de una democracia nueva; lo que ya entiende menos la gente –se queja– es que esa tolerancia provenga solo de las izquierdas. Por su parte, el veterano líder comunista Santiago Carrillo al ser preguntado sobre el consenso lo califica de «mal menor», «quizá la única vía que nos quedaba para hacer una constitución en la que cupiéramos todos». La *Estrategia de la tensión* ejercida contra las Fuerzas Armadas, que «han pasado sin cambios de la dictadura a la democracia» afirma la voz *en off* (26:52), precede a *La rebelión contra el centralismo* (32:51) e intenta responder a la pregunta de qué quiere el pueblo primero en el País Vasco (con *Estatuto de Autonomía* recuperado); luego, en *Andalucía. La autonomía pobre* (40:12), con problemas severos de emigración; y en tercer lugar en *Castilla. Rebelión en la cuna del centralismo* (57:22) recordando la vieja rebelión de los Comuneros. *La crisis de la reforma*, a los sesenta minutos de documental, hace balance final de la Transición. En algún momento previo la voz *en off* ha valorado que aquélla ha sido posible porque «el llamémosle consenso, pacto o quién sabe qué, un gran acuerdo parece haber unido a todos los españoles». Aún queda *El laberinto vasco*, lo que equivale a violencia etarra y sacrificio de la clase obrera, dando cumplida cuenta del multitudinario funeral del sindicalista de la UGT, Germán

---

<sup>15</sup> [http://elpais.com/diario/1979/05/01/madrid/294405854\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/05/01/madrid/294405854_850215.html) (consulta: 20 de mayo de 2014).

González, asesinado por ETA bajo falsa acusación de delator<sup>16</sup>, y de la estudiante activista Yolanda González.

En otro orden de cosas *El detonante andaluz*, simboliza el llamado «cerrojazo andaluz», al proceso autonómico. *Lo que permanece* pone el acento en las Fuerzas Armadas, «aparentemente impasibles ante la demolición del franquismo», relata la voz *en off*, pero para calificarlas a continuación de «gran incógnita», «testigo mudo», o el «gran tabú de la reforma». Se recuerda al espectador, efectivamente, que las dos únicas excepciones a la ley de amnistía de 1977 han sido los militares republicanos y el grupo de oficiales demócratas partidarios de reformas castrenses de la Unión Militar Democrática, UMD (entrevistan al comandante Luis Otero, expulsado del Ejército por pertenecer a dicha agrupación). Las escenas de la entrevista al dirigente socialista Felipe González reconociendo la fragilidad entre su partido y el ejército son ilustrativas del clima de temor al ruido de sables. La situación empeoró con las manifestaciones en contra de la política transicional de Jaime Miláns del Bosch, capitán general de la III Región Militar (Valencia), en *ABC*. *El País* respondió reclamando de inmediato la abstención de los militares en la política (*El pesimismo de un general*, 13 de septiembre de 1979)<sup>17</sup>, censurando la «escasa precisión y abundante gratuidad» del oficial.

Las críticas a las Fuerzas Armadas fueron tabú en esos primeros años transicionales, lo mismo que las dirigidas a la Monarquía, a la Policía, y a la Guardia Civil. Recordemos, por ejemplo, que al franquista Eduardo Manzano se le censuró el capítulo Franco-Don Juan, de su *España debe saber* (1976), una peculiar advertencia personal sobre las desgracias que a los españoles se les venían encima con la democracia. En *Patrimonio nacional* (Luis García Berlanga, 1981) la referencia *real* fue solo tangencial, lo mismo que en la irónica *Jalea real* (Carles Mira, 1981), inspirada en el último Austria, Carlos II. Finalmente, incluso Televisión Española eliminó en 1981 toda mención a la monarquía en la veterana *Novio a la vista* de Berlanga (1953).

Otro tema delicado fue el de las responsabilidades durante la guerra civil. *Rocío* (Fernando Ruiz, 1980), el corto *Estado de excepción* (Iñaki Núñez, 1977) y *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) son tres excelentes ejemplos de películas que tuvieron serios problemas judiciales antes de poder estrenarse. Desde noviembre de 1977 la censura oficial había desaparecido; pero a fines de esa década la reforma democrática se vivía como algo que podía ser reversible y que estaba amenazado desde frentes diversos<sup>18</sup>.

Se permitía hablar de muchos otros asuntos: la historia de España, guerra civil, nacionalismos, corrupción, pobreza, crisis económica, la movilización obrera, la marginación de la juventud, el aborto, la homosexualidad, el terrorismo. No todos aparecen en el documental, y, en cualquier caso, no todos con igual profundidad. El metraje era excesivo y su montaje se prolongó.

---

<sup>16</sup> «Militante del PSOE, asesinado en el País Vasco por un comando autónomo de ETA». *El País*, 28 octubre de 1979. Y «Diez mil personas, en el funeral por Germán González» [http://elpais.com/diario/1979/10/28/espana/309913202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/10/28/espana/309913202_850215.html); [http://elpais.com/diario/1979/10/30/espana/310086004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/10/30/espana/310086004_850215.html) (consulta 15 mayo 2014).

<sup>17</sup> [http://elpais.com/diario/1979/09/25/opinion/307058401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/09/25/opinion/307058401_850215.html)

<sup>18</sup> Manuel TRENZADO ROMERO: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid, CIS, 1999, p. 91.

Preguntada *a posteriori* si cambiaría algo del documental Cecilia Bartolomé contesta negativamente, aunque sí rodaría la tercera parte que siempre quisieron hacer con el título *Todos al suelo*, alusivo a la actitud de quienes hasta el golpe del 23-F atacaban la Constitución, al presidente Suárez y al Rey, pero que desde entonces cerraron filas en defensa de la democracia. El golpe, cada vez más estudiado por historiadores además de periodistas, ha sido abordado recientemente poniendo el acento en la diversidad de hipótesis estratégicas de sus protagonistas<sup>19</sup>. Para la directora en concreto:

Este cambio político fue brutal... ¡y llevó al secuestro de nuestra película! Porque nos decían que era incómoda, inoportuna, que no había que resucitar lo que nos había llevado a esto, es decir, la bipolarización tan brutal que se estaba produciendo en el país... ¡Eso había que taparlo! Ese fue realmente el origen del secuestro [del documental], más que el hecho de pronosticar el golpe de Estado, que se pronosticó de forma totalmente racional, porque dos y dos daban cuatro<sup>20</sup>.

En cuanto a las críticas de parcialidad en su opinión no estarían en absoluto justificadas, y de hecho las recibió por ambos lados.

Los fachas estaban encantados con el documental ¡Si hasta nos invitaron a la Feria de Abril en Sevilla! Los que echaron botellas en la manifestación, los amigos de Charito Reina, su novio, que entonces era jefe de seguridad de Blas Piñar, estaban encantados de la vida... Entonces ¿éramos parciales a favor de ellos? Cuando fuimos al País Vasco, un poco acojonados, la verdad, grabamos la primera manifestación de gente de izquierdas en contra de ETA, en Zumalla, lo que conllevó las críticas de algunos compañeros intelectuales de izquierdas del momento, como Alfonso Sastre. Fuimos a grabar a la gente indignada ante las pintadas fascistas aparecidas en el monolito de una fosa común republicana, y paralelamente grabamos en Paracuellos, el cementerio de víctimas de la Guerra oficial del régimen, porque también eso era necesario. Grabamos a Tierno Galván aguantando estoicamente la soflama de la misa en la Almudena, y al mismo tiempo grabamos a grupos de cristianos de base que decían cosas de lo más razonable. Y todo eso porque (...) luchábamos contra la amnesia histórica en todos los campos. O sea que no estoy de acuerdo en absoluto con esa crítica de parcialidad. Además, nos secuestraron la película porque nos acusaron de haber hecho una cinta «incómoda», y era eso, incómoda, pero para todos.<sup>21</sup>

Invitada a la 24ª Semana Internacional de Cine de Barcelona, la película mereció la primera rueda de prensa en la que se habló de «posibles excesos de objetividad» (sic.) en escenas como la plaza de Oriente ocupada por Fuerza Nueva. Cecilia respondió que eran escenas reales, y que no habían pretendido otra cosa que mostrar la realidad, «presentarla ante el espectador adulto, en un intento de máxima objetividad. *No hemos inventado nada, fuimos simplemente testigos*»<sup>22</sup>. También se vertió la crítica de ponderación en determinados temas conflictivos, y un olvido especialmente doliente para las reivindicaciones catalanistas: no haber filmado la multitudinaria Diada de 1977. Hechas estas matizaciones, desde luego a quien no gustó en absoluto la película fue a las autoridades, que llegaron a sospechar de los cineastas y les llamaron a prestar declaración sobre los antecedentes del golpe, dado que al final de la misma se reflejaba el ruido de sables. Todavía sin estrenar por falta de tiempo, y a la espera de apoyo

---

<sup>19</sup> Alfonso PINILLA GARCÍA: *El laberinto del 23-F. Lo posible, lo probable y lo imprevisto en la trama del golpe*. Madrid, Universidad de Extremadura, Biblioteca Nueva, 2010.

<sup>20</sup> Natalia CONTRERAS DE LA LLAVE (Universidad de Alicante): «Entrevista. Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria», *Ibid*, p. 41

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 42

<sup>22</sup> *La Vanguardia*, 16 oct. 1981, “Después de... Crónica contemporánea”. La cursiva es mía. <http://hemerotecapaginas.lavanguardia.com/LVE08/HEM/1981/10/16/LVG19811016-047.pdf>

institucional, la reacción de las autoridades –cuando ya no hay censura, recordémoslo, de modo que no habrían podido prohibir la exhibición- fue la de denegar todo tipo de subvención económica, con idéntico efecto. Cecilia denuncia las presiones «directas e indirectas» que «surtieron efecto sobre la distribución, ya que el estreno ha ido postergándose porque, como es lógico, para ellos no tiene sentido luchar por exhibir un film tachado oficialmente de difícil, molesto e inoportuno y que además no va a contar con la subvención del 15% de taquilla. El resultado es claro: sin necesidad de la censura de Franco, nos han silenciado, que era lo que desde el principio intentaron»<sup>23</sup>.

Con el paso del tiempo las valoraciones sobre el trabajo más político de los Bartolomé se han sucedido y reactualizado. Augusto M. Torres, autor de *Directores españoles malditos*, asevera que estamos ante «un trabajo más televisivo que cinematográfico»<sup>24</sup>; otros, incluso ante un trabajo «fallido»<sup>25</sup>. Como historiadores, sin embargo, hemos de valorar positivamente la activación que logra hacer de la memoria reciente.

---

<sup>23</sup> [http://elpais.com/diario/1982/05/07/cultura/389570406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/05/07/cultura/389570406_850215.html)

<sup>24</sup> Madrid, Huerga y Fierro editores, 2004, p. 56.

<sup>25</sup> Pedro LÓPEZ GARCÍA: *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. Fundación Centro de Estudios de la Comunitat Valenciana, Editorial Club Universitario, Alicante, 2010. “Intentó, con más empeño que acierto, trazar una crónica de urgencia de los días posteriores a la muerte de Franco con su confusa y a la postre fallida *Después de....* El fracaso de este film la alejó de la industria” (Casimiro TORREIRO: *Historia del cine español*, Cátedra, 2000, citado en LÓPEZ GARCÍA, p. 118).