



HAL
open science

Touché mais pas coulé : le cinéma censuré pendant la Transition espagnole

María Teresa Nogueroles Núñez

► **To cite this version:**

María Teresa Nogueroles Núñez. Touché mais pas coulé : le cinéma censuré pendant la Transition espagnole. Art and art history. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidad de Cádiz, 2021. Español. NNT : 2021PA030006 . tel-04770572

HAL Id: tel-04770572

<https://theses.hal.science/tel-04770572v1>

Submitted on 7 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COTUTELA INTERNACIONAL DE TESIS
COTUTELLE INTERNATIONALE DE THÈSE

Doctorado europeo/Doctorat européen

NOGUEROLES NÚÑEZ, María Teresa

**TOCADO PERO NO HUNDIDO: CINE CENSURADO DURANTE LA
TRANSICIÓN ESPAÑOLA**
**TOUCHÉ MAIS PAS COULÉ : LE CINÉMA CENSURÉ PENDANT LA
TRANSITION ESPAGNOLE**

Tesis dirigida por / Thèse dirigée par

PÉREZ SERRANO Julio (Universidad de Cádiz)

RODRIGUEZ Marie-Soledad (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Universidad de Cádiz

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte

Grupo de Estudios de Historia Actual (HUM 315)

Doctorado en Artes y Humanidades

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

École Doctorale 122- Europe Latine-Amérique Latine

Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine (CREC-EA 2292)

Doctorat en Études Ibériques et Latino-Américaines

Tribunal/Jury

Bénédicte BRÉMARD. Professeur de l'Université de Bourgogne

Marie-Claude CHAPUT. Professeur émérite de l'Université Paris Nanterre

Marie FRANCO. Professeur de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

José Antonio LÓPEZ SÁNCHEZ. Profesor Titular de la Universidad de Cádiz

Ricardo MARTÍN DE LA GUARDIA. Catedrático de la Universidad de Valladolid

Defendida el 12 de enero de 2021/ Soutenue le 12 janvier 2021

**A mi familia,
por levantarme cuando me caí.
A Javi, por la confianza incondicional.
A las voces acalladas,
que jamás perdieron el coraje
de servirse más que a su propia razón.**

AGRADECIMIENTOS

A mi director, Julio Pérez Serrano, por creer en mí desde el primer día, por saber transmitirme su apoyo y su saber, pero sobre todo, por haberme guiado tanto en la ciencias sociales como en las humanas.

A mi codirectora, Marie-Soledad Rodríguez, por su constancia y paciencia, por haberme transmitido sus conocimientos y su amor por el cine y, ante todo, por haberme enseñado mucho más allá del ámbito académico.

A Cecilia Bartolomé, José Juan Bartolomé, José María Forn, Iñaki Núñez, Paulino Viota, Imanol Uribe, Carlos Taillefer y Carmelo Romero, porque sin sus testimonios esta tesis no hubiera sido posible. Son memoria viva de los años de la Transición y de su cine, gracias por todos sus recuerdos y por no rendirse.

A todos mis amigos sin cuyo apoyo y ayuda no habría podido acabar la investigación, especialmente a Belén, Laura, Antonia, Bego, Elena, Lourdes, Bibi, Marina, Ana, Cris, Gabi y Yasmina: gracias por darme lo que era necesario en cada momento y por estar cuando lo necesitaba.

A mi familia francesa que se creó en los dos años que viví en París, tanto en el Colegio de España como en l'Université Paris Nanterre y l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3: profesores, investigadores y estudiantes que fueron compañeros de trabajo, de estudios, de vivienda, pero ante todo, compañeros de vida. El doctorado no habría sido lo mismo sin ellos, gracias.

A mi familia. A mi padre, por su ánimo inagotable y su optimismo; a mi madre, por la perseverancia y el espíritu de lucha que siempre ha sabido transmitir; a mi hermano, por la inteligencia y la perspicacia, por ser el mejor guía en el campo de las leyes, generosidad infinita.

A Javi, quien desde el principio hasta al final de este camino ha sido un apoyo, por todo ese tiempo que aún le debo, por la paciencia y la generosidad, por tanto amor.

A todos aquellos que, de alguna manera, han hecho posible este trabajo, gracias.

ÍNDICE

ÍNDICE	9
Resumen-Résumé-Abstract	15
INTRODUCCIÓN	19
<i>INTRODUCTION</i>	47
PRIMERA PARTE: CULTURA Y CINEMATOGRAFÍA	75
Capítulo 1: Transición política y cultural	77
1.1. La Transición política española: ¿ruptura o reforma?	77
1.1.1. La Transición: la problemática de su periodización	77
1.1.2. Las diferentes fórmulas para definir un mismo proceso desde el punto de vista de los historiadores: la Transición, ¿ruptura-pactada o reforma-pactada?	79
1.1.3. La sociedad civil española se plantea el proceso a la democracia, ¿continuidad o cambio?	83
1.1.4. La Transición: la visión ofrecida desde los medios audiovisuales	85
1.1.5. La Transición, ¿aún objeto de estudio a día de hoy?	89
1.2. Transición en cultura: del Ministerio de Información y Turismo al Ministerio de Cultura	91
1.2.1. El preludeo de la transición en el ámbito cultural español	91
1.2.2. La cultura en la Transición. Entre lo posible y lo imposible	98
1.2.3. Los cambios administrativos en cultura. ¿Nuevo Ministerio, nuevas políticas?	100
Capítulo 2: El cine en la Transición	104
2.1. La propia transición del cine español	104
2.1.1. El cine español de los años 60, lo nuevo que aún huele a viejo	104
2.1.2. El fin del <i>garciescuderismo</i> , comienzo de los años 70... ¿y el principio del fin de la censura?	107

2.1.3. Cambios en la Administración del cine: inestabilidad dentro de la propia Dirección General de Cine	110
2.1.4. Los límites de lo posible dentro del cine de la Transición	111
2.2. El cine como instrumento para el estudio de la “actualidad” de la Transición	114
2.2.1. La problemática del cine como fuente de la historia actual	114
2.2.2. El cine como fuente de la historia del cambio político: cine hecho durante y sobre la Transición	119
2.3. Las productoras, distribuidoras y exhibidoras durante la Transición	123
2.3.1. Las tres ramas del mismo tronco industrial: producción, distribución y exhibición	123
2.3.2. La protección económica y legislativa de la industria cinematográfica (1964-1977): producción, distribución y exhibición	124
2.3.3. La situación y la relación de las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras (1964-1977)	127
2.3.4. La entrada de la UCD en el Gobierno: ¿neoliberalismo en el cine español a partir del Real Decreto 3071/1977?	129
SEGUNDA PARTE: LA CENSURA Y SUS DERIVAS	133
Capítulo 3: La censura cinematográfica	135
3.1. La censura como concepto en el área específica de la cinematografía	135
3.1.1. Aspecto semántico del concepto “censura” y algunas reflexiones en la materia específica de la cinematografía	135
3.1.2. Los modelos de censura en el ámbito cinematográfico y sus agentes	141
3.1.3. Un código de censura de suma importancia en la historia cinematográfica: el Código de Producción de 1930 también conocido como Código <i>Hays</i>	147
3.2. Política censora en los años 60 con Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo y García Escudero en la Dirección General de Cinematografía: primeras “Normas de censura cinematográfica”	148
3.2.1. Sesenta y cinco años sin interrupción de censura cinematográfica en España	148
3.2.2. ¿Un nuevo amanecer para el cine español? García Escudero reaparece en la Administración pública	152
3.2.3. Primer Código de Censura del cine español	156

Capítulo 4: La incidencia de las reformas normativas en la mutación de la censura a la <i>criptocensura</i> en el tardofranquismo y la Transición	162
4.1. Diciembre de 1977: ¿punto de partida hacia un país sin censura legislativa?	162
4.1.1. Orden de 12 de marzo de 1971: actualización y simplificación de la orden de los años 60	163
4.1.2. Unas nuevas normas cinematográficas desde García Escudero en 1975: la censura continúa	166
4.1.3. El fin de la censura previa de guion. Orden de 14 de febrero de 1976	169
4.1.4. Abril de 1977: un Real Decreto Ley por la libertad de expresión	171
4.1.5. Diciembre de 1977: ¿al fin un país sin censura legislativa?	172
4.1.6. Los límites de la libertad. Diferencia entre la Orden del 19 de febrero de 1975 y el Real Decreto 3071/1977	181
4.1.7. Ley 3/1980, de 10 de enero, de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica	183
4.1.8. Subvenciones al cine español. Real Decreto 1465/1981 del 19 de junio	184
4.2. Y después del Real Decreto de 1977... ¿Qué? <i>El Crimen de Cuenca</i> y el Caso <i>Rocío</i> , ¿dos claros ejemplos aislados de la censura durante la Transición?	186
4.2.1. Los dos paradigmas de la censura cinematográfica en Transición: <i>El crimen de Cuenca</i> y <i>Rocío</i> y el “no consenso” en la gran pantalla	186
4.2.2. ¿Posible condena por hacer cine durante la Transición? El caso de Pilar Miró y Fernando Ruiz Vergara	191
4.2.3. Un punto de inflexión para la censura cinematográfica en la Transición	193
TERCERA PARTE: LA COEXISTENCIA DE LA CENSURA Y LA CRIPTOCENSURA EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN	197
Capítulo 5: Análisis de las películas producidas previas al Real Decreto 3071/1977: 1975-1977	199
5.1. El inminente “fin” de la censura	199
5.2. <i>La ciudad quemada</i> (1975), de Antoni Ribas	203
5.2.1. Antoni Ribas: el camino del meritoriaje hacia un cine catalán	203
5.2.2. <i>La ciudad quemada. Del desastre de Cuba a la Semana Trágica</i> (1975): la recuperación de una parte olvidada de la historia de Cataluña	206
5.2.3. Antoni Ribas y la historia de un filme que la censura no consiguió “hacer arder”	219

5.2.4. Exposición de paralelismos entre el pasado y el presente en la prensa, polémica y gloria en su exhibición	232
5.3. <i>Estado de excepción</i> (1976), de Iñaki Núñez	239
5.3.1. Iñaki Núñez: un cine vasco desde la producción, distribución y exhibición	239
5.3.2. <i>Estado de excepción</i> : reflejo de la lucha pasada, presente y futura	240
5.3.3. Iñaki Núñez y los tres años de lucha contra la Administración	245
5.3.4. Críticas, apoyos y discreción en la prensa para el filme de Iñaki Núñez	264
5.4. <i>Con uñas y dientes</i> (1977), de Paulino Viota	267
5.4.1. El afán por la experimentación, el amor y el odio hacia el cine de Paulino Viota	267
5.4.2. Más que una película sobre la lucha de clases: <i>Con uñas y dientes</i>	270
5.4.3. Dilaciones y anatematización económica de la película de Viota	285
5.4.4. Duras críticas hacia la película <i>Con uñas y dientes</i>	294
Capítulo 6: Análisis de las películas producidas tras el Real Decreto 3071/1977: 1978-1982	299
6.1. ¿El colofón de la censura cinematográfica?	299
6.2. <i>El proceso de Burgos</i> (1979), de Imanol Uribe	304
6.2.1. Imanol Uribe: la fascinación de un cineasta por el terrorismo vasco	304
6.2.2. Un proceso y dieciséis enjuiciados: la película más polémica de Uribe	306
6.2.3. Amenazas, presiones políticas y retrasos para <i>El proceso de Burgos</i> de Uribe	319
6.2.4. Amor y odio en la prensa española: el terrorismo vasco, un tema sensible y candente en los medios	335
6.3. <i>Después de...</i> (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé, primera parte: <i>No se os puede dejar solos</i> , segunda parte: <i>Atado y bien atado</i>	339
6.3.1. Los Bartolomé: el análisis y la denuncia de una obra marcada por la disidencia	339
6.3.2. La realidad de unos años: en directo y con micrófono abierto, la Transición española por los Bartolomé	343
6.3.3. Retraso y otras trabas de la Administración: la odisea de la película documental de los Bartolomé	367
6.3.4. Utilización de la prensa para dar dos versiones de la odisea administrativa sufrida por el filme <i>Después de...</i>	382
6.4. <i>Cada ver es...</i> (1981), de Ángel García del Val	389
6.4.1. Marginación y disidencia: trayectoria profesional del cineasta Ángel García del Val	389

6.4.2. Una lectura metafórica del filme <i>Cada ver es...</i> (1981): franquismo y Transición	392
6.4.3. Retrasos e intransigencia de la Administración con la película <i>Cada ver es...</i>	399
6.4.4. Apoyo de la cultura española y enfrentamiento público con la Administración a través de la prensa española	409
Capítulo 7: Otros ejemplos de la censura y la <i>criptocensura</i> en la Transición	415
7.1. Las tijeras de la censura y argucias administrativas sobre películas “polémicas” durante la Transición	415
7.2. La cara más violenta de la censura: las agresiones de los grupos extremistas	421
7.3. Algunas conclusiones...	428
CONCLUSIONES	431
<i>CONCLUSIONS</i>	453
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	475
ANEXOS	509
Índice de Figuras	615
Índice de Anexos	615

Título

Tocado pero no hundido: cine censurado durante la Transición española

Resumen

Esta tesis se ocupa del estudio de la evolución de la censura y la *criptocensura* cinematográfica en el marco cronológico de la Transición española (1975-1982). Nuestro estudio abarca así el periodo predemocrático, en el cual se estaban gestando cambios importantes como la abolición oficial de la censura cinematográfica a través de la publicación el 1 de diciembre de 1977 del Real Decreto 3071/1977.

Este Real Decreto supone para nosotros un punto fundamental en nuestro estudio, ya que es el eje que estructura nuestro corpus de películas: analizamos tres películas producidas previamente a su publicación, *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas, *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez y *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota; y otras tres posteriores, *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, *Después de...* (1979), de Cecilia y José Bartolomé y *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val. Estas producciones plantean discursos “contrahegemónicos” diferentes de los vistos en los medios oficiales.

Este trabajo se ocupa pues, en primer lugar, de elucidar cómo los procesos de preproducción, producción, distribución y exhibición de las películas se pueden ver influenciados por posibles agentes censores; en segundo lugar, de realizar un análisis comparativo entre los procesos censores sufridos por las películas de un grupo y de otro. En este sentido, nuestra investigación nos permite comprender la mutación de la censura cinematográfica, sus diferentes matices y posibilidades, permitiéndonos así proponer una redefinición de esta, la *criptocensura*.

Palabras claves

Censura cinematográfica, Transición, cine español, cine político, legislación cinematográfica y *criptocensura*.

Titre

Touché mais pas coulé : le cinéma censuré pendant la Transition espagnole.

Résumé

La présente thèse a pour objectif d'étudier l'évolution de la censure et de la *cryptocensure* cinématographique avec pour cadre chronologique la Transition espagnole (1975-1982). Notre étude englobe ainsi la période prédémocratique, durant laquelle étaient en train de s'opérer les changements importants comme l'abolition officielle de la censure cinématographique par la publication du Décret Royal 3071/1977, le 1er décembre 1977.

Ce Décret Royal représente pour notre travail un point fondamental, car il est l'axe qui structure notre corpus : nous travaillerons sur trois films antérieurs à sa publication, *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas, *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez et *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota ; et trois autres films postérieurs, *El proceso de Burgos* (1979), Imanol Uribe, *Después de...* (1979), de Cecilia et José Bartolomé et *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val. Ces films construisent tous un discours qui va à l'encontre du discours dominant diffusé.

Ce travail s'occupera, dans un premier temps, d'élucider comment les processus de pré production, production, distribution et diffusion des films peuvent être influencés par l'action de possibles agents de censure ; en un second temps il s'agira de réaliser une analyse comparative entre les processus de censure qu'ont pu subir les films des deux groupes de notre corpus. En ce sens, cette recherche nous permettra de comprendre l'évolution et transformation de la censure cinématographique, ses variations et l'extension éventuelle de son champ d'action, et nous amènera ainsi à la formulation d'une nouvelle définition de celle-ci, nous utiliserons le terme de *cryptocensure*.

Mots clés

Censure cinématographique, Transition, cinéma espagnol, cinéma politique, législation cinématographique et *cryptocensure*.

Title

Touched but not sunk: censored cinema during the Spanish Transition.

Abstract

This thesis deals with the study of the evolution of cinematographic censorship and *cryptocensorship* in the Spanish Transition (1975-1982). Our research covers all the predemocratic period when important changes relating to freedom of expression began to take shape, like the official abolition of the cinematographic censorship through the publication of the Royal Decree 3071/1977 of the 1st of December of 1977.

This Royal Decree is a fundamental point in our research because it's the axis which structures our film corpus: we analyze three films produced before its publication, *La ciudad quemada* (1975) by Antoni Ribas, *Estado de excepción* (1976) by Iñaki Núñez and *Con uñas y dientes* (1977) by Paulino Viota; and three after, *El proceso de Burgos* (1979) by Imanol Uribe, *Después de...* (1979) by Cecilia y José Bartolomé y *Cada ver es...* (1981) by Ángel García del Val. These productions envisioned counter-hegemonic discourses that were different from those seen in the official media.

This study is about, firstly, explaining how the preproduction, production, distribution and exhibition process of the films can be influenced by possible censorial agents; and secondly, making a comparative analysis between the censorship processes suffered by the films of one group and another. In this sense, our research allows us to understand the mutation of film censorship, its different nuances and possibilities, and it will then allow us to propose a redefinition of this, *cryptocensorship*.

Key words

Cinematographic censorship, Transition, Spanish cinema, political cinema, film legislation and *cryptocensorship*.

INTRODUCCIÓN

INTERÉS Y ESTADO ACTUAL DEL TEMA

Interés

Esta tesis pretende ser una aportación al estudio de los límites de la libertad de expresión en el caso concreto del cine a través de la evolución de la censura, desde una investigación analítica y comparativa de los casos de las siguientes películas: *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas; *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez; *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota; *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe; *Después de...* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé; y *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val. El marco cronológico elegido es el de la Transición (1975-1982). Respecto al periodo seleccionado (1975-1982) debemos exponer que se puede dividir en dos etapas: 1975-1977, la primera fecha hace referencia al año en que murió el dictador Francisco Franco, el 20 de noviembre, momento en que la censura aún era un mecanismo legal pero en el que comienza una apertura en el campo cinematográfico a través de la publicación de órdenes y decretos; la segunda, 1977-1982, periodo que iniciamos con la publicación el 1 de diciembre de 1977 del Real Decreto 3071/1977, por el cual se abole de manera oficial la censura en el cine. A pesar de este último hecho, encontramos numerosas paradojas en este campo que redefinimos como *criptocensura*. La segunda fecha (1982) alude al fin de este periodo con la victoria electoral del PSOE el 28 de octubre, que marcaría el final de esta etapa de transición de una dictadura a una democracia.

Planteamos la importancia de este estudio debido a las siguientes razones:

Con este trabajo pretendemos contribuir a una línea de investigación actual y que ha conocido un desarrollo continuo durante los últimos años: la otra cara de la Transición en España, es decir, el planteamiento crítico de este periodo, así como el estudio de las voces disidentes que tuvieron lugar en él¹. Es un tema que encontramos recurrentemente en los medios de comunicación. Hemos podido ver, por ejemplo, integrantes de partidos políticos emergentes poniendo en entredicho la Transición (ha sido el caso de Unidas-

¹Como ejemplo de estas investigaciones podríamos exponer: J. Pérez Serrano, "Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico" en M. A. Naval y Z. Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid; Zaragoza, Visor Libros; Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, págs. 67-89; G. Wilhelmi, *Romper el consenso. La izquierda radical en la transición española (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016; J. Sans Molas, *Militancia, vida y revolución en los años 70: la experiencia de la Organización de Izquierda Comunista (OIC)*, tesis doctoral de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

Podemos) y, por consiguiente, la democracia que ha venido dada desde entonces; también hemos comprobado cómo ciertas protestas han puesto de relieve esta pesadumbre hacia el sistema del vigente periodo democrático, como la de los estudiantes de la Universidad Complutense de Madrid en 2016, que boicotearon la conferencia que iba a impartir Felipe González, secretario general del PSOE; y en el año 2019, con las protestas producidas en Cataluña por la sentencia impuesta por el Tribunal Supremo, máximo organismo de justicia en España, a los políticos catalanes que se encuentran presos debido al referéndum ilegal llevado a cabo en Cataluña. En nuestro caso, nos centramos en el ámbito cultural, concretamente en la marginación a la que se sometió a ciertas películas en dicho periodo.

El estudio del cine (desde sus diversas características) como herramienta para comprender fenómenos de una época (de carácter histórico, político, social...), como defienden teóricos como Rosenstone² o Marc Ferro³, nos parece de suma importancia para interpretar un periodo tan convulso como fue la Transición. A través de la investigación del grado de libertad de expresión que tenía el séptimo arte en esta etapa, también podremos comprender aspectos reveladores del periodo propuesto. La libertad de expresión y de las artes no es tema menor, pues en ella se juega, entre otras cuestiones, el prestigio y la calidad de la democracia.

El poder de la imagen es un hecho constatable y, a pesar de la importancia que supone la existencia de la libertad de expresión en el cine durante la Transición, la mayoría de investigaciones sobre censura cinematográfica española están centradas en el periodo justo anterior al que nosotros estudiamos: la dictadura franquista. Esto no debe extrañarnos, puesto que la represión censora contra el cine durante la dictadura fue bárbara. En el ámbito cinematográfico, el Régimen de Franco utilizaba el miedo para satisfacer sus demandas y mantener el orden en sus principios. La instrumentalización de los miedos responde a una estrategia de despolitización cuyo objetivo final es que la gente interiorice el temor al cambio como la ausencia de alternativas políticas al *statu quo*⁴. La España franquista “se erige en un verdadero sistema de lo absurdo de sus principios y de sus contradicciones”⁵, (Trad. T. N.). Encontramos una variada bibliografía en referencia

²R. A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

³A. Kriegel, M. Ferro & A. Besançon, “Histoire et cinéma : L’expérience de la Grande Guerre”, *Annales* 20, 1965, págs. 327-336.

⁴M. Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Madrid, Montalbán, 1999, pág. 50.

⁵J.L. Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Quadrige/PUF, 1998, pág. 149.

a todo ello: desde diferentes áreas de investigación como la sociológica⁶, la jurídica⁷ o la política⁸; hasta estudios cuyas tesis giran en torno a distintos aspectos como la producción cinematográfica⁹, el doblaje¹⁰ o los temas susceptibles de ser censurados¹¹. Muchas de estas investigaciones o bien terminan su periodización en el año 1975, con la muerte de Franco, o bien terminan su estudio en 1977¹², con la inminente llegada del Real Decreto de 1977, año en el que oficialmente terminó la censura. Sin embargo, como hemos comentado al inicio de este párrafo, existe un déficit investigador sobre la censura cinematográfica en el periodo de Transición y democrático y, con esta modesta investigación, proporcionamos una aportación en ese sentido.

Estado de la cuestión

La censura como elemento no solo de regímenes dictatoriales, sino democráticos, es una tesis que sostienen diversos investigadores de diferentes países y áreas de especialización. En el ámbito internacional encontramos al francés Christian Metz, quien expone que la censura existe tanto en regímenes dictatoriales como democráticos a través de tres censuras: política, económica e ideológica¹³. Por su parte, el profesor Hans-Jörg Neuschäfer¹⁴ plantea un nuevo término para los nuevos métodos censors en los

⁶R. Añoover, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 1992.

⁷Como, por ejemplo: R. Gubern & D. Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Editorial Euros, 1975; T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1981 y H. Alsina Thevenet, *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona, Lumen, 1977. En el caso de este último también se expone la censura de producción, distribución y exhibición sufrida por el filme. Esto lo hace no solo desde el punto de vista español, sino que amplía a Cuba y a la URSS con la lista de fuentes, filmes y directores. La parte que trata la censura española termina de forma esperanzadora con una noticia que data del año 1977 en la cual se expone que un Real Decreto va a ser publicado para abolir la censura cinematográfica.

⁸M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit. En este se analizan las relaciones entre cine y política desde el punto de vista de los cambios provocados en la sociedad española por el paso de la dictadura a la democracia. Trenzado Romero parte del marco de la teoría del discurso y analiza el papel jugado por la cultura de masas en la transición a la democracia. Para ello estudia los cambios políticos que afectaron a las correspondientes instituciones que gestionaban el cine y a las películas. A lo largo de este análisis se comprueba cómo las lógicas de la política y de la cultura de masas convergieron estrechamente durante la Transición.

⁹A. Salvador Maraño, *De ¡Bienvenido, Mr Marshall! a Viridiana. Historia de Uninci: una productora española bajo el franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.

¹⁰A. Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, Comunicación Global, 1997.

¹¹A. Gil Novalés, *La censura cinematográfica en España*, Madrid, Ediciones B, 2009.

¹²Siendo estos los casos de los estudios de Roman Gubern y Domènec Font y Alejandro Ávila.

¹³C. Metz, "El decir lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" en E. Verón (coord.), *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 18.

¹⁴H.J. Neuschäfer, *Adiós a la España Eterna. La dialéctica de la censura*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994.

regímenes democráticos: la *postcensura* y, Guy Phelps¹⁵ expone el término *hidden censorship* para sugerir una censura que se ejerce desde el ámbito específico de las empresas productoras de películas. También encontramos autores nacionales que plantean este hecho: tal es el caso del jurista Norberto Álvarez González, quien habla de censura *strictu sensu* y censura democrática¹⁶; así como el coronel Pedro Baños, autor de renombre internacional, que ha publicado dos libros recientemente (uno en 2017 y otro en 2018¹⁷) y se interroga, entre otras cuestiones, sobre la dominación indirecta del arte y la cultura. En sus libros muestra cómo hay discursos que son silenciados y otros que, de manera contraria, son promocionados y alentados desde los Estados de derecho y sus respectivos Gobiernos para sus propios intereses. En este momento no entraremos en profundidad en el análisis del concepto de censura y la paradoja que supone que en una democracia no haya libertad de expresión real, eso lo haremos en un capítulo que aborda transversalmente este asunto.

Desde una perspectiva más general y sin ser su objeto de estudio la censura, investigadores tan reconocidos en el ámbito del cine español como Manuel Trenzado Romero¹⁸, José Enrique Monterde¹⁹ o Román Gubern²⁰ comentan en sus investigaciones sobre el cine español cómo en periodo de Transición, aunque ya no exista oficialmente la censura, hay temas que resultan ser tabúes y películas que sufren dificultades a la hora de recibir ayudas económicas o ser exhibidas, lo que apoyaría nuestra investigación. También un estudio más actual como la tesis de María Jesús Ruiz Muñoz, que versa sobre el cine independiente andaluz, consta de un epígrafe de cuatro páginas llamado “Críticas, insultos y males mayores”²¹, donde se expone la dificultad para realizar películas disidentes y se describe muy brevemente los casos de obstaculización de todo tipo con los que se encuentran diversas películas andaluzas para ser exhibidas.

En los estudios referidos a nuestro objeto de análisis, la censura del cine en el periodo de Transición, podemos encontrar títulos monográficos que abordan la censura

¹⁵G. Phelps, *Film censorship*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1975.

¹⁶N. Álvarez González, “La nueva censura. (luces y sombras del Estado liberal)”, *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho* 15, Universidad de Valencia, págs. 1–9.

¹⁷P. Baños, *Así se domina el mundo. Desvelando las claves del poder mundial*, Barcelona, Ariel, 2017 y P. Baños, *El dominio mundial. Elementos del poder y claves geopolíticas*, Barcelona, Ariel, 2018.

¹⁸M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., págs. 89-90.

¹⁹J.E. Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993, págs. 74-75.

²⁰R. Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016, pág. 468.

²¹M.J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición española. Historia y memoria audiovisual independiente en Andalucía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, págs. 267-271.

de filmes concretos producidos durante la Transición. Tal es el caso de *El crimen de Cuenca*, del año 1979, dirigido por Pilar Miró y que no pudo ser exhibido hasta el año 1981, siendo la realizadora procesada por la jurisdicción militar, evidencia que parecía confirmar la permanencia del poder del Ejército en el nuevo régimen del 78. Encontramos un libro muy completo en referencia a este caso de Emeterio Díez Puertas, *Golpe a la Transición: el secuestro del crimen de Cuenca*, del año 2012. El mismo expone cómo en diciembre de 1979, la Subcomisión de Valoración de Películas, creada a través del Real Decreto 3071/1977, asiste a la proyección de la película *El crimen de Cuenca*. Los vocales de esta Subcomisión quedan sobrecogidos al ver en la pantalla las espeluznantes imágenes de tortura obra de la Guardia Civil. Aunque la película sea de ficción, la violencia de la Guardia Civil representada es real: la sufrieron en 1913 dos campesinos para confesar un asesinato que nunca cometieron. A partir de aquel momento y durante veinte meses, el estreno de la película se convierte en una odisea por parte de la Administración y para cuando finalmente se fija una fecha para su exhibición, las amenazas de bomba de la ultraderecha obligan a la Policía a adoptar fuertes medidas de seguridad para proteger a los espectadores. Estos, lejos de amedrentarse, forman grandes colas para ver la película prohibida por la censura cuando ya no había censura, convirtiéndose en la película más taquillera el año de su estreno²² y el caso, en algo paradigmático.

Otra película estudiada, pero que en su tiempo no sufrió la misma suerte que la anterior, fue *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara, que despertó recelos y ya durante el propio rodaje llegó a recibir advertencias del alcalde de Almonte, José María Reales Cala, que se querellaría contra el director, la guionista y uno de los entrevistados. En el año 2013 la editorial Aconcagua publicaría un estudio que sitúa a *Rocío* como un referente en el cine documental español, resultado de la investigación recogida en el libro coordinado por Ángel del Río, José Luis Tirado y Francisco Espinosa, donde se repasa la historia de este documental, secuestrado en 1981 y censurado en parte desde 1982. Debido a todo ello, el realizador se exilió a Portugal en 1984, donde residió hasta su fallecimiento en 2011. El equipo dirigido por Ruiz Vergara realizó una ardua labor de documentación sobre la manifestación rociera. No gustó que *Rocío* fuera una reivindicación de la cultura popular que desbordase los ritos religiosos, pero lo que realmente condenó a la película fue la denuncia de unos crímenes: en el documental se pueden ver entrevistas en las que

²²Fue la película más taquillera en 1981 con 1.971.671 espectadores, por delante del filme estadounidense *Supermán II* (1980), de Richard Lester con 1.956.381 espectadores. Además debemos tener en cuenta las restricciones de la primera en cuanto a edad de visionado y presencia en las salas de proyección.

algunos vecinos del pueblo recuerdan los hechos sucedidos en 1932, cuando Reales Carrasco y otros terratenientes promovieron una revuelta contra el alcalde republicano; y durante la Guerra Civil, cuando se ejecutaron a 100 personas.

Dentro de esta línea encontramos dos tesis doctorales leídas en la Universidad de Málaga y en la Universidad Autónoma de Madrid.

El investigador y documentalista Alejandro Alvarado, que leyó su tesis en el año 2015, *La postcensura en el cine documental de la Transición*, realiza un estudio focalizado en el cine documental en España durante los años de la transición a la democracia. En este periodo se producen algunas de las propuestas más arriesgadas estética y políticamente de la historia del cine español; sin embargo, esta investigación muestra cómo el nuevo contexto democrático no propició la producción documental, sino que la condenó a través de mecanismos que él denomina *postcensura*. Su hipótesis es demostrada a través del análisis de las obstaculizaciones que sufrieron para su producción, distribución y exhibición tres documentales: *Después de...* (1979), de los Bartolomé, *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe y *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara. En nuestra investigación contamos con un corpus principal de seis películas en el que coinciden dos de ellas con la investigación de Alvarado (*El proceso de Burgos* y *Después de...*), pero nosotros realizamos un análisis fílmico del contenido disidente de cada una de las películas. Este análisis es fundamental en nuestra investigación, puesto que nos permite extraer un patrón común fundamental que establecemos entre las películas producidas antes y después del Real Decreto 3071/1977: el contenido político disidente. Este es la razón por la cual estas películas sufren trabas y es lo que nos permite realizar un análisis evolutivo de la censura. Además, la tesis mencionada se centra en el estudio del género documental, nuestra propuesta abarca también el de ficción y su marco cronológico data de 1977-1982, constituyendo el nuestro dos años más, 1975-1982.

Más reciente es la tesis doctoral de Lidia Mateo Leivas²³, de enero de 2018, en la Universidad Autónoma de Madrid, la cual se centra en las prácticas clandestinas del cine documental y militante durante el franquismo y el tardofranquismo. Su tesis se estructura en dos partes: la primera, en el análisis y la comprensión del cine clandestino (1967-1981) y la segunda en la producción de este. Aunque no sea una tesis específica sobre la censura

²³L. Mateo Leivas, *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la Transición*, tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Madrid, 2018.

como la nuestra, nos resulta interesante porque aborda este asunto en dos epígrafes desde el punto de vista del cine clandestino, documental y militante. Ambas tesis doctorales se focalizan en el género documental (las dos analizan en profundidad el proceso sufrido por el filme *Rocío*) y coinciden en que la censura no desaparece en la Transición.

Lidia Mateo expone que “sigue siendo necesario extender a la democracia la genealogía de la censura”²⁴, de la misma manera que Alejandro Alvarado denomina como *postcensura* a diferentes mecanismos usados contra la libertad de expresión en años de la Transición (1977-1982). Un término parecido, *poscensura*, también lo utilizará en 2017 el periodista Juan Soto Ivars, no en el campo específico de la cinematografía sino para cualquier medio de expresión y en la era actual. Soto Ivars define este término como “censura posmoderna: ya no es vertical, es horizontal”²⁵, es decir: “No viene ya de arriba, no necesita un Estado totalitario: la ejerce la sociedad, tus iguales, grupos de todo tipo”²⁶.

También encontramos reflexiones opuestas a estas, como es el caso de Alejandro Ávila, que establece el fin de la censura cinematográfica en dos fases y de manera definitiva con la publicación del Real Decreto 3071/1977, exponiendo que “con la llegada de la democracia, desaparece a su vez la censura cinematográfica. Esta supresión se realiza en dos fases: en 1976, se produce a la censura de guiones y, más tarde, de forma constitucional desaparece la censura en su totalidad”²⁷. También esto es afirmado por Fusi, quien expone que la muerte de Franco y el nacimiento de la democracia crearon “un marco histórico radicalmente nuevo para la vida cultural del país”²⁸. También encontramos esta tesis en publicaciones extranjeras de renombre, como es el *Dictionnaire de la Censure au cinéma*, donde aparece un apartado de seis páginas dedicado a España y, en una última reflexión, se habla del Real Decreto 3071/1977 como total liberador de las cadenas de la censura:

“El 11 de noviembre de 1977, un Real Decreto suprime la censura y autoriza la libre importación de las películas extranjeras sin control administrativo. Se puede hablar como se quiere de la Guerra Civil, evocar las luchas de los maquis clandestinos, tratar la

²⁴Ibid., pág. 131.

²⁵J. Soto Ivars, “La poscensura amenaza con enmudecernos a todos”, *La Vanguardia*, 11-5-2017, pág. 68. También se pueden encontrar más de sus reflexiones en J. Soto Ivars, “De la posverdad a la poscensura: obsesionados con no ofender” *El Mundo*, 30-4-2017, disponible desde Internet en: <https://www.elmundo.es/papel/historias/2017/04/30/5901ea48268e3e2c078b45c3.html> [acceso: 2-8-2018]

²⁶Ibid.

²⁷A. Ávila, *La censura del doblaje...* ob. cit., pág. 104.

²⁸J. P. Fusi, *Un siglo de España: la cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, pág. 149.

homosexualidad, hablar de adúlteras felices y de amores entre primos, burlarse de los curas y de sus obsesiones, hacer de una madre superiora una narcotraficante, denunciar las taras de una nueva libertad y reivindicar las identidades regionales”²⁹, [Trad. T.N.].

Vemos, por lo tanto, que existen orientaciones antagónicas en este aspecto. Nosotros encuadramos nuestra investigación dentro de la línea de los que plantean que la censura pervive de alguna manera en este periodo. Con todo esto queremos decir que se puede encontrar información de este tema, pero no se ha llevado a cabo un estudio sobre la evolución de la censura cinematográfica en el periodo tratado (1975-1982), independientemente de su formato, de su metraje y género, radicando ahí la originalidad de esta elección y ayudándonos a decretar un término para redefinir el resultado de esta evolución: la *criptocensura*.

Esta tesis nos ayuda a comprender un pasado que ha dejado su herencia al presente y, con ello, la dificultad de construir una imagen diferente a la establecida por el *statu quo* y, sobre todo, cómo cambia la censura en el aspecto específico del cine.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Hipótesis

Se parte de la hipótesis de que durante la Transición quedaron en el camino intelectuales y ciertos agentes de la cultura, en este caso películas a las que se deja en los márgenes del sector cultural³⁰. A estas películas se las censura debido a su alto contenido controvertido y “peligroso” a la hora de mantener el consenso, la paz y el discurso homogéneo que se pretendía en la Transición. Algunas llegan a ser proyectadas al tiempo de ser producidas debido a diversas controversias con la Administración; en algún caso se produce la detención del equipo técnico de la película; otras sufren mutilaciones y algunas ni siquiera se llegan a exhibir. Ya no existen las Normas de censura cinematográfica de 1963, pero se practica el secuestro por mandato judicial, una

²⁹J.L. Douin, *Dictionnaire de la censure...* ob. cit., pág. 154.

³⁰En el plano cultural nos parece importante advertir dos estudios: G. Martínez, (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012 y E. Subirats, (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; en el ámbito específico del cine podemos destacar A. Alvarado Jódar, *La postcensura en el cine documental de la Transición*, tesis doctoral de la Universidad de Málaga, 2015 y M. J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición...*ob. cit.

contradicción en el recién nacido sistema liberal. No es algo nuevo que el paradigma de la modélica Transición sea cuestionado³¹ y este estudio es un aporte más en este sentido, poniendo de relieve que la censura no acaba con el cese de la dictadura; por consiguiente, se mantiene con otros medios y es clave para silenciar los discursos no oficiales a fin de conseguir consenso, también el cultural.

En materia cinematográfica, es a partir de la muerte de Franco cuando se produce una “liberalización” del cine y, se plantea que de manera extraoficial, la censura cinematográfica desaparece casi en su totalidad. La consecución y avances en derechos en un Estado se hacen visibles a golpe de ley: esto es, en materia cinematográfica, a través de la publicación de reales decretos y órdenes. A principios de la citada Transición, entendiéndola a partir de la muerte del dictador, encontramos: la Orden de 14 de febrero de 1976, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas; y el Real Decreto-Ley 24/1977, de 1 de abril, sobre libertad de expresión. También se puede afirmar esto de manera empírica en el campo de la exhibición: claro ejemplo de esta libertad de expresión es que, poco más de tres meses después de que Franco haya muerto, el 23 de febrero de 1976, se estrena *La trastienda*, primera película española con un desnudo integral, protagonizado por María José Cantudo. Esta película fue producida por José Frade y dirigida por el barcelonés Jorge Grau, anunciándose con la frase publicitaria de: “No es la película de la apertura, es la película de la libertad”. Esta “libertad cinematográfica” no se ve solo inaugurada cuando las pantallas comenzaron a “erotizarse”, sino que también se produce en materia política o ideológica, con el estreno de la película *Canciones para después de una guerra*, del director castellano Basilio Martín Patino, película prohibida y censurada en el año 1971 por el Ministerio de Información y Turismo, de la que incluso se llegó a negar su existencia. Con motivo de la invitación a esta película a participar en Los Angeles International Film Exposition de Hollywood, el entonces director general de Cinematografía contestó a los americanos diciendo que “no existía ni había existido nunca y, por tanto, no podía referirse a algo

³¹Multitud de estudios han planteado una visión crítica del proceso de transición que sufrió España en los años 70. Destacamos algunos de ellos como: F. Gallego, *El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelona, Crítica, 2008; V. Navarro, *Bienestar insuficiente: democracia incompleta*, Madrid, Anagrama, 2002; E. Rodríguez López, *Por qué fracasó La democracia en España. La Transición y el régimen del 78*, Madrid, Traficantes de sueños, 2015.

inexistente”³². Tras cinco años de ostracismo, en 1976 puede ser estrenada en las pantallas españolas y además arrasa en taquilla, adquiriendo una nueva significación: mientras que en el año 71 se la había tildado de película que podría resucitar viejos enfrentamientos y perturbar la convivencia entre los ciudadanos³³, en el año 76 la crítica la define como una película de reconciliación nacional³⁴. Podemos comprobar, pues, que ciertos cambios se están produciendo y, tras la publicación de Real Decreto-Ley 24/1977, de 1 de abril sobre libertad de expresión, llega el culmen con el Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas: oficialmente, la censura se ha erradicado del plano cinematográfico en España. Todo esto es en aras del cine español; sin embargo nosotros encontramos contradicciones, ya que dentro de esta nueva parcela de la libertad de expresión establecida en el cine, siguen existiendo películas que quedan fuera de los márgenes de la misma.

Por lo tanto, podemos preguntarnos, ¿en qué medida supuso la publicación del Real Decreto 3071/1977 un antes y un después en materia de censura cinematográfica? Y, sobre todo, ¿cómo evoluciona la censura cinematográfica en este periodo? En realidad, cuando utilizamos el término censura debemos ser comedidos y minuciosos y, para no faltar al sentido literal de la palabra, hemos creído más conveniente denominar este hecho a partir del 1 de diciembre de 1977 (fecha de la publicación del Real Decreto 3071/1977 en el BOE) como *criptocensura*.

Según nuestra hipótesis, la censura no desaparece en la Transición española (1975-1982) a raíz de la muerte del dictador y de las numerosas publicaciones de leyes y reales decretos por y para su abolición, sino que comienza a mutar hasta evolucionar a una censura más sutil, casi invisible que denominamos *criptocensura*. Debemos tener en cuenta que la censura no es estática y más en un tiempo de cambios como la Transición, siendo lógico que haya momentos en los que la censura y la *criptocensura* coexistan. Como bien indica la palabra latina *cripto*, es una censura escondida, es decir, que no somos capaces de ver a simple vista como en épocas dictatoriales, e incluso es negada

³²Filmoteca Nacional Española, (FNE). [Material de tesis], signatura AÑO/02/01. J. M. Arroyo Stephens, “Carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía”. [18 de mayo de 1976], [s/p.].

³³C. Torreiro, *Contra los tópicos. Una conversación con Basilio Martín Patino*, disponible desde Internet en: <http://www.basiliomartinpatino.org/entrevistas/contra-los-topicos-una-conversacion-con-basilio-martin-patino/> [acceso: 10-5-2018]

³⁴J. E. Lahora, *Tele/eXprés*, 18-9-1976, [s/p.], FNE, [Material de tesis], signatura AÑO/02/01.

desde la propia Administración. A pesar de ser casi imperceptible, seguimos las huellas de todo el proceso del filme para comprender hasta qué punto podemos hablar de una suerte de censura en esta época y, ante todo, comprender de qué manera evoluciona. Bajo nuestro punto de vista, esta evolución de la censura a la *criptocensura* comienza a través de la publicación de diferentes órdenes y decretos, en primer lugar, la Orden Ministerial de 1976 que abole la censura previa de guion y alcanza su culmen con la publicación del Real Decreto 3071/1977, el cual (en teoría) abole la censura cinematográfica. Es decir, toda esta legislación de la época en vez de abogar por un camino hacia la eliminación de la vereda que reprime la libertad de expresión en el cine, lo que hace en realidad es ensanchar esta parcela, estableciendo unos límites. Estos límites que nosotros planteamos son superados por las películas de nuestro corpus que de una manera u otra cuestionan el *statu quo* político que se gestó en la Transición.

Para desarrollar nuestro trabajo, nos basamos en la teoría del francés Christian Metz, sociólogo y teórico cinematográfico, ya que vale para cualquier tipo de medio de expresión y régimen (dictatorial o democrático y ya sabemos que la Transición es un proceso de cambio de uno a otro). Se centra en tres aspectos³⁵: la censura desde el ente político, en nuestro caso mayoritariamente la Administración; la censura económica, producida desde el Estado, las productoras, distribuidoras y las exhibidoras; y en tercer y último lugar la autocensura, llevada a cabo por los propios directores por precaución a tocar ciertos temas sensibles o por una influencia externa. En este sentido, vemos como la autocensura presenta dos vertientes: una en la que tiene autonomía propia y otra en la que es la consecuencia de la acción política-administrativa y/o económica. No obstante, esta doble vertiente funciona como las dos caras de la misma moneda, ya que podemos hablar de autocensura de un modo u otro. De todas formas, no todas las películas de nuestro corpus se ven afectadas con la misma intensidad por estos agentes, como analizamos en el presente trabajo.

Debemos recalcar que dentro del amplio y vasto corpus de películas españolas producidas durante el periodo de la Transición, escogemos seis como núcleo de nuestro corpus porque nos parecen los ejemplos más paradigmáticos para interpretar esta evolución en la censura cinematográfica sobre contenido histórico y político y, además, presentan elementos comunes. En primer lugar, que son producidas y presentadas ante la

³⁵C. Metz, “El decir lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en Verón Eliseo (coord.), *Lo verosímil... ob. cit.*, págs. 17-30.

Dirección General de Cinematografía en periodo de Transición (1975-1982). Dentro de este se produce la abolición oficial de la censura a través del Real Decreto 3071/1977, epicentro de nuestro estudio y eje que ejerce la división de nuestro corpus en dos: tres películas previas a la publicación de este Real Decreto y tres posteriores a la publicación del mismo. Lo hemos realizado de esta manera para que haya un equilibrio en la selección. En segundo lugar, el planteamiento de discursos contrahegemónicos (históricos/políticos) distintos de los vistos en los medios oficiales. En tercer y último lugar, el que todas ellas han sufrido problemas administrativos y económicos traducidos en una supuesta censura. Esta sería debido al cuestionamiento (de manera directa o indirecta) del *statu quo*, que es en este momento el Estado de derecho que se estaba construyendo, plantear si es o no realmente una democracia.

En el corpus incluimos películas de distinto metraje (largometraje y cortometraje) y género (documental y ficción); consideramos que esta variedad enriquece nuestro trabajo y demuestra que el sino censor que comparten no tiene que ver con una cuestión de forma (metraje o género) sino de fondo (contenido).

Exponemos pues nuestro núcleo del corpus:

Análisis de las películas producidas previas al Real Decreto: 1975-1977

- *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas.
- *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez.
- *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota.

Análisis de las películas producidas tras el Real Decreto: 1978-1982

- *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe.
- *Después de...* (primera parte) *No se os puede dejar solos* y (segunda parte) *Atado y bien atado* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé.
- *Cada ver es...* (1981), de Ángel García de Val.

Igualmente, esta selección de la que hablamos es el núcleo de nuestro corpus que es sobre el que hacemos un análisis en profundidad; pero queremos añadir que, dentro de la tercera parte de nuestra investigación, recogemos un apartado para las películas que de la misma manera o de otra sufrieron algún tipo de vicisitudes en este periodo, (también producción extranjera). Resumiendo lo anterior, las hipótesis de las que partimos son:

- Las películas que tuvieron problemas para su producción y exhibición tienen un discurso no oficial, disidente al de la modélica Transición. Esto quiere decir que en todas ellas, indistintamente de cuál sea su género o metraje, se pone en tela de juicio de manera directa o indirecta el *statu quo* de la democracia que estaba naciendo.
- Existió una censura cinematográfica en la Transición española, a pesar de la publicación de diferentes reales decretos y órdenes en materia legislativa que, supuestamente, extinguían la misma.
- Desde la muerte de Franco en noviembre de 1975 hasta el primer mandato socialista en 1982, la censura va madurando hacia una censura más sutil, gestándose lo que nosotros denominamos como *criptocensura*, alcanzando su culmen con la publicación del Real Decreto 3071/1977.
- Tras el Real Decreto 3071/1977 siguen dándose patrones comunes idénticos a los que se daban en la censura anterior. Es lógico, teniendo en cuenta que la *criptocensura* es la heredera de la censura franquista.
- La *criptocensura* opera a través de tres agentes: político-administrativo, económico y autocensor.
- Consideramos que las películas de nuestro corpus atesoran una calidad artística que no tuvo un reconocimiento justo en su momento, ya que, a pesar de su clasificación y valoración por parte de la Administración, sí que fueron reconocidas en festivales nacionales e internacionales.

Objetivos

El objetivo principal de nuestro estudio de investigación es definir la evolución de la censura cinematográfica en el periodo de Transición (1975-1982), de la que consideramos fue víctima el cine.

Alcanzamos este objetivo general a través de la consecución de objetivos específicos, que son los siguientes:

- Hacer un análisis cualitativo del contenido de las películas marginadas, de manera que podamos determinar los puntos disidentes comunes presentes en todas ellas.
- Analizar cómo cambia la censura en el periodo de Transición (1975-1982) a través de un análisis evolutivo en los métodos censoriales utilizados en

las películas del primer grupo (1975-1977) y del segundo (1978-1982), para saber hasta qué punto el Real Decreto 3071/1977 ha producido un antes y un después en la desaparición de la censura en estas películas.

- Valorar la influencia de los diferentes agentes (político-administrativo, económico y autocensor) en el supuesto hecho censor en materia cinematográfica en la Transición.
- Definir el término *criptocensura*.

METODOLOGÍA Y FUENTES

Para elaborar el estudio del presente trabajo de manera coherente con los objetivos y las hipótesis planteadas utilizamos un enfoque metodológico esencialmente cualitativo. Insertamos nuestra tesis dentro del campo de la Historia Actual, cuyo planteamiento ha sido notoriamente definido por el catedrático Julio Pérez Serrano (director de la tesis) y cuyo fin principal es el reencuentro de la Historia con otras Ciencias Sociales³⁶. Esta área encaja perfectamente dentro de nuestro estudio, puesto que abordamos el planteamiento desde una perspectiva transdisciplinar amplia, esto quiere decir: no obviamos ningún análisis relacionado con otros saberes que pueden servir de apoyo a nuestra tarea, como es el caso de las Ciencias Políticas, de la Cinematografía, de la Historia del Arte, del Derecho, de la Economía y de la Sociología. Para más inri, realizamos una investigación de un pasado reciente que inevitablemente conecta con el presente. Esta proximidad con el pasado puede resultar una complicación a la hora de ser imparciales, pero también conlleva una gran carga de riqueza, como lo es el hecho de poder contactar con los propios protagonistas de nuestro estudio, en este caso, los directores y productores de las películas que analizamos. Respecto al problema que exponemos sobre la dificultad de ser objetivos, tomamos precauciones para ello, como no aferrarnos a ideas probadamente inútiles, subordinar la idea a los hechos, examinarlo todo críticamente y rehuir conceptos erróneos.

A pesar de que en nuestro estudio se trata de analizar los agentes censores de las películas en periodo de Transición, no obviamos el análisis fílmico. A la hora de analizar estas películas tenemos en cuenta el método que proponen Francesco Casetti y Federico di Chio para distinguir las principales etapas que llevamos a cabo: primero segmentamos, es decir, realizamos la subdivisión del objeto en sus distintas partes; estratificamos, que

³⁶J. Pérez Serrano, “La historia continúa”, *Revista de Historia Actual 1*, 2003, págs. 9-11.

consiste en hacer una indagación transversal de las partes individuadas; enumeramos y ordenamos realizando un mapa puramente descriptivo sin el cual no sería posible continuar; y por último, recomponemos y modelizamos, dando el paso decisivo para la reconstrucción de un cuadro global³⁷. Lo que nos interesa es extraer el contenido histórico y político de estas películas para así comprender la visión que se proyecta y cuál es el contenido que puede perturbar a la hora de ser exhibido.

Para proceder a la realización de dicho estudio hemos establecido cuatro fases:

Elección del tema y su justificación.

A principio de curso, nuestro director y tutor del doctorado Julio Pérez Serrano, catedrático del área de Historia Contemporánea, nos preguntó en una primera tutoría cuál era nuestro interés temático, que se encontraba enfocado al área audiovisual. Esto fue un gran primer paso, ya que iniciamos los trámites para realizar la cotutela con l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, donde nos codirigiría la profesora titular Marie-Soledad Rodríguez, especialista en cine español. Tendríamos un doble asesoramiento para nuestra tesis doctoral: por un lado, en la Universidad de Cádiz con nuestro director y tutor especialista en Historia Contemporánea, periodo de Transición y, por otro, en la l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, donde nuestra codirectora es especialista en Cine Español. La selección de dicha temática y acotarla al ámbito nacional fue una decisión estratégica. Preferíamos hacer un estudio más conciso y limitarnos al campo español porque esto nos permitiría centrarnos en un único espacio (el nacional) y profundizar en él: el primer paso estaba dado.

Los criterios que nos orientaron a la selección del tema de la censura cinematográfica en la Transición española, centrándonos en la evolución de la censura fueron varios:

Ya hemos expuesto anteriormente el interés del tema por distintos motivos; también teníamos un interés personal por abordar el mismo. El hecho de haber nacido en democracia y haber visto ciertas dinámicas y actuaciones que no encajaban dentro de un Estado de derecho nos planteaba inquietudes que fueron acrecentándose con el tiempo, en especial en referencia a la libertad de expresión, que no debería verse amordazada por la opinión pública y en el arte especialmente. Por otro, la actualidad y relevancia que está

³⁷F. Casetti & F. Di Chio, *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós, 2007.

adquiriendo esta temática en la actualidad nos empujó a realizar dicho trabajo. Estos criterios varían con la evolución misma de la historia, pero a día de hoy es indudable la controversia que suscitaron diversos casos de censura. En el cine no podemos olvidar *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró o la actuación de Javier Krahe de *Cuervo Ingenuo* cortada por TVE en 1986 (canción que criticaba la postura del PSOE respecto al ingreso de España en la OTAN). Si queremos hacer mención a fechas más recientes, tenemos el casos de los titiriteros en 2016, sobre los que hubo una represión penal por hacer una sátira política; así como la retirada de la obra de arte *Presos políticos* de Santiago Sierra, de los muros de ARCO en 2019.

Establecimiento de las hipótesis de trabajo: elección de la metodología y de las técnicas.

La hipótesis de nuestro trabajo se desarrolla en base a un análisis cualitativo del cine español en el periodo de la Transición (1975-1982): afirmamos que en los albores de la vigente democracia siguió existiendo la censura a través de una evolución de la misma. Aquí es donde nace la *criptocensura*, mucho más sutil, difícil de ver y de combatir. Situamos a películas concretas como unidad de análisis para la comprensión de fenómenos de su ámbito, en este caso, la evolución de la censura cinematográfica. Para nuestro estudio, haremos un seguimiento del proceso de creación (preproducción), producción, distribución y exhibición de cada película y cómo posibles agentes (político-administrativo, económico y autocensor) pueden formar una red invisible que afecte a todos los procesos mencionados y, en definitiva, a la propia película. También distinguiremos la repercusión de estas películas, sin olvidarnos de los aspectos formales y del contexto político-histórico en el que se encuadran. Debemos señalar que, en ocasiones, la organización del trabajo (basado en un corpus de seis películas presentadas de forma cronológica) ha podido obstaculizar la problematización; pero cuando en una investigación se pretende analizar de forma sistemática un corpus de estas características (también sucede con la prensa), es inevitable que en la estructura cobre peso la dimensión descriptiva. Hemos escogido este enfoque, llamémosle “más conservador”, para poder ahondar con mayor profundidad en cada uno de los procesos sufridos por los filmes y, de esta manera, hacer un seguimiento cronológico de la evolución de la censura.

Por supuesto que la metodología y técnicas a emplear dependen del tema escogido y de la hipótesis planteada. Para este tipo de trabajo hemos llevado a cabo una amplia

labor de búsqueda, revisión, análisis y tratamiento de diferentes fuentes, pudiéndolas dividir en cinco: fuentes escritas a su vez divididas en documentales e impresas y estas últimas subdivididas en periódicas y no periódicas; fuentes electrónicas; fuentes audiovisuales; fuentes orales y bibliografía. La información recabada se ha organizado e interpretado combinando dinámicas de deducción, inducción, comparación, análisis y síntesis.

1. Fuentes escritas

1.1. Fuentes documentales

1.1.1. Debemos nombrar una de nuestras fuentes principales para comprender nuestro objeto de estudio, los expedientes de las películas que hemos consultado en el AGA (Archivo General de la Administración):

- *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas.
- *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez.
- *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota.
- *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe.
- *Después de...Primera parte: No se os puede dejar solos* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé.
- *Después de...Primera parte: Atado y bien atado* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé.
- *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val.

Estos expedientes nos han proporcionado documentación en abundancia a través de: fichas técnicas de las películas; informes de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas y las correspondientes Comisión de Calificación de Guiones, Comisión de Calificación y Comisión de Apreciación; informes de la Comisión de Visado dividida a su vez en Subcomisión de Clasificación y Subcomisión de Valoración; correspondencia entre las productoras, distribuidoras y la Administración; artículos de prensa; telegramas; licencias de exhibición; permisos de rodaje; recursos; cartas; comunicaciones internas...

1.1.2. En la Filmoteca Nacional Española pudimos acceder al guion de *La ciudad quemada* (1975), el cual fue presentado en su momento para pasar el filtro de la Administración, en el caso del resto de películas no hizo falta, puesto que todas fueron presentadas tras la publicación de la Orden de febrero de 1976 en el que se abolía la censura previa de guion.

1.1.3. Hemos accedido a fuentes escritas documentales a través del archivo personal de José Juan Bartolomé, realizador cinematográfico que nos ha proporcionado dos biografías suyas y carteles de la película *Después de...*

1.1.4. El archivo personal de Rubén García, investigador de la obra del realizador santanderino Viota, nos ha facilitado información de la documentación de la película de *Con uñas y dientes...* (notas del director, facturas, recibos...)

1.2. Impresas

1.2.1. Análisis de las fuentes periódicas

1.2.1.1. Consultamos el Boletín Oficial del Estado (BOE). A través de este hemos podido informarnos del ámbito legal sobre la cinematografía, así como las destituciones y nombramientos de los ministros de cultura y de directores generales. Nos centramos en las leyes, decretos y órdenes que atañen a nuestro objeto de estudio, el ámbito específico del cine, poniendo especial énfasis en el periodo tratado (1975-1982). Respecto al nombramiento de ministros de Cultura y directores generales de este periodo fue, como veremos en un capítulo de la tesis en profundidad, muy numeroso, lo que nos da una idea de la inestabilidad de la Administración de la UCD (Unidad de Centro Democrático). A través de este boletín comprobamos las fechas de nombramientos y destituciones, así como entendemos la vinculación de la mayoría de ellos con la anterior Administración franquista.

1.2.1.2. Prensa: para comprender la información que se daba a la ciudadanía, el eco que pudieron tener estos filmes y los diferentes enfoques que se le podía dar a todos los hechos que giraban alrededor de estas películas, recurrimos a varios tipos de fuentes periódicas, de distintos ámbitos y diferentes áreas geográficas. Toda esta recopilación de información supone un gran valor como crónica testimonial de la época (1975-1982) y hemos accedido a todo ello, principalmente, a través de dos medios: los artículos de prensa de cada

película encontrados en el AGA y, por otra parte, los dossiers de prensa de cada una de las películas de la Filmoteca Nacional Española:

1.2.1.2.1. Nacional: *ABC* (Madrid), *Arriba* (Madrid), *Diario16* (Madrid), *El Alcázar* (Madrid), *El Imparcial* (Madrid), *El Mundo* (Madrid), *El Noticiero Universal* (Barcelona), *El País* (Madrid), *El Periódico* (Barcelona), *Informaciones* (Madrid), *La Vanguardia* (Barcelona), *Mundo Obrero* (Madrid), *Pueblo* (Madrid) y *Ya* (Madrid).

1.2.1.2.2. Local y regional: *Avui* (Barcelona), *Deia* (Bilbao), *Diario de Barcelona* (Barcelona), *Egin* (Hernani), *El Correo catalán* (Barcelona), *El Correo español* (Bilbao), *El Diario Montañés* (Santander), *El Diario Vasco* (San Sebastián), *El Lunes de Madrid* (Madrid), *La Gaceta del Norte* (Bilbao), *Norte Exprés* (Vitoria) y *Tele/eXprés* (Barcelona).

1.2.1.3. Revistas: Las revistas han sido de gran ayuda para realizar un mejor trabajo de investigación. Las encuadramos en dos grupos: en primer lugar, las revistas especializadas en cine donde se recogen entrevistas, artículos y críticas relacionadas con los filmes que analizamos; en segundo lugar, revistas de otros campos, pero igualmente necesarias para comprender el contexto y en las que incluso hemos encontrado información sobre las películas de nuestro corpus.

1.2.1.3.1. En el caso de las revistas especializadas en cine, hacemos una labor de búsqueda muy concienzuda y consultamos revistas nacionales de gran reconocimiento en este periodo de Transición: analizamos los números de 1975-1981 de la revista mensual *Cineinfome* (Madrid), cuyos inicios se remontan al año 1961 hasta la actualidad; consultamos desde 1975-1980 en el caso de la revista *Cinema 2002* (Madrid), teniendo en cuenta que esta fue la duración de su vida en 66 números; en el caso de la revista *La mirada. Textos sobre cine* (Barcelona), consultamos su primer número, abril de 1978. Solo publicó cuatro; en el caso de *Contracampo* (Madrid), desde abril de 1979 a otoño de 1987, (siendo también está su tiempo de vida); *Casablanca, papeles de cine* (Madrid), los números desde 1981-1985 (consta de 47 números); también consultamos el semanario *Nuevo Fotogramas*, después *Fotogramas* (Barcelona), desde 1976-1981; y *Dirigido por...* (Barcelona), revista mensual que hemos examinado desde 1976-1981.

1.2.1.3.2. Revistas de otros ámbitos (histórica, política, cultura e información general): *Actual* (Venezuela), *Andalán* (Zaragoza), *Annales* (Francia), *Cambio 16* (Madrid),

Cartelera Turia (Valencia), *Diez Minutos* (Madrid), *El Viejo Topo* (Barcelona), *Gaceta Ilustrada* (Barcelona), *Guía del Ocio* (Madrid), *La Calle* (Madrid), *Sábado Gráfico* (Madrid), *Tele Indiscreta* (Madrid), *Triunfo* (Madrid) y *Vida Nueva* (Madrid).

1.2.1.4. Anuarios de cine.

1.2.2. En las fuentes no periódicas hemos consultado publicaciones de la época (1975-1982) como trabajos y libros que nos han proporcionado información de todo tipo que nos ayuda a contextualizar, analizar y comprender mejor el periodo.

2. En las fuentes electrónicas conviene subrayar que consultamos diferentes bases de datos especializadas como *Dialnet*, *Schoolar Google* o *Teseo*. En Francia utilizamos la base datos *Virtuosse* específica para acceder a toda la bibliografía en nuestra Universidad, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, así como la base de datos SUDOC, para localizar libros en todas las bibliotecas universitarias francesas. Para la búsqueda en archivos estatales en España, la base de datos que más nos sirvió fue PARES. Dentro de las fuentes electrónicas encontramos sumamente útiles: artículos de revistas científicas, entrevistas y trabajos; la prensa electrónica y webs. Para acceder a los datos de recaudación de las películas y de sus espectadores hemos recurrido a la base de datos de películas clasificadas del Instituto de las Ciencias y de las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Cultura a través de su página web <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>. Hemos de especificar que la base de datos no contenía la información de la recaudación y el número de espectadores de la película *Estado de excepción* de Iñaki Núñez, cosa lógica pues no se recaudó nada en taquilla porque no se estrenó en salas comerciales; y la película *Cada ver es...* de Ángel García del Val, que ni siquiera está contemplada en dicho catálogo. Contactamos con el Instituto para intentar pedir dicha información, pero no obtuvimos respuesta ni resultado ninguno.

3. Al tratarse de un trabajo sobre cine, las fuentes audiovisuales ha sido un imperativo y pieza fundamental de la tesis y debemos distinguir entre: las películas realizadas durante la Transición (1975-1982), que constituyen directamente el objeto de este estudio y, las otras obras concebidas *a priori* o *a posteriori* en las que se han abordado cuestiones relacionadas con temas imprescindibles para desarrollar la investigación. También nos hemos servido de series de televisión y *telemovies* que tratan el periodo que abordamos y entrevistas a los realizadores o coloquios que hemos encontrado a través de internet.

4. Por otra parte, las fuentes orales constituyen potencialmente una poderosa herramienta para la reconstrucción de la historia. Este es uno de los puntos a favor de realizar un estudio de historia reciente: el poder entrevistar a los propios protagonistas del trabajo. Como bien dice Paul Thomson la fuerza crucial de la historia oral “descansa sobre una forma fundamental de interacción humana que trasciende las fronteras disciplinarias”³⁸. Las fuentes orales adquieren un valor único en el momento en que se recaba información que de otra manera hubiera sido imposible obtener. En muchos casos, pudimos cotejar con las fuentes archivísticas y, en otros, la información adquirida fue imprescindible para completar y matizar información ya obtenida, acceder a otros materiales de interés y que no hubiera sido posible localizar de otro modo, así como para establecer contactos con otras fuentes orales que resultaban provechosas para la tarea. Estas personas han sido los directores de cine a los que hemos estudiado: José Juan Bartolomé, Cecilia Bartolomé, Paulino Viota, Imanol Uribe e Iñaki Núñez. También contactamos con el realizador de cine, Carlos Taillefer, el cual nos resolvió varias dudas y, además, nos puso en contacto con otro director, Víctor Matellano, y este a su vez con otras personas del cine.

En el caso del realizador Antoni Ribas fue imposible, puesto que falleció el 3 de octubre de 2007; pero entrevistamos a José María Forn i Costa, productor de la película de Ribas. En el caso de Ángel García del Val no fue factible a pesar de que conseguimos su contacto a través de la Filmoteca de Valencia, desde donde se nos facilitó un teléfono fijo del que nunca obtuvimos respuesta. A raíz de esto volvimos a contactar con la Filmoteca, pero nos expusieron que era el único contacto que tenían. Preguntamos a todos los directores que entrevistamos, pero ninguno lo conocía e incluso estos mismos llamaron a otros directores para ver si alguien podría ayudar, pero no hubo éxito. Debemos decir que ni la Filmoteca Nacional Española, la Academia de Artes y las Ciencias Cinematográficas ni el Cine Doré (que había proyectado recientemente una de las obras de García del Val) tenían su contacto. Contactamos con la investigadora Sonia García López quién en su momento lo entrevistó; pero el único contacto que tenía era el mismo que nos habían facilitado al principio desde la Filmoteca de Valencia.

En el caso de las personas del ámbito político-administrativo (ministros, directores y subdirectores generales de Cinematografía, políticos, funcionarios y vocales) fue más

³⁸P. Thompson, “Historia oral y contemporaneidad” en Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (ed.), *Historia, memoria, pasado reciente Anuario N° 20 2003-2004*, Rosario, Homosapiens, 2004, pág. 15.

complicado; la mayoría había fallecido y los que vivían estaban muy mayores o no querían hacer la entrevista. Esto último fue el caso de Manuel Llamas, funcionario de la Dirección General de Cinematografía en el periodo que nosotros estudiamos. Carlos Gortari, antiguo director general de Cinematografía (desde enero a octubre de 1980), estaba muy mayor para hacer la entrevista. También contactamos con Ignacio Gil Lázaro, político implicado en el caso de la película *Cada ver es...*, en primer lugar, a través de un correo electrónico a VOX, partido al que pertenece, que nos derivó a un correo del Congreso de Diputados. De este último no obtuvimos respuesta y escribimos al correo electrónico de la ficha de Ignacio Gil Lázaro que aparece en la web del Congreso y que tienen todos los diputados. Al no tener respuesta lo intentamos a través de terceras personas que en principio podrían llegar hasta él, pero les fue imposible. No obtuvimos ninguna respuesta de todos los correos que enviamos. Intentamos contactar con el antiguo censor y vocal padre Eugenio Benito González, pero nos informaron en la Residencia de Hermanos Dominicos de Atocha que había fallecido hace tiempo. Por el contrario, sí entrevistamos a Carmelo Romero, subdirector general de la Dirección General de Cinematografía de 1978 a 1981. En el ámbito de los ministros de Cultura del periodo, de los ocho, solo dos estaban vivos: Manuel Clavero Arévalo y Soledad Becerril, pero el primero estaba enfermo y la segunda no nos respondió.

En el ámbito científico hablamos con investigadores especialistas en cine: Alejandro Alvarado, cuya tesis doctoral versa sobre el estudio de la *postcensura* en el cine documental de la Transición (1977-1981), Sonia García López quien entrevistó al realizador García del Val y Rubén García, que de manera resolutiva nos resolvió dudas sobre el filme *Con uñas y dientes*. También contactamos con José Manuel Martín, técnico de la Filmoteca Nacional Española y compañero de Ramón Rubio, responsable de la recuperación del 80% del archivo, los cuáles resolvieron algunas dudas de carácter más general respecto a los procesos administrativos de las películas. Para las entrevistas desarrollamos cuestionarios semiestructurados, realizamos la grabación y posteriormente la transcripción de las mismas, para finalizar con el análisis hermenéutico de sus contenidos. A la hora de realizar las transcripciones seguimos una metodología funcional evitando transcribir repeticiones, tartamudeos e interjecciones facilitando la lectura del documento.

Respecto a bibliografía consultamos libros de referencia, artículos en revistas científicas, catálogos, tomos de presentaciones en seminarios científicos, ponencias en

congresos, tesis doctorales y autobiografías. En la fase de recogida de fuentes escritas y bibliográficas han resultado de especial interés las bibliotecas y archivos. Señalamos aquí los siguientes centros:

- España: destacamos en Madrid el Archivo General de la Administración, donde accedimos a los expedientes de las películas que investigábamos; la Biblioteca Nacional Española y entre las bibliotecas de instituciones dedicadas a la investigación, recopilación y difusión del patrimonio cinematográfico: Filmoteca Nacional Española y la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. En Cádiz accedimos a la biblioteca de la Universidad, sobre todo en la Facultad de Filosofía y Letras y la Facultad de Económicas, así como a las bibliotecas provinciales andaluzas. En Valencia, en la biblioteca de la Filmoteca de Valencia, Institut Valencià de Cultura, Audiovisuales y Cinematografía.
- Francia: en París visitamos numerosas bibliotecas gracias a las cuales nutrimos nuestra bibliografía: la biblioteca del Colegio de España, institución perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno de España, la biblioteca de la Cinémathèque y la Bibliothèque Nationale de France. También bibliotecas universitarias: la Bibliothèque de IHEAL (Institut des Hautes Etudes en Amérique Latine), la Bibliothèque Censier, ambas en l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y la Bibliothèque de l'Université Paris Nanterre.

Como recursos: una cámara digital que utilizamos para la documentación gráfica del trabajo, la aplicación grabadora de voz del móvil para grabar las entrevistas y un ordenador para su redacción, en el que se ha trabajado con diferentes programas: Microsoft Word, Microsoft Excel, Adobe reader 9, Windows movie maker, Photoshop y Mendeley. Este último es un gestor bibliográfico que nos ha permitido trabajar con una cantidad ingente de información. Este gestor nos deja organizar por carpetas nuestra bibliografía, subrayar el documento, añadir notas, seleccionar el sistema de referencia que se quiere utilizar y además se conecta con Word de manera que se puede trabajar con ambos insertando citas y bibliografía de uno al otro. Además de las herramientas ya enumeradas, queremos subrayar dos depósitos que han sido fundamentales para salvaguardar la información de la tesis en caso de que al ordenador le pasará algo: por un lado, en Google Drive y, “físicamente”, en un disco duro externo. Queremos recalcar la

importancia de tener toda la información recopilada en varios contenedores por si en algún momento falla alguno, poder contar con otro.

La fase de la documentación: recolección de los datos

En esta fase hay que utilizar todos los documentos de trabajo disponibles: fuentes escritas divididas en documentales e impresas (periódicas y no periódicas), fuentes electrónicas, fuentes audiovisuales, fuentes orales y bibliografía. Tras encontrar toda la documentación pertinente, pasamos a organizar la información:

- Fichas técnicas de cada apartado de la tesis: realizadas electrónicamente. Aquí apuntamos los datos de carácter básico de las fuentes y de la bibliografía, de manera que nos permite elaborar con facilidad el apartado de “Fuentes y bibliografía”.
- Fichas de contenido: Estas las hacemos de manera digital, organizándolas en carpetas con archivos Microsoft Word y PDF dentro del ordenador. En primer lugar, resumimos nuestras fuentes y tomamos citas literales para después poder apoyarnos en nuestro estudio. A continuación, organizamos toda esta información en carpetas por temáticas, que en el caso de nuestro trabajo fueron: introducción, primera parte, segunda parte, tercera parte, conclusiones y fuentes. Dentro de esta a su vez otras carpetas por capítulo y epígrafes.

Además de esta recolección de fuentes escritas también acudimos a realizar el visionado de las películas que estudiábamos. Pudimos acceder a alguna a través de internet, en la plataforma Vimeo, como es el caso de *Después de...* (1979), de los Bartolomé; pero debemos comentar que en general eran realmente complicadas de encontrar, por lo que para poder realizar su visionado solicitamos previa autorización para poder así acceder a las cabinas de visionado de la Filmoteca Nacional Española, en Madrid.

Conviene concluir esta fase de recolección de datos pasando a centrarnos en el procesamiento de información y su redacción. Nosotros estamos recolectándolos hasta fechas tardías, pero esto no nos impide trabajar de ninguna manera, lo hacemos de manera paralela al trabajo de documentación.

El procesamiento de datos y la redacción.

Al llegar a esta fase final se nos exige elaborar un plan para llevar a cabo la redacción: En este caso combinamos lo histórico-cronológico (percibimos la sucesión de los hechos) y lógico-sistemático (distinguimos los grandes temas y las articulaciones). Finalmente, la estructura de nuestro trabajo queda clara:

- Resumen en español, francés e inglés de la tesis doctoral.
- Introducción. Formada por el interés y el estado actual del tema, hipótesis y objetivos y la metodología y fuentes.

Cuerpo del texto compuesto por tres partes divididas a su vez en dos capítulos cada una de ellas (excepto la tercera parte):

- Primera parte: en el primer capítulo abordamos el concepto de la transición política y cultural en España en el marco cronológico de la Transición (1975-1982) para comprender su evolución; en el segundo, analizamos el cine español en el ámbito de la Transición desde el aspecto de la Administración, de la industria y como fuente que refleja el periodo que estudiamos.
- Segunda parte: en el tercer capítulo nos adentramos en el análisis teórico del concepto “censura” profundizando en el ámbito específico del cine; en el cuarto capítulo exponemos la evolución de la censura cinematográfica española desde su nacimiento hasta el cese de García Escudero en la Dirección General de Cinematografía; la evolución de la censura en el campo jurídico en el tardofranquismo y la Transición a través de un análisis comparativo entre leyes; y finalmente el análisis de dos casos calificados por diversas investigaciones científicas como paradigmáticos de la censura en el cine de la Transición: *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró y *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara.
- Tercera parte: estudiamos la coexistencia y la evolución de la censura a la *criptocensura* a través de los casos de seis películas basándonos en los agentes político-administrativo, económico y autocensurador. El capítulo cinco recoge tres filmes de nuestro corpus principal producidos entre 1975 y 1977 y el capítulo seis otros tres producidos entre 1978-1982. Para nuestro análisis seguimos la misma configuración en ambos capítulos: realizamos un acercamiento a la

figura del director o la directora del filme para así poder interpretar su *modus operandi* de trabajo y sus propósitos; en segundo lugar, analizamos el proceso de preproducción y producción y desarrollamos un análisis de la película extrayendo su contenido histórico y político relacionándolo a su vez con episodios y personajes de la Transición; hacemos un examen sobre los expedientes administrativos de la película vinculándolos con las efemérides de la época para contextualizar y exponemos el proceso de distribución y exhibición del filme; y en último lugar, efectuamos una exposición de artículos de prensa del periodo para entender la dimensión que alcanza la película, el hecho que se percibe como “censor” y la recepción de los críticos y el público de la época. El capítulo 7 recopila otros ejemplos de censura y *criptocensura*. Además Se expone otro fenómeno de la época: ataques violentos de grupos de extrema derecha a los cine.

- Conclusión. Síntesis final y evaluación del grado en el que se comprueban las hipótesis y se cumplen los objetivos.

Además del texto, al ser un trabajo científico lleva su aparato de erudición, esto significa que comprobamos nuestras afirmaciones mediante pruebas que lo apoyan a través de: notas al pie de página elaboradas según el sistema de referencias bibliográficas latino; las fuentes y los anexos para evitar insertar largas citas en el texto e indicar datos brutos; y entrevistas. Queremos indicar que un trabajo bien construido debe tener un índice general, que sea analítico para una buena utilización de este.

INTRODUCTION

INTÉRÊT ET ÉTAT ACTUEL DU SUJET

Intérêt

Cette thèse se veut une contribution à l'étude des limites de la liberté d'expression dans le domaine du cinéma à travers l'évolution de la censure, à partir d'une recherche analytique et comparative des films suivants : *La ciudad quemada* (1975), d'Antoni Ribas; *Estado de excepción* (1976), d'Iñaki Núñez; *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota; *El proceso de Burgos* (1979), d'Imanol Uribe; *Después de...* (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé; et *Cada ver es...* (1981), d'Ángel García del Val. Le cadre chronologique choisi est celui de la Transition espagnole (1975-1982). Il faut préciser que cette période (1975-1982) peut être divisée en deux étapes : 1975-1977, la première date faisant référence à l'année de la mort du dictateur Francisco Franco, le 20 novembre 1975, alors que la censure est encore un mécanisme légal qui, grâce à la publication d'arrêtés et de décrets, commence à s'assouplir dans le domaine cinématographique. La seconde étape, 1977-1982, commence avec la publication, le 1er décembre 1977, du Décret Royal 3071/1977, qui abolit de manière officielle la censure dans le cinéma. Malgré cela, nous trouvons dans ce domaine de nombreux paradoxes que nous redéfinissons comme la *cryptocensure*. La deuxième date, 1982, fait référence à la fin de cette période avec la victoire électorale du PSOE le 28 octobre. Cela a marqué la fin de cette étape de transition d'une dictature à une démocratie.

L'importance de cette étude est due aux raisons suivantes :

Avec ce travail, nous avons l'intention de contribuer à une ligne de recherche actuelle qui a connu un développement progressif ces dernières années : l'autre côté de la Transition en Espagne, c'est-à-dire, l'approche critique de cette période, ainsi que l'étude des voix dissidentes qui s'y sont exprimées¹. C'est un sujet que l'on retrouve de manière récurrente dans les médias. Nous avons vu, par exemple, des partis politiques émergents

¹À titre d'exemple, nous pourrions citer : J. Pérez Serrano, "Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico" en M. A. Naval y Z. Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid; Zaragoza, Visor Libros; Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pages 67-89; G. Wilhelmi, *Romper el consenso. La izquierda radical en la transición española (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016; J. Sans Molas, *Militancia, vida y revolución en los años 70: la experiencia de la Organización de Izquierda Comunista (OIC)*, thèse de doctorat de l'Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

remettre en question la Transition (ce fut le cas d'Unidas-Podemos) et, par conséquent, la démocratie connue depuis lors. Nous avons également vérifié que certaines manifestations ont mis en évidence ce malaise envers le système, comme celle, en 2016, des étudiants de l'Université Complutense de Madrid qui ont boycotté la conférence de Felipe González, Secrétaire Général du PSOE. Autre exemple, celle de 2019, avec les protestations en Catalogne contre la condamnation de politiciens catalans par la Cour Suprême, plus haute instance judiciaire espagnole, à des peines d'emprisonnement en raison du référendum illégal organisé en Catalogne. Dans notre cas, nous nous concentrons sur la sphère culturelle, en particulier sur la marginalisation à laquelle certains films ont été soumis à cette époque.

L'étude du cinéma (et de ses différentes caractéristiques) comme outil de compréhension des phénomènes d'une époque (de nature historique, politique, sociale...), défendue par des théoriciens comme Rosenstone² ou Marc Ferro³, nous semble de la plus haute importance pour interpréter une période aussi troublée que la Transition. En étudiant le degré de liberté d'expression du septième art à cette époque, nous pourrions également comprendre des aspects révélateurs de la période proposée. La liberté d'expression dans l'art n'est pas un problème mineur, car c'est là que se jouent, entre autres, le prestige et la qualité de la démocratie.

La puissance de l'image est un fait vérifiable et, malgré l'importance de l'existence de la liberté d'expression au cinéma pendant la Transition, la majorité des travaux sur la censure des films espagnols se concentre sur la période juste avant celle qui est l'objet de cette thèse : la dictature de Franco. Cela ne devrait pas nous surprendre, car la répression que la censure a exercé contre le cinéma pendant la dictature a été extrêmement forte. Dans le domaine cinématographique, le régime de Franco a utilisé la peur pour satisfaire ses exigences et maintenir l'ordre à ses débuts. L'instrumentalisation de la peur répond à une stratégie de dépolitisation dont le but ultime est que les citoyens associent la peur du changement à l'absence d'alternatives politiques au *statu quo*⁴. L'Espagne franquiste «s'inscrit dans un véritable système d'absurdité de ses principes et de ses contradictions»⁵.

²R. A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

³A. Kriegel, M. Ferro & A. Besançon, "Histoire et cinéma : L'expérience de la Grande Guerre", *Annales* 20, 1965, pages 327-336.

⁴M. Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Madrid, Montalbán, 1999, page 50.

⁵J.L. Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Quadrige/PUF, 1998, page 149.

Il existe une bibliographie variée sur ce thème : cela va de différents domaines de recherche, sociologique⁶, juridique⁷ ou politique⁸, aux études dont les thèses gravitent autour de différents aspects tels que la production cinématographique⁹, le doublage¹⁰ ou les sujets qui peuvent être censurés¹¹. Beaucoup de ces recherches mettent fin à leur périodisation en 1975, avec la mort de Franco, ou terminent en 1977¹², avec l'arrivée imminente du Décret Royal de 1977, année de la fin officielle de la censure. Cependant, comme nous avons commenté au début de ce paragraphe, il existe un déficit d'études à propos de la censure des films pendant la période de la Transition démocratique. Avec cette modeste recherche, nous apportons une contribution à cet égard.

État de la situation

La censure en tant qu'élément non seulement propre aux régimes dictatoriaux, mais présente aussi aux régimes démocratiques, est une thèse soutenue par divers chercheurs de différents pays et domaines de spécialisation. Sur la scène internationale, nous trouvons le français Christian Metz, qui expose que la censure existe à la fois dans les régimes dictatoriaux et démocratiques à travers trois censeurs : politique, économique et idéologique¹³. Pour sa part, le professeur Hans-Jörg Neuschäfer¹⁴ propose un nouveau terme pour les nouvelles méthodes de censure dans les régimes démocratiques : la post-

⁶R. Añover, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, thèse de doctorat : Universidad Complutense de Madrid, 1992.

⁷Comme, par exemple : R. Gubern & D. Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Maison d'édition Euros, 1975; T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Maison d'édition Universidad Complutense de Madrid, 1981 et H. Alsina Thevenet, *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona, Lumen, 1977. Dans le cas de ce dernier, la censure de la production, de la distribution et de diffusion subie par le film est également dénoncée. Cela se fait non seulement à propos de l'Espagne, mais aussi de Cuba et de l'URSS avec la liste des sources, des films et des réalisateurs. La partie qui traite de la censure espagnole termine sur une nouvelle de 1977, pleine d'espoir, dans laquelle il est annoncé qu'un Décret Royal va être publié pour abolir la censure des films.

⁸M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit. Dans cet ouvrage, les relations entre le cinéma et la politique sont analysées du point de vue des changements opérés dans la société espagnole par le passage de la dictature à la démocratie. Trenzado Romero part du cadre de la théorie du discours et analyse le rôle joué par la culture de masse dans la transition vers la démocratie. Pour ce faire, il étudie les changements politiques qui ont affecté les institutions correspondantes qui géraient le cinéma et les films. Tout au long de cette analyse, on y vérifie la manière dont les logiques de la politique et de la culture de masse ont convergé étroitement pendant la Transition.

⁹A. Salvador Maraño, *De ¡Bienvenido, Mr Marshall! a Viridiana. Historia de Uninci: una productora española bajo el franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.

¹⁰A. Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, Comunicación Global, 1997.

¹¹A. Gil Novalés, *La censura cinematográfica en España*, Madrid, Ediciones B, 2009.

¹²C'est, en effet, le cas des études de Roman Gubern et Domènec Font et Alejandro Ávila.

¹³C. Metz, "El decir lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" dans E. Verón (coord.), *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 18.

¹⁴H.J. Neuschäfer, *Adiós a la España Eterna. La dialéctica de la censura*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994.

censure et, Guy Phelps¹⁵ expose le terme *hidden censorship* (*censure cachée*) pour suggérer une censure exercée spécifiquement par les sociétés de production cinématographique. On retrouve également des auteurs nationaux qui affirment ce fait : c'est le cas du juriste Norberto Álvarez González, qui parle de censure stricte et de censure démocratique¹⁶; ainsi que le colonel Pedro Baños, auteur de renommée internationale, qui a récemment publié deux livres (l'un en 2017 et l'autre en 2018¹⁷) et s'interroge, entre autres, sur l'emprise indirecte de l'art et de la culture. Dans ses livres, il montre comment certains discours sont réduits au silence et d'autres sont, au contraire, relayés et encouragés par les États de droit et leurs gouvernements respectifs pour leurs propres intérêts. Pour le moment, nous n'entrerons pas en profondeur dans l'analyse du concept de censure et du paradoxe selon lequel il n'y a pas de liberté d'expression réelle en démocratie. Nous le ferons dans un chapitre qui aborde cette question de manière transversale.

D'un point de vue plus général et sans que la censure soit leur objet d'étude, des chercheurs aussi renommés dans le domaine du cinéma espagnol tel que Manuel Trenzado Romero¹⁸, José Enrique Monterde¹⁹ ou Román Gubern²⁰ commentent dans leurs recherches sur le cinéma espagnol de la Transition que certains sujets, bien que la censure n'existe plus officiellement, se révèlent être des tabous et que par conséquent, certains films éprouvent des difficultés à recevoir une aide financière ou à être projetés, ce qui irait dans le sens de nos recherches. Une étude plus récente, la thèse de María Jesús Ruiz Muñoz, qui traite du cinéma indépendant andalou, comprend une section de quatre pages intitulée «Critiques, insultes et plus grands maux»²¹, où est exposée la difficulté de faire des films dissidents et où sont décrits très brièvement les obstacles de toute sorte rencontrés par divers films andalous pour être projetés.

Dans les études qui font référence à notre objet d'analyse, la censure du cinéma pendant la période de la Transition, nous pouvons trouver des titres monographiques qui

¹⁵G. Phelps, *Film censorship*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1975.

¹⁶N. Álvarez González, "La nueva censura. (luces y sombras del Estado liberal)", *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho* 15, Universidad de Valencia, pages 1-9.

¹⁷P. Baños, *Así se domina el mundo. Desvelando las claves del poder mundial*, Barcelona, Ariel, 2017 y P. Baños, *El dominio mundial. Elementos del poder y claves geopolíticas*, Barcelona, Ariel, 2018.

¹⁸M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., pages 89-90.

¹⁹J.E. Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993, pages 74-75.

²⁰R. Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016, page 468.

²¹M.J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición española. Historia y memoria audiovisual independiente en Andalucía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pages 267-271.

traitent de la censure de certains films produits durant la Transition. Tel est le cas de *El Crimen de Cuenca*, de 1979, réalisé par Pilar Miró et qui n'a pu être montré au public qu'en 1981, la société de production étant poursuivie par la juridiction militaire, preuve qui semblait confirmer que l'armée avait encore beaucoup de pouvoir dans le nouveau régime de 78. Nous avons trouvé un livre d'Emeterio Díez Puertas très complet sur ce cas : *Golpe a la Transición: el secuestro del crimen de Cuenca*, publié en 2012. Il expose qu'en décembre 1979, le Comité d'Évaluation des films, créé par le Décret Royal 3071/1977, assiste à la projection du film *El crimen de Cuenca*. Les membres de ce comité sont choqués de voir à l'écran les images horribles de la torture exercée par la Guardia Civil (Garde Civile). Bien que le film soit de la fiction, la violence de la Garde Civile représentée est réelle : en 1913 deux paysans ont été torturés jusqu'à l'aveu d'un meurtre qu'ils n'avaient pas commis. À partir de ce moment, l'Administration fait en sorte que la sortie du film soit une odyssée pendant vingt mois. Quand une date est finalement fixée, les menaces de bombes de l'extrême droite obligent la police à adopter de fortes mesures de sécurité pour protéger les spectateurs. Ces derniers, loin d'être intimidés, forment de grandes files d'attente pour voir le film interdit par la censure alors qu'elle n'était plus censée exister. Celui-ci bat tous les scores d'audience de cette année-là²² et son cas devient quelque peu paradigmatique.

Le film *Rocío* (1980) de Fernando Ruiz Vergara, a aussi fait l'objet d'études, mais n'a pas subi le même sort que le précédent. Il a suscité une certaine méfiance dès le tournage où le maire d'Almonte, José María Reales Cala, est venu donner des avertissements au cinéaste. Il le poursuivra en justice par la suite, ainsi que la scénariste et une des personnes interviewées. En 2013, la maison d'édition Aconcagua a publié une étude qui considère *Rocío* comme une référence dans le cinéma documentaire espagnol, résultat de la recherche publiée dans le livre coécrit par Ángel del Río, José Luis Tirado et Francisco Espinosa, où l'on retrace l'histoire de ce documentaire, saisi en 1981 et partiellement censuré depuis 1982. C'est pour cette raison que le réalisateur s'est exilé au Portugal en 1984, où il a vécu jusqu'à sa mort en 2011. L'équipe dirigée par Ruiz Vergara a effectué un énorme travail de documentation des dimensions de cette fête populaire autour de la «Virgen del Rocío». Le fait que *Rocío* soit une revendication de la culture

²²C'était le film le plus rentable en 1981 avec 1.971.671 téléspectateurs, devant le film américain de Richard Lester *Superman II* (1980) avec 1.956.381 téléspectateurs. De plus, il faut tenir compte des restrictions des premiers concernant l'âge de visionnage et la présence dans les salles de projection.

populaire dépassant les rites religieux n'a pas été bien reçu, mais ce qui a vraiment condamné le film c'est le fait que l'on y dénonce des crimes : dans le documentaire, on peut voir des interviews où certains habitants du village se souviennent des événements produits en 1932, lorsque Reales Carrasco et d'autres grands propriétaires de terres ont été à l'origine d'une révolte contre le maire républicain; et aussi de l'exécution de 100 personnes pendant la guerre civile.

Dans cette même ligne d'étude, nous trouvons deux thèses de doctorat soutenues à l'Université de Malaga et à l'Université Autónoma de Madrid.

Le chercheur et réalisateur de documentaires Alejandro Alvarado, qui a soutenu sa thèse, *La postcensura en el cine documental de la Transición* (2015), centre son étude sur le film documentaire en Espagne pendant les années de la transition vers la démocratie. Au cours de cette période, certaines des propositions les plus risquées esthétiquement et politiquement de l'histoire du cinéma espagnol sont produites; or, cette recherche montre comment le nouveau contexte démocratique n'a pas favorisé la production documentaire, mais l'a plutôt condamnée par le biais de mécanismes qu'il appelle *post-censure*. Son hypothèse est démontrée grâce à l'analyse des obstacles que trois documentaires ont subis au cours de leur production, distribution et diffusion : *Después de...* (1979), par Cecilia et José Bartolomé, *El Proceso de Burgos* (1979), par Imanol Uribe et *Rocío* (1980), par Fernando Ruiz Vergara.

Dans notre recherche, nous avons un corpus principal de six films dont deux en commun avec l'étude d'Alvarado (*El Proceso de Burgos* et *Después de...*), mais dans notre cas nous avons effectué une analyse filmique du contenu dissident de chacun des six films. Cette analyse est fondamentale dans notre recherche, car elle nous permet de tirer un schéma commun fondamental établi entre les films produits avant et après le Décret Royal 3071/1977 : le contenu politique dissident. C'est la raison pour laquelle ces films rencontrent des obstacles et c'est ce qui nous permet de mener une analyse évolutive de la censure. En outre, la thèse mentionnée se concentre sur l'étude du genre documentaire de 1977 à 1982 alors que notre proposition englobe également la fiction et comprend deux années supplémentaires, de 1975 à 1982.

L'autre thèse mentionnée ci-dessus, la plus récente, est celle de Lidia Mateo Leivas²³, soutenue en janvier 2018 à l'Universidad Autónoma de Madrid, pour son doctorat. Elle se concentre sur les pratiques clandestines du cinéma documentaire et militant pendant le franquisme et le franquisme tardif. Sa thèse est divisée en deux parties : la première, sur l'analyse et la compréhension du cinéma clandestin (1967-1981) et la seconde sur sa production. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une thèse spécifique sur la censure comme la nôtre, nous la trouvons intéressante car elle aborde cette question en deux volets depuis le point de vue du cinéma clandestin, documentaire et militant.

Ces deux thèses de doctorat se concentrent sur le genre documentaire (toutes deux analysent en profondeur le parcours du film *Rocío*) et conviennent que la censure ne disparaît pas pendant la Transition.

Lidia Mateo explique qu'«il est encore nécessaire d'étendre la généalogie de la censure à la démocratie»²⁴, de la même manière qu' Alejandro Alvarado appelle *post-censure* les différents mécanismes utilisés contre la liberté d'expression pendant les années de la Transition (1977-1982). Un terme apparenté, *pos-censure*, sera utilisé en 2017 par le journaliste Juan Soto Ivars, non pas dans le domaine spécifique de la cinématographie mais pour tout moyen d'expression et à notre époque. Soto Ivars définit ce terme comme «la censure postmoderne : elle n'est plus verticale, elle est horizontale»²⁵, c'est-à-dire : «Elle ne vient plus d'en haut, elle n'a pas besoin d'un État totalitaire : elle est exercée par la société, par nos pairs et des groupes de toutes sortes»²⁶.

Nous trouvons également des réflexions opposées à celles-ci, comme c'est le cas de celles d'Alejandro Ávila, qui définit la fin de la censure des films en deux phases avec sa disparition définitive grâce à la publication du Décret Royal 3071/1977, déclarant «la disparition de la censure des films suite à l'arrivée de la démocratie. Cette suppression s'effectue en deux phases : en 1976 avec la disparition de la censure des scénarios et, plus tard, grâce à la Constitution, qui élimine la censure dans son intégralité»²⁷. Cela est également affirmé par Fusi, qui déclare que la mort de Franco et la naissance de la

²³L. Mateo Leivas, *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la Transición*, thèse de doctorat de l'Université Autónoma de Madrid, 2018.

²⁴Ibid., page 131.

²⁵J. Soto Ivars, «La poscensura amenaza con enmudecernos a todos», *La Vanguardia*, 11-5-2017, page 68. On peut également trouver plus de ses réflexions dans «De la posverdad a la poscensura: obsesionados con no ofender», *El Mundo*, 30-4-2017, disponible sur Internet : <https://www.elmundo.es/papel/historias/2017/04/30/5901ea48268e3e2c078b45c3.html> [accès : 2-8-2018]

²⁶Ibid.

²⁷A. Ávila, *La censura del doblaje...ob. cit.*, page 104.

démocratie ont créé «un cadre historique radicalement nouveau pour la vie culturelle du pays»²⁸. On retrouve aussi cette approche dans des publications étrangères de renom, comme le *Dictionnaire de la censure au cinéma*, où apparaît une section de six pages consacrées à l'Espagne. Dans une dernière réflexion, le Décret Royal 3071/1977 apparaît comme celui qui terminera de libérer le cinéma des chaînes de la censure :

«Le 11 novembre 1977, un Décret Royal abolit la censure et autorise la libre importation de films étrangers sans contrôle administratif. Vous pouvez parler comme vous le souhaitez de la Guerre Civile, évoquer les luttes du maquis clandestin, aborder l'homosexualité, parler des adultères heureux et des relations amoureuses entre cousins, vous moquer des prêtres et de leurs obsessions, faire d'une mère supérieure un trafiquant de drogue, dénoncer les défauts d'une nouvelle liberté et revendiquer des identités régionales »²⁹.

On voit donc qu'il y a des opinions contraires à cet égard. Nous plaçons nos recherches dans la ligne de ceux qui soutiennent que la censure perdure d'une manière ou d'une autre pendant cette période. Nous voulons dire par là que des informations sur ce sujet peuvent être trouvées, mais aucune étude n'a été réalisée sur l'évolution de la censure des films au cours de la période considérée (1975-1982), tous formats, séquences ou genres confondus : c'est dans ce choix que réside l'originalité de cette étude qui nous mène à établir un terme pour redéfinir le résultat de cette évolution : la *cryptocensure*.

Cette thèse nous aide à comprendre le présent et la difficulté actuelle de construire une image du passé différente de celle établie par le *statu quo*. Elle nous aide à comprendre également combien la censure a changé dans le domaine du cinéma.

HYPOTHÈSE ET OBJECTIFS

Hypothèse

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle des intellectuels et certains agents de la culture ont été mis à l'écart pendant la Transition. Dans ce cas particulier ce sont des films qui ont marginalisé dans le secteur culturel³⁰. Ces films sont censurés en raison de

²⁸J. P. Fusi, *Un siglo de España: la cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, page 149.

²⁹J.L. Douin, *Dictionnaire de la censure...* ob. cit., page 154.

³⁰Au niveau culturel, il semble important de citer deux études : G. Martínez, (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012 et E. Subirats, (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; et dans le domaine du

leur contenu très controversé et «dangereux» dans le maintien du consensus, de la paix et du discours homogène recherché durant la Transition. Certains d'entre eux ont été à l'affiche alors que leur production n'avait pas fini en raison de diverses controverses avec l'Administration. Dans d'autres cas, l'équipe technique du film a été arrêtée. D'autres ont subi des coupures et d'autres encore ne sont même pas projetés. À cette époque-là les Normes de Censure des Films de 1963 n'existaient plus, mais des saisies par la justice ont eu lieu, bien que contradictoire pour le système libéral qui venait de naître. Ce n'est pas la première fois que le paradigme du modèle de la Transition est remis en cause³¹ et cette étude est une contribution supplémentaire dans ce sens car elle souligne que la censure ne disparaît pas avec la fin de la dictature. En effet, elle est maintenue par d'autres moyens et elle est essentielle pour faire taire les discours non officiels afin de parvenir à un consensus, y compris dans le monde culturel.

En matière cinématographique, c'est suite à la mort de Franco qu'il y a une «libéralisation» du cinéma et, officieusement, la censure cinématographique disparaît presque entièrement. La consécution et le progrès des droits dans l'État se manifestent grâce à la loi, c'est-à-dire, dans le milieu du cinéma, par la publication d'arrêtés et décrets royaux. Au début de la Transition, juste après la mort du dictateur, l'Arrêté du 14 février 1976 du Ministère de l'Information et du Tourisme est publié, supprimant l'obligation de présenter des scénarios comme procédure préalable au tournage des films en Espagne. S'en suivra le Décret Royal 24/1977 du 1er avril sur la liberté d'expression. Ces progrès sont également démontrés de manière empirique dans le domaine de la projection : l'exemple le plus clair de cette liberté d'expression est la projection en salles, un peu plus de trois mois après la mort de Franco, le 23 février 1976, de *La trastienda*, premier film espagnol contenant une scène de nu intégral, avec María José Cantudo. Ce film a été produit par José Frade et réalisé par Jorge Grau de Barcelone, et à sa sortie, la phrase publicitaire était : «Ce n'est pas le film de l'ouverture, c'est le film de la liberté.» Cette «liberté cinématographique» n'est pas seulement inaugurée par «l'érotisation» des écrans, elle se produit aussi en matière politique ou idéologique, avec la sortie du film

cinéma, on doit citer la thèse de doctorat d'A. Alvarado Jódar, *La postcensura en el cine documental de la Transición*, 2015 à l'Université de Malaga, et le travail de M. J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición...*ob. cit.

³¹Il y a de nombreuses études qui analysent le processus de transition en Espagne pendant les années 70 avec une vision critique. Nous tenons à en souligner certains : F. Gallego, *El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelona, Crítica, 2008; V. Navarro, *Bienestar insuficiente: democracia incompleta*, Madrid, Anagrama, 2002; E. Rodríguez López, *Por qué fracasó La democracia en España. La Transición y el régimen del 78*, Madrid, Traficantes de sueños, 2015.

Canciones para después de una guerra, du réalisateur castillan Basilio Martín Patino, film interdit et censuré en 1971 par le Ministère de l'Information et du Tourisme, dont l'existence même a été démentie. Lorsque ce film est invité à participer au Los Angeles International Film Exposition à Hollywood, le directeur général de la Cinématographie de l'époque a répondu aux Américains que «ce film n'avait jamais existé et, par conséquent, qu'on ne pouvait pas se référer à quelque chose d'inexistant»³². Après cinq ans d'ostracisme, en 1976, il a pu être projeté sur les écrans espagnols et a eu un franc succès, acquérant un nouveau sens : alors qu'en 1971, on avait considéré qu'il pourrait raviver les anciennes confrontations et perturber la coexistence entre les citoyens³³, en 1976, la critique le définit comme un film de réconciliation nationale³⁴.

On peut donc vérifier que certains changements sont en cours : suite à la publication le 1er avril du Décret Royal 24/1977 sur la liberté d'expression, le Ministère de la Culture publie le 11 novembre le Décret Royal 3071/1977 de manière à réglementer certaines activités cinématographiques : de manière officielle, la censure a été éradiquée dans ce domaine en Espagne. Tout cela pour le bien du cinéma national. Cependant, nous relevons des contradictions : il y a encore des films qui ne trouvent pas leur place dans cet espace de liberté d'expression établi au cinéma.

On peut donc se demander : dans quelle mesure la publication du Décret Royal 3071/1977 a marqué un tournant en termes de censure dans le milieu du cinéma? Et encore, comment évolue la censure cinématographique à cette époque-là? À vrai dire, lorsque nous utilisons le terme censure, nous devons prendre une approche mesurée et méticuleuse et, afin de rester fidèles au sens littéral du mot, à partir du 1er décembre 1977 (date de la publication du Décret Royal 3071 / 1977 dans le Bulletin Officiel de l'État, BOE) nous considérons plus approprié d'appeler ce processus *cryptocensure*.

Selon notre hypothèse, la censure ne disparaît pas pendant la Transition espagnole (1975-1982) suite à la mort du dictateur et aux lois et décrets royaux publiés en nombre dans le but de l'abolir. Au lieu de cela, elle commence plutôt à muter jusqu'à devenir une censure plus subtile et presque invisible que nous appelons la *cryptocensure*. Nous

³² Bibliothèque nationale espagnole du cinéma, (FNE). [Matériel de thèse], publié sur la cote AÑO/02/01. J. M. Arroyo Stephens, « Carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía ». [18 mai 1976], [s/p.].

³³C. Torreiro, *Contra los tópicos. Una conversación con Basilio Martín Patino*, disponible sur Internet : <http://www.basiliomartinpatino.org/entrevistas/contra-los-topicos-una-conversacion-con-basilio-martin-patino/> [accès : 10/05/2018]

³⁴J. E. Lahora, *Tele/eXprés*, 18-9-1976, [s/p.], FNE, [Matériel de thèse], publié sur la cote AÑO/02/01.

devons garder à l'esprit que la censure n'est pas statique et encore moins à une époque de changements tels que la Transition, c'est pourquoi il est logique que la censure et la *cryptocensure* coexistent à certaines périodes. Comme le mot latin *crypto* l'indique, c'est une censure cachée : elle n'est pas aussi évidente qu'à l'époque dictatoriale et l'Administration nie même son existence. Or, même si elle est presque imperceptible, nous suivrons les traces de tout le processus filmique pour comprendre dans quelle mesure nous pouvons parler d'un type de censure à ce moment-là et, surtout, comprendre comment elle évolue. À notre avis, cette évolution de la censure vers la *cryptocensure* commence par la publication de différents arrêtés et décrets : tout l'Arrêté Ministériel de 1976 qui abolit la censure préalable des scénarios et ensuite le Décret Royal 3071/1977, qui est censé abolir la censure au cinéma. Mais en réalité, au lieu de supprimer les barrières de la liberté d'expression au cinéma, ces lois-ci ne font que les repousser : la liberté est plus grande, mais pas totale. Les films de notre corpus dépassent ces limites et remettent en cause d'une manière ou d'une autre le *statu quo* politique qui s'est créé lors de la Transition.

Pour développer notre travail, nous nous appuyons sur la théorie du français Christian Metz, sociologue et théoricien du cinéma, car elle est valable pour tout type de moyen d'expression et de régime, qu'il s'agisse d'une dictature ou d'une démocratie, et il est évident que la Transition est un processus de changement de l'un à l'autre. Il se concentre sur trois aspects³⁵ : la censure de l'entité politique, principalement l'Administration dans notre cas; la censure économique, produite par l'État, les producteurs, les distributeurs et les salles de cinéma; et enfin, l'autocensure, effectuée par les réalisateurs, de peur d'aborder certaines questions sensibles ou à cause de l'influence de leur entourage. En ce sens, nous remarquons les deux côtés de l'autocensure : un qui a sa propre autonomie et l'autre qui est la conséquence d'une action politico-administrative et / ou économique. Quoi qu'il en soit, ce sont les deux faces d'une même pièce, car on peut parler d'autocensure d'une manière ou d'une autre. En tout cas, tous les films de notre corpus ne sont pas affectés par ces facteurs avec la même intensité, comme nous l'analysons dans ce travail.

³⁵C. Metz, « El decir lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? » dans Verón Eliseo (coord.), *Lo verosímil...* ob. cit., pages 17-30.

Nous devons souligner la vaste quantité de films espagnols produits pendant la période de Transition. Nous en avons choisi six pour notre corpus car ils nous semblent être des exemples paradigmatiques pour interpréter l'évolution de la censure cinématographique sur le contenu historique et politique, d'autant plus qu'ils ont des éléments communs. Premièrement, ils sont produits et présentés à la Direction Générale de la Cinématographie pendant la période de Transition (1975-1982). Dans ce cadre, l'abolition officielle de la censure intervient à la suite du Décret Royal 3071/1977, épicerie et axe de notre étude, qui divise notre corpus en deux : trois films avant sa publication et trois autres après. Nous l'avons fait ainsi de manière à équilibrer la sélection. Deuxièmement, ils ont en commun des discours contre-hégémoniques (historiques/politiques) différents de ceux relayés par les médias officiels. Troisièmement, ils ont tous subi des problèmes administratifs et économiques entraînant une sorte de censure. C'est la conséquence d'une remise en cause (directe ou indirecte) du *statu quo*, c'est-à-dire, de l'état de droit qui se construit ; le questionnement de la nouvelle démocratie.

Parmi les films que nous étudions, nous incluons des films de différentes durées (long-métrages et court-métrages) et de différents genres (documentaire et fiction). Nous considérons que cette variété enrichit notre travail et démontre enfin que la censure qu'ils ont tous subie n'a rien à voir avec une question de forme (métrage ou genre) mais de fond (contenu).

Nous exposons ensuite notre corpus :

Analyse des films produits avant le Décret Royal : 1975-1977

- *La ciudad quemada* (1975), d' Antoni Ribas.
- *Estado de excepción* (1976), d' Iñaki Núñez.
- *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota.

Analyse des films produits après le Décret Royal : 1978-1982

- *El proceso de Burgos* (1979), d' Imanol Uribe.
- *Después de...* composé de *No se os puede dejar solos* (première partie) et *Atado y bien atado* (deuxième partie) (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé.
- *Cada ver es...* (1981), d' Ángel García de Val.

La sélection dont nous parlons est notre corpus, celui sur lequel nous effectuons une analyse approfondie. Cependant, dans la troisième partie de notre recherche, nous incluons une section de films qui ont subi d'une certaine manière des vicissitudes pendant cette période, production étrangère incluse. En résumé, les hypothèses dont nous partons sont les suivantes :

- Les films qui ont eu des problèmes de production et de diffusion ont un discours non-officiel, dissident de celui du modèle de la Transition. Cela signifie que dans tous, quel que soit leur genre ou leur métrage, le *statu quo* de la démocratie naissante est remis en question, directement ou indirectement.
- La censure cinématographique a existé pendant la Transition espagnole, malgré la publication de différents décrets royaux et décrets législatifs qui étaient censés l'abolir.
- De la mort de Franco en novembre 1975 jusqu'au premier mandat socialiste en 1982, la censure devient progressivement plus subtile, se transformant en ce que nous appelons la *cryptocensure*, son apogée étant la publication du Décret Royal 3071/1977.
- Suite à cette publication-là, on retrouve des patrons de censure identiques à ceux de la censure précédente. C'est logique, étant donné que la *cryptocensure* est l'héritière de la censure de Franco.
- La *cryptocensure* opère à travers trois facteurs : politico-administratif, économique et autocensure.
- Nous considérons que les films de notre corpus ont en commun une qualité artistique non reconnue à l'époque. Bien que l'Administration les ait mis à l'écart, ils ont été reconnus dans des festivals nationaux et internationaux.

Objectifs

L'objectif principal de notre recherche est de définir l'évolution de la censure dont le cinéma a été victime durant la période de Transition (1975-1982).

Pour atteindre cet objectif général, nous devons poursuivre les objectifs spécifiques suivants :

- Faire une analyse qualitative du contenu des films marginalisés, afin de pouvoir déterminer les points de dissidence communs présents dans chacun d'entre eux.
- Analyser l'évolution de la censure pendant la période de Transition (1975-1982) grâce à une analyse évolutive des méthodes de censure utilisées dans les films du premier groupe (1975-1977) et du second groupe (1978-1982), pour savoir dans quelle mesure le Décret Royal 3071/1977 a été un point charnière dans la disparition de la censure dans ces films.
- Évaluer l'influence des différents facteurs (politico-administratifs, économiques et d'autocensure) dans la mise en œuvre de la censure cinématographique pendant cette période.
- Définir le terme *cryptocensure*.

MÉTHODOLOGIE ET SOURCES

Pour élaborer l'étude de ce travail de manière cohérente avec les objectifs et les hypothèses posées, nous utilisons une approche méthodologique essentiellement qualitative. Nous insérons notre thèse dans le domaine de l'Histoire Actuelle, dont l'approche a été bien définie par le professeur Julio Pérez Serrano (directeur de la thèse) et dont l'objectif principal est de réunir l'Histoire avec d'autres Sciences Sociales³⁶. Ce domaine s'intègre parfaitement dans notre étude, puisque nous abordons cette approche d'une large perspective transdisciplinaire : cela signifie que nous n'avons mis de côté aucune analyse liée à d'autres connaissances qui pourraient soutenir notre travail comme par exemple les Sciences Politiques, le Cinématographie, l'Histoire de l'Art, le Droit, l'Économie et la Sociologie. Pour couronner le tout, nous menons une recherche sur un passé récent qui se rattache inévitablement au présent. Cette proximité avec le passé peut rendre difficile l'impartialité, mais elle apporte une grande richesse dans le fait de pouvoir contacter les protagonistes de notre étude, en l'occurrence, les réalisateurs et producteurs des films que nous analysons. En ce qui concerne la difficulté d'être objectif, nous prenons des précautions, comme par exemple : ne pas s'accrocher à des idées stériles, subordonner l'idée aux faits, tout examiner d'un œil critique et échapper aux idées fausses.

Malgré le fait que notre étude tente d'analyser les agents de censure des films pendant la période de Transition, l'analyse filmique n'y est pas oubliée pour autant. Pour

³⁶J. Pérez Serrano, « La historia continúa », *Revista de Historia Actual 1*, 2003, pages 9-11.

l'analyse de ces films, nous prenons en compte la méthode proposée par Francesco Casetti et Federico di Chio pour distinguer les principales étapes réalisées : d'abord nous découpons, c'est-à-dire que nous divisons l'objet en différentes parties; puis nous stratifions, en faisant une recherche transversale des parties séparément; ensuite nous énumérons et ordonnons les parties de façon à tracer une ligne purement descriptive sans laquelle il ne serait pas possible de continuer. Enfin, nous recomposons et modélisons, étape décisive dans la reconstruction d'un tableau global³⁷. Ce qui nous intéresse, c'est l'extraction du contenu historique et politique de ces films afin de comprendre la vision qui est projetée et aussi de déterminer le contenu qui peut déranger lors de sa projection.

Pour poursuivre ce travail, nous établissons quatre phases :

Choix du sujet et justification.

Au début de l'année universitaire, notre directeur et tuteur du doctorat Julio Pérez Serrano, professeur d'Histoire Contemporaine, nous a interrogés dans un premier entretien à propos de la thématique qui nous intéressait dans le domaine audiovisuel. Ce fut une grande première étape qui nous a permis de commencer les procédures de cotutelle avec la professeure titulaire Marie-Soledad Rodríguez, spécialiste du Cinéma Espagnol à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, dans le but de bénéficier d'un double suivi pour notre thèse de doctorat. D'un côté, par l'Université de Cadix avec notre directeur et tuteur spécialisé en Histoire Contemporaine, de la période de Transition, de l'autre côté, par l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, où notre codirectrice est spécialiste du Cinéma Espagnol. Le choix de cette thématique et le fait de la limiter au niveau national a été une décision stratégique. Nous avons privilégié une étude plus concise et limitée à l'état espagnol car cela nous permettrait de nous concentrer sur un seul espace (le national) et de nous y pencher en profondeur : c'est ainsi que le premier pas a été fait.

Les critères suivants nous ont guidés dans notre choix du sujet de l'évolution de la censure cinématographique pendant la Transition espagnole :

Nous avons déjà évoqué que ce sujet nous intéresse pour différentes raisons, et la première est personnelle. Le fait d'être né dans une démocratie et d'y remarquer certaines dynamiques et actions qui ne correspondent pas à celles d'un état de droit, a fait naître une inquiétude qui a grandi avec le temps, notamment en ce qui concerne la liberté

³⁷F. Casetti & F. Di Chio, *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós, 2007.

d'expression, qui ne devrait pas être bâillonnée par l'opinion publique, et moins encore dans le domaine artistique. De plus, le fait que ce soit encore un sujet d'actualité de nos jours nous a poussés à mener à bien ce travail.

Ces critères varient en fonction de l'évolution de l'Histoire elle-même, mais de nos jours il est incontestable que les différents cas de censure furent très controversés à l'époque. Au cinéma, il ne faut pas oublier *El Crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró ou la performance à la télévision de Javier Krahe de *Cuervo Ingenuo* coupée par TVE en 1986 (chanson critiquant la position du PSOE concernant l'entrée de l'Espagne dans l'OTAN). Pour mentionner des dates plus récentes, nous avons le cas en 2016 de marionnettistes qui ont subi une répression pénale à la suite d'une satire politique; ainsi que le retrait de l'œuvre d'art *Presos políticos* de Santiago Sierra, des murs d'ARCO en 2019.

Établissement d'hypothèses de travail : choix de la méthodologie et des techniques.

L'hypothèse de notre travail est développée à partir d'une analyse qualitative du cinéma espagnol à l'époque de la Transition (1975-1982) : nous affirmons qu'à l'aube de la démocratie actuelle, la censure a continué d'exister en évoluant. C'est là que la *cryptocensure* est née, beaucoup plus subtile, difficile à voir et à combattre. Les films sélectionnés servent d'unité d'analyse pour comprendre des phénomènes touchant l'ensemble du domaine cinématographique, notamment l'évolution de la censure en son sein.

Pour notre travail, nous analyserons le processus de création : pré-production, production, distribution et projection de chaque film et comment d'éventuels facteurs (politico-administratifs, économiques et d'autocensure) peuvent former un réseau invisible affectant ce processus et donc le film en lui-même. Nous analyserons également l'impact de ces films, sans oublier les aspects formels et bien sûr leur contexte politico-historique. Il faut souligner qu'à certaines occasions, l'organisation structurelle choisie (un corpus de six films de façon chronologique) a pu entraver quelque peu la problématisation du sujet; néanmoins une partie descriptive est indispensable dans tout travail de recherche comportant un corpus (il en va de même pour la presse). Nous choisissons cette perspective, disons plus conservatrice, dans le but d'étudier plus en profondeur chacun

des processus subis par les films et, de cette façon, établir une progression chronologique de l'évolution de la censure.

Il va sans dire que la méthodologie et les techniques à utiliser dépendent du thème choisi et de l'hypothèse proposée. Pour ce travail nous avons effectué un travail de recherche considérable ; une révision, une analyse et un traitement approfondis de cinq différentes sources: les sources écrites, divisées en sources documentaires et imprimées (et ces dernières sous-divisées en périodiques et non-périodiques), les sources numériques, les sources audiovisuelles, les sources orales et la bibliographie. Les informations recueillies ont été organisées et interprétées en combinant les dynamiques de déduction, d'induction, de comparaison, d'analyse et de synthèse.

1. Sources écrites.

1.1. Sources documentaires.

1.1.1. Il faut citer l'une de nos principales sources pour comprendre notre objet d'étude : les dossiers des films que nous avons consultés à l'AGA (Archives Générales de l'Administration) :

- *La ciudad quemada* (1975), d' Antoni Ribas.
- *Estado de excepción* (1976), d' Iñaki Núñez.
- *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota.
- *El proceso de Burgos* (1979), d' Imanol Uribe.
- *Después de...* (Première partie) *No se os puede dejar solos* (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé.
- *Después de...* (Deuxième partie) *Atado y bien atado* (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé.
- *Cada ver es...* (1981), d' Ángel García del Val.

Ces dossiers ont fourni beaucoup de documents grâce aux éléments suivants : des fiches techniques des films, des rapports de la Commission de Classification des films et des différents Comités de Classification ; des rapports de la Commission de Classification autorisant les visas d'exploitation; des correspondances entre les producteurs, les

exploitants d'établissements de spectacles cinématographiques et l'Administration; des articles de presse; des télégrammes; des autorisations d'exercice aux exploitants; des permis de tournage; des ressources; des lettres; des communications internes...

1.1.2. À la Cinémathèque Nationale Espagnole, nous avons pu accéder au scénario de *La ciudad quemada* (1975), qui avait été présenté à l'Administration pour être approuvée. Dans le cas des autres films, cela n'a pas été nécessaire, car ils ont tous été présentés après la publication du Règlement de février 1976, qui avait aboli la censure préalable des scénarios.

1.1.3. Nous avons accédé à des sources écrites documentaires dans les archives personnelles du cinéaste José Bartolomé : deux biographies et des affiches du film *Después de ...*

1.1.4. Rubén García, spécialiste de l'oeuvre du cinéaste de Santander, Paulino Viota, nous a aussi permis de consulter ses archives personnelles où nous avons trouvé des documents du film *Con uñas y dientes...* (notes du réalisateur, factures, reçus...)

1.2. Sources imprimées.

1.2.1. Analyse des sources périodiques.

1.2.1.1. Nous avons consulté le Journal Officiel de l'État (BOE) pour nous renseigner sur les textes législatifs et réglementaires relatifs au cinéma, ainsi que sur les nominations et révocations des ministres de la Culture et des directeurs généraux. Nous nous sommes concentrés sur les lois, décrets et arrêtés qui se rattachent à notre objet d'étude, le domaine du cinéma, privilégiant la période ciblée (1975-1982). Nous avons remarqué que les nominations des ministres de la Culture et des directeurs généraux pendant les années en question ont été nombreuses, ce qui donne une idée de l'instabilité de l'Administration du gouvernement de l'UCD (Unidad de Centro Democrático). Dans ce journal officiel, nous avons vérifié les dates des nominations et des révocations, et nous avons constaté les liens avec l'ancienne Administration Franco pour la plupart des ministres. Un chapitre de la thèse abordera cette question en profondeur.

1.2.1.2. Presse.

Pour comprendre les informations publiées à propos de ces films, leur écho dans la société et les différentes visions des événements contextuels, nous avons eu recours à plusieurs

types de publications, de domaines et de zones géographiques différentes. Toute ce recueil d'informations est une sorte de chronique de l'époque (1975-1982), un témoignage d'une grande valeur à laquelle nous avons eu accès, principalement, par deux moyens : d'une part, les articles de presse de chaque film trouvé dans l'AGA et, d'autre part, leurs dossiers de presse trouvés à la Cinémathèque espagnole.

1.2.1.2.1. Nationale : *ABC* (Madrid), *Arriba* (Madrid), *Diario16* (Madrid), *El Alcázar* (Madrid), *El Imparcial* (Madrid), *El Mundo* (Madrid), *El Noticiero Universal* (Barcelona), *El País* (Madrid), *El Periódico* (Barcelona), *Informaciones* (Madrid), *La Vanguardia* (Barcelona), *Mundo Obrero* (Madrid), *Pueblo* (Madrid) et *Ya* (Madrid).

1.2.1.2.2. Locale et régionale : *Avui* (Barcelona), *Deia* (Bilbao), *Diario de Barcelona* (Barcelona), *Egin* (Hernani), *El Correo catalán* (Barcelona), *El Correo español* (Bilbao), *El Diario Montañés* (Santander), *El Diario Vasco* (San Sebastián), *El Lunes de Madrid* (Madrid), *La Gaceta del Norte* (Bilbao), *Norte Exprés* (Vitoria) et *Tele/eXprés* (Barcelona).

1.2.1.3. Magazines : ils ont contribué à mieux accomplir notre travail de recherche. Nous les séparons en deux groupes : premièrement, les magazines spécialisés dans le domaine du cinéma où nous trouvons des interviews, des articles et des critiques liées aux films que nous analysons; deuxièmement, des magazines d'autres disciplines, mais tout aussi nécessaires pour comprendre leur contexte et dans lesquels nous avons même trouvé des informations sur les films de notre corpus.

1.2.1.3.1. Dans le cas des magazines spécialisés, nous avons effectué une recherche très minutieuse et consulté les magazines nationaux de grande notoriété pendant cette période de Transition : nous avons analysé les numéros du magazine mensuel *Cineinfome* (Madrid), de 1975 à 1981. Ses débuts remontent à 1961 et il continue d'exister de nos jours. Nous avons consulté l'intégrale des 66 numéros du magazine *Cinéma 2002* (Madrid), publiés entre 1975 et 1980. Nous avons également consulté le premier numéro, avril 1978, du magazine *La mirada. Textos sobre cine* (Barcelona), des quatre publiés au tout. En ce qui concerne *Contracampo* (Madrid), l'intégrale de ses numéros mensuels, d'avril 1979 à l'automne 1987, a été analysée. Même chose pour la revue *Casablanca, papeles de cine* (Madrid), qui se compose de 47 numéros de 1981 à 1985. Nous avons également consulté l'hebdomadaire *Nuevo Fotogramas*, puis *Fotogramas* (Barcelona), de 1976 à 1981 et *Dirigido por...* (Barcelona), revue mensuelle examinée de 1976 à 1981.

1.2.1.3.2. Magazines d'autres domaines (historique, politique, culturel et informations générales) : *Actual* (Venezuela), *Andalán* (Zaragoza), *Annales* (France), *Cambio 16* (Madrid), *Cartelera Turia* (Valencia), *Diez Minutos* (Madrid), *El Viejo Topo* (Barcelona), *Gaceta Ilustrada* (Barcelona), *Guía del Ocio* (Madrid), *La Calle* (Madrid), *Sábado Gráfico* (Madrid), *Tele Indiscreta* (Madrid), *Triunfo* (Madrid) et *Vida Nueva* (Madrid).

1.2.1.4. Annuaire de films.

1.2.2. Dans des sources non périodiques, nous avons consulté des publications de l'époque (1975-1982) : ouvrages et livres qui ont fourni des informations de toute sorte, nous aidant à contextualiser, analyser et mieux comprendre la période.

2. Dans les sources numériques, il convient de souligner que nous avons eu accès à différentes bases de données spécialisées comme Dialnet, Scholar Google ou Theseus. En France, nous avons spécifiquement utilisé la base de données Virtuose pour accéder à toute la bibliographie de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, ainsi que la base de données SUDOC, pour localiser les livres dans toutes les bibliothèques universitaires françaises. Pour la recherche dans les archives nationales en Espagne, la base de données la plus consultée a été PARES. Parmi les sources numériques, nous avons trouvé extrêmement utiles les articles de revues scientifiques, les interviews et travaux, la presse numérique et les sites Internet. Pour accéder aux données de recettes et d'audience des films, nous avons utilisé la base de données de films classés du Instituto de las Ciencias y de las Artes Audiovisuales (ICAA) du Ministère de la Culture sur son site internet <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>. Il faut préciser que la base de données ne contenait pas d'informations sur les recettes et le nombre de spectateurs du film *Estado de excepción* d'Iñaki Núñez, ce qui est logique puisqu'il n'a jamais été projeté en salles. En ce qui concerne le film *Cada ver es...* d'Ángel García del Val, il ne figure même pas dans ce catalogue. Nous avons contacté l'Institut pour essayer de recueillir ces informations, mais nous n'avons obtenu aucune réponse.

3. Il a été impératif et fondamental d'utiliser les sources audiovisuelles puisque c'est un travail sur le cinéma. Il faut distinguer les films réalisés pendant la Transition (1975-1982), qui constituent directement l'objet de cette étude, et les autres oeuvres conçues *a priori* ou *a posteriori* dans lesquelles on aborde des thèmes essentiels au développement de ce travail. Nous avons également eu recours à des séries télévisées et téléfilms qui

traitent de la période à laquelle nous sommes confrontés et à des interviews des cinéastes et des colloques que nous avons trouvés sur Internet.

4. Les sources orales constituent ensuite un puissant outil de reconstruction de l'Histoire. C'est l'un des avantages de travailler sur l'Histoire récente : pouvoir interviewer les protagonistes des œuvres. Comme Paul Thomson le dit à juste titre, la force cruciale de l'Histoire orale « repose sur une forme fondamentale d'interaction humaine qui transcende les frontières disciplinaires »³⁸. Les sources orales acquièrent une valeur unique quand elles recueillent des informations qui auraient autrement été impossibles à obtenir. Dans de nombreux cas, nous avons pu les comparer avec les sources d'archives et, dans d'autres cas, les informations recueillies ont été essentielles pour compléter et qualifier les informations déjà obtenues, accéder à d'autres documents d'intérêt impossibles à localiser autrement, et enfin établir des contacts avec d'autres sources orales qui se sont révélées être utiles dans notre travail. Ces personnes interviewées sont les réalisateurs des films que nous avons étudiés : José Bartolomé, Cecilia Bartolomé, Paulino Viota, Imanol Uribe et Iñaki Núñez. Nous avons également contacté le cinéaste Carlos Tallefer qui a répondu à plusieurs questions et nous a également mis en contact avec un autre réalisateur, Víctor Matellano, qui, à son tour, nous a facilité le contact avec d'autres professionnels du cinéma.

Dans le cas du réalisateur Antoni Ribas, cela a été impossible puisqu'il est décédé le 3 octobre 2007 mais nous avons interviewé José María Forn i Costa, producteur du film de Ribas. Dans le cas d'Ángel García del Val, cela n'a pas été possible non plus malgré le fait que nous ayons obtenu son contact grâce à la Filmoteca de Valencia. Les appels au numéro de téléphone fixe indiqué n'ont jamais eu de réponse. À la suite de cela, nous avons de nouveau contacté la Filmoteca de Valencia, mais ils ont répondu que c'était le seul contact qu'ils avaient. Nous avons demandé à tous les réalisateurs que nous avons interviewés, mais aucun d'entre eux ne le connaissait. Ces réalisateurs ont même appelé d'autres réalisateurs pour solliciter leur aide mais en vain. Il convient d'ajouter que ni la Filmoteca Nacional Española, ni la Academia de Artes y las Ciencias Cinematográficas, ni Cine Doré qui avait récemment projeté une des œuvres de García del Val n'avaient ses coordonnées. Nous avons même contacté la chercheuse Sonia García López qui l'a

³⁸ P. Thompson, «Historia oral y contemporaneidad» dans l' École d'Histoire, Faculté des lettres et arts, Université nationale de Rosario(ed.), *Historia, memoria, pasado reciente Anuario N° 20 2003-2004*, Rosario, Homosapiens , 2004, page 15.

interviewé à l'époque; mais elle nous a donné les mêmes informations que celles obtenues à la Filmoteca de Valencia au départ de notre recherche.

Cette enquête a été plus compliquée dans le cas des personnes de la sphère politico-administrative : ministres, directeurs et sous-directeurs généraux de Cinématographie, politiciens, fonctionnaires et membres de divers comités. La majorité d'entre eux étant décédés et ceux qui étaient encore en vie étaient très âgés ou ne voulaient pas être interviewés. Ça a été le cas de Manuel Llamas, fonctionnaire de la Direction Générale de l'Institut Cinématographique pendant la période que nous avons étudiée. Carlos Gortari, ancien directeur général du même Institut (de janvier à octobre 1980), était quant à lui trop âgé pour réaliser l'interview. Nous avons également contacté Ignacio Gil Lázaro, politicien impliqué dans l'affaire du film *Cada ver es...*, premièrement, par un courriel à VOX, parti auquel il appartient, qui nous a renvoyé à une adresse mail de la Chambre des Députés. Nous n'avons pas obtenu de réponse et avons donc écrit au courrier électronique d'Ignacio Gil Lázaro apparaissant sur le site Internet de la Chambre des Députés. Faute de réponse, nous avons essayé de le contacter par des tiers qui, en principe, pouvaient le joindre, mais qui n'ont pas réussi non plus. Aucun des courriels envoyés n'a eu de réponse. Nous avons ensuite essayé de contacter l'ancien censeur, le père Eugenio Benito González, mais la Résidence des Frères Dominicains d'Atocha où il habitait nous a répondu qu'il était décédé depuis longtemps. Cependant, nous avons pu interviewer Carmelo Romero, sous-directeur général adjoint de la Direction Générale Cinématographique de 1978 à 1981. Parmi les ministres de la Culture de l'époque, sur les huit de la période, seuls deux étaient encore en vie : Manuel Clavero Arévalo et Soledad Becerril, mais le premier était malade et la seconde ne nous a pas répondu.

Dans le domaine scientifique, nous avons parlé à des chercheurs spécialistes du cinéma : Alejandro Alvarado, dont la thèse de doctorat porte sur l'étude de la *post-censure* dans le cinéma documentaire de la Transition (1977-1981), Sonia García López qui a interviewé les réalisateurs García del Val et Rubén García, qui a été très efficace pour nous aider à résoudre les doutes sur le film *Con uñas y dientes*. Nous avons également contacté José Manuel Martín, employé de la Filmoteca Nacional Española et son collègue Ramón Rubio, responsable de la récupération de 80% des archives, qui ont répondu à certaines questions de caractère général concernant les procédures administratives des films. Pour les entretiens nous avons conçu des questionnaires semi-structurés, procédé à leur enregistrement puis à leur transcription, et enfin fait une analyse herméneutique de

leur contenu. Lors de la transcription, nous avons suivi une méthodologie fonctionnelle évitant de transcrire les répétitions, hésitations et interjections, afin de faciliter la lecture du document.

Quant à la bibliographie, nous avons consulté des ouvrages de référence, des articles dans des revues scientifiques, des catalogues, des volumes de présentations de séminaires scientifiques, des présentations de conférences, des thèses de doctorat et des autobiographies. Les bibliothèques et les archives ont été particulièrement intéressantes dans la phase de collecte des sources écrites et bibliographiques. Nous signalons ici les lieux suivants :

- En Espagne : à Madrid, nous soulignons le Archivo General de la Administración, où nous avons accédé aux dossiers des films objets de notre travail de recherche, la Biblioteca Nacional Española, la Filmoteca Nacional Española et la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, ces deux dernières étant dédiées à la recherche, la compilation et la diffusion du patrimoine cinématographique. À Cadix, nous avons accédé à la bibliothèque universitaire, en particulier à la Facultad de Filosofía y Letras et à la Facultad de Ciencias Económicas, ainsi qu'aux Bibliothèques Départementales Andalouses. À Valence, nous avons accédé à la bibliothèque de la Filmoteca de Valencia, et à celle de l'Institut Valencià de Cultura, Audiovisuales y Cinematografía.
- En France : à Paris, nous avons visité de nombreuses bibliothèques grâce auxquelles nous avons alimenté notre bibliographie : la bibliothèque du Collège d'Espagne, une institution appartenant au Ministère de l'Éducation et de la Culture du gouvernement espagnol, la bibliothèque de la Cinémathèque et la Bibliothèque Nationale de France. Bibliothèques universitaires : bibliothèque IHEAL (Institut des Hautes Études en Amérique Latine), la bibliothèque Censier, à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et la bibliothèque Université Paris Nanterre.
- Ressources utilisées : un appareil photo numérique pour la documentation graphique de notre travail, un téléphone portable (fonction dictaphone) pour enregistrer les interviews et un ordinateur pour en faire la transcription et travailler sur différents logiciels : Microsoft Word, Microsoft Excel, Adobe Reader 9, Windows Movie Maker, Photoshop et

Mendeley. Ce dernier est un gestionnaire bibliographique qui nous a permis de travailler avec un volume considérable d'informations. Cela nous a permis d'organiser notre bibliographie par dossiers, de souligner des parties du document, d'ajouter des notes, de sélectionner le système de référence de préférence et d'utiliser Word en parallèle afin d'exporter et d'importer des citations et des titres bibliographiques. En plus des outils déjà cités, nous voulons mettre en évidence deux moyens essentiels pour sauvegarder les informations de la thèse en cas de problème technique de l'ordinateur : d'une part, Google Drive comme disque dur virtuel et, d'autre part, un disque dur externe. Nous tenons à souligner l'importance de stocker toutes les informations dans différents dispositifs pour pouvoir y accéder à tout moment en cas de panne de l'un d'entre eux.

La phase de documentation : collecte de données

Dans cette phase, tous les documents de travail disponibles doivent être utilisés : sources écrites divisées en sources documentaires et sources imprimées (périodiques et non périodiques), sources numériques, sources audiovisuelles, sources orales et bibliographie. Après avoir recueilli toute la documentation pertinente, nous avons organisé les informations de la manière suivante :

- Fiches techniques pour chaque section de la thèse : réalisées de manière numérique. Nous y avons rapporté les données de base des sources et de la bibliographie, afin d'élaborer facilement la section «Sources et bibliographie».
- Fiches de contenu : organisées de manière numérique et contenant des fichiers Microsoft Word et PDF. Nous y avons d'abord inclus des résumés de nos sources et des citations textuelles afin de pouvoir les utiliser plus tard dans notre travail. Ensuite, nous avons organisé toutes ces informations dans des dossiers par catégories, qui dans notre cas ont été les suivantes : introduction, première partie, deuxième partie, troisième partie, conclusions et sources. Chaque catégorie étant ensuite organisée en dossiers contenant des chapitres et des épigraphes.

En plus de ce recueil de sources écrites, nous avons procédé au visionnage des films étudiés. Nous avons pu y accéder notamment sur Internet pour certains, grâce à la

plateforme Vimeo, comme par exemple *Después de...* (1979), des Bartolomé. Cependant, il faut dire qu'en général il a été vraiment difficile de les trouver. Par conséquent, nous avons dû solliciter une autorisation à la Filmoteca Nacional Española de Madrid qui nous a permis de les visionner dans les cabines prévues à cet effet.

Nous avons procédé au traitement des informations et à leur rédaction tout en continuant de recueillir des données, de manière à poursuivre notre travail et pouvoir avancer. La rédaction de notre thèse n'a empêché en aucune manière le travail parallèle de documentation.

Traitement des données et rédaction.

Cette phase finale exige d'élaborer une planification de la rédaction : dans notre cas, nous combinons la méthode historico-chronologique dans laquelle nous traitons la succession des événements, et la méthode logico-systématique dans laquelle nous nous attachons aux grands thèmes et articulations. Finalement, la structure de notre travail est claire :

- Résumé en espagnol, français et anglais de la thèse de doctorat.
- Introduction : composée par les parties suivantes : Intérêt et État actuel du sujet, Hypothèses et Objectifs et Méthodologie et Sources.

Corps du texte composé de trois parties chacune divisée en deux chapitres (sauf la troisième partie) :

- Première partie : dans le premier chapitre, nous abordons le concept de transition politique et culturelle en Espagne dans le cadre chronologique de la Transition (1975-1982) pour comprendre son évolution; dans le deuxième, nous analysons le cinéma espagnol de la Transition du point de vue de l'Administration et de l'industrie cinématographique comme source reflétant la période étudiée.
- Deuxième partie : dans le troisième chapitre, nous approfondissons l'analyse théorique du concept de "censure", en nous plongeant dans le domaine spécifique du cinéma. Dans le quatrième chapitre, nous présentons d'abord l'évolution de la censure cinématographique espagnole de sa naissance jusqu'à la révocation de García Escudero à la Direction Générale de la Cinématographie, ensuite l'évolution de la censure dans le

domaine juridique à la fin du franquisme, puis la Transition sous l'angle de l'analyse comparative de différentes lois et enfin, l'analyse de deux films classés par diverses recherches scientifiques comme paradigmatiques de la censure au cinéma pendant la Transition : *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró et *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara.

- Troisième partie : nous étudions la coexistence et l'évolution entre la censure et la *cryptocensure* dans six films en nous basant sur les facteurs politico-administratifs, économiques et d'autocensure. Le chapitre cinq comprend trois films de notre corpus principal produits entre 1975 et 1977 et le chapitre six les trois autres, produits entre 1978 et 1982. Pour notre analyse, nous suivons la même configuration que dans les deux chapitres précédents : premièrement nous abordons la figure du réalisateur ou de la réalisatrice du film afin d'interpréter son *modus operandi* et ses objectifs. Deuxièmement, nous analysons le processus de pré-production et de production et développons une analyse du film, en extrayant son contenu historique et politique, le reliant ensuite aux épisodes et aux figures de la Transition. Troisièmement, nous examinons les dossiers administratifs du film en les reliant aux éphémérides de l'époque pour contextualiser et exposer le processus de distribution et de diffusion du film. Enfin, nous réalisons une exposition d'articles de journaux de cette période pour comprendre l'ampleur de la répercussion des films, les actions perçues comme de la censure et les réactions des critiques et du public de l'époque. Le chapitre 7 réunit d'autres exemples sur censure et cryptocensure. En autres, nous exposons un autre phénomène de la période : les attaques violentes des groupes d'extrême droite contre les cinémas.
- Conclusion : Synthèse finale et évaluation du degré de vérification des hypothèses et d'accomplissement des objectifs.

Puisque c'est un travail scientifique d'érudition académique nos affirmations sont vérifiées grâce à des preuves venant de notes de bas de page (préparées selon le référentiel bibliographique latin), des sources et annexes (pour éviter d'insérer de longues citations et des données brutes dans le texte) et des interviews. Il est primordial de souligner qu'un travail bien construit doit contenir un index général analytique pour sa bonne utilisation.

PRIMERA PARTE:
CULTURA Y CINEMATOGRAFÍA

CAPÍTULO 1: TRANSICIÓN POLÍTICA Y CULTURAL

1.1. La Transición política española: ¿ruptura o reforma?

1.1.1. La Transición: la problemática de su periodización

Aún a día de hoy el debate sobre la Transición española sigue abierto y parece que dentro de unos años tendremos más revisiones que nunca sobre esta etapa.

El 15-M, el fin del bipartidismo, el proceso de Cataluña y el destape de muchísimos casos de corrupción han hecho que el paradigma de la Transición vuelva a plantearse desde un punto de vista crítico como ya sucedió en los años 90 con la primera legislatura de Aznar y, con más fuerza si cabe, en la segunda, en la que encontramos puntos en común con la actualidad: el deterioro del consenso sobre la articulación político territorial del Estado, el cuestionamiento de la legitimidad de la Monarquía, el descrédito de la clase política o la lucha por la recuperación de la memoria histórica¹ entre otras cuestiones.

No es nada nuevo que estos síntomas se manifiestan cada vez con más frecuencia en la España contemporánea. En la Transición se construyó una presa para intentar frenar un torrente de agua que provenía de diferentes corrientes, se pusieron unos pilares de contención y las grietas que surgían por la presión de la misma se cubrieron con una amalgama de pactos y nuevas leyes. Los arquitectos de entonces y los de los años sucesivos la definieron como la mayor obra de ingeniería jamás acaecida en la historia de la construcción española: paradigmática. Desde entonces y hasta hoy han ido surgiendo voces críticas que, con sus diferencias, opinan que el material con el que se había construido el muro y sus pilares eran de baja calidad. Además de esto, con el tiempo, se demostró que los artífices de la obra habían estipulado con el dinero invertido para la gran construcción de ingeniería democrática y habían dejado a su paso por la obra, grandes casos de corrupción. En este sentido encontraríamos estudios que, para la explicación del tiempo presente referido a una democracia de baja calidad, ahondarían en las raíces de la

¹Cf. J. Pérez Serrano, “La Transición a la democracia como modelo analítico para la historia del presente: un balance crítico” en R. Quirosa-Cheyrouze Muñoz(ed.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 74.

misma: el proceso de la Transición². No obstante, también se encuentran las opiniones de quienes piensan que los males de la democracia no vienen como un error de fábrica, sino “que una democracia esté consolidada no quiere decir que no pueda sufrir crisis en el futuro, ni siquiera la imposibilidad de una quiebra. Lo importante es tener conciencia de que esta no sería resultante de la transición, sino de procesos y eventos posteriores”³.

La Transición a la democracia ha sido abordada a través de estudios centrados en la evolución de los acontecimientos del periodo y sobre todo en su dimensión política. A la hora de realizar una periodización no encontramos una cronología unánime. Circunscribir su cierre a octubre de 1982, cuando el PSOE obtuvo la mayoría absoluta para gobernar podría parecer lo más lógico; pero no ha sido siempre aceptado, sobre todo porque entre los objetivos declarados de quienes promovieron la Transición estaba la integración en Europa y esto todavía no se había producido⁴. Respecto a la apertura del periodo tendríamos el mismo problema: algunos apuntan al año 1973 con el asesinato de Carrero Blanco como principio del derrumbe del Régimen franquista y, por consiguiente, el inicio del proceso; otros como Gregorio Morán opinan que “la Transición empezó el mismo día que Franco ya no pudo resucitar. El mismo día que se le fue el mando y la vida. No cabe otro punto de partida si queremos ser coherentes con la trayectoria de aquel Régimen”⁵. Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce por su parte proponen una periodización que comprende la transición democrática entre los años comprendidos entre 1977-1982. Aunque no es nuestro objeto de discusión queríamos dedicar estas líneas a la periodización, porque no nos parece una discusión bizantina, sino de contenido y que obliga a un estudio del contexto y de las estrategias políticas para establecer con rigor cualquier investigación que tenga como contexto la misma.

Nosotros hemos dispuesto un marco cronológico desde 1975 a 1982. Hemos establecido esta cronología debido a que el 20 de noviembre de 1975 muere Francisco Franco, tomando posesión ante las cortes franquistas el 22 de noviembre como su sucesor

²Para profundizar en las causas y las insuficiencias de la actual democracia véase V. Navarro, *Bienestar insuficiente...* ob. cit.; E. Rodríguez López, *Por qué fracasó la democracia en España...* ob.cit.; F. Gallego, *El mito de la Transición...* ob. cit., Barcelona, Crítica, 2008.

³J.J. Linz, “Transición española en perspectiva comparada” en A. Soto y J. Tusell (ed.), *Historia de la Transición*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 29.

⁴Este es el caso de la historiadora Teresa M. Vilarós cuyo análisis abarcaría hasta el año 1993 con el Tratado de Maastricht, definitiva inserción de España en Europa. Una autora que va más allá es Cristina Moreiras que lo encuadraría en el año 2002, con lo que denomina ella la instauración de una democracia plena en C. Moreiras, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002.

⁵G. Morán, *El Precio de La Transición*, Madrid, Planeta, 1992, pág. 41.

el ahora emérito rey Juan Carlos I y abriéndose una nueva etapa para España. Situamos la fecha de cierre el 28 de octubre de 1982 cuando el PSOE gana las elecciones democráticas y, quedan asentadas las bases de la misma.

1.1.2. Las diferentes fórmulas para definir un mismo proceso desde el punto de vista de los historiadores: la Transición, ¿ruptura-pactada o reforma-pactada?

En los medios de comunicación, así como en los estudios de investigación de este periodo tampoco se ha utilizado un único término semántico para definir a la Transición: *¿reforma-pactada o ruptura-pactada?* De primeras puede resultar un tanto confuso por lo contradictorio de ambas acepciones. En relación con esto, Víctor Pérez Díaz comenta que “la ambigüedad ha sido un ingrediente importante de la Transición: la derecha semifingió que mantenía la legalidad, mientras que la izquierda semifingía que provocaba la ruptura”⁶. Conectando con esto, la única diferencia en la utilización de los términos estaría en que la fórmula que se retiene es la de reforma pactada en el discurso de los antiguos franquistas y la de ruptura pactada en el de los antiguos opositores, como por ejemplo Alfonso Guerra por parte del PSOE, que en el prólogo del libro del profesor de Derecho Ricardo Morodo, escribe lo siguiente:

“Fuerza de moderación y de negociación, se impuso una solución intermedia, la de la ruptura pactada, o sea un proceso pacífico que paliaba el problema de un vado de poder y que contenía a la vez elementos de reforma, evitando suprimir la legalidad en vigor, elementos de ruptura, si consideramos el contenido del producto final”⁷.

Por otra parte, la utilización completa, *reforma pactada-ruptura pactada*, subraya la existencia de acuerdos o de pactos. De esta manera, la asociación de ambas dejaría entender que el proceso fue fruto de la combinación de una reforma y de una ruptura, objeto de un consenso⁸. Por lo tanto, según esta lógica, la interpretación de la Transición quedaría vista como una reforma en su proceso y una ruptura en su resultado. El historiador Javier Tusell conectaría con esto último escribiendo “es difícil determinar si

⁶V. Pérez Díaz, “La España de la Transición” en Fundación Juan March (ed.), *Boletín Informativo 147*, Madrid, 1985, pág. 38.

⁷R. Morodo, *La Transición política*, Madrid, Tecnos, 1984, págs. 15-16.

⁸B. André-Bazzana, *Mitos y mentiras de la Transición*, Barcelona, El viejo topo, 2006, págs. 49-50.

lo sucedido en el caso español fue una reforma o una ruptura: probablemente hay que decir que en esencia fue una ruptura, aunque por procedimientos reformistas”⁹.

Conviene añadir que entre los historiadores hubo una marcada tendencia a lo políticamente correcto, unidireccional junto con la homogeneización de fuentes y la ausencia de distancia temporal, factores que edulcoraron el relato del periodo y no cuestionaron el modelo de la Transición en sus asuntos más comprometidos, *grosso modo*, tres: la estrecha vinculación de la Familia Real con Franco, del que Juan Carlos obtuvo los derechos de sucesión; el golpe de Estado, el 23-F y sus múltiples implicaciones todavía veladas; y los llamados poderes fácticos, cuya permanente presión fue determinante para la formación de la opinión pública y en la toma de decisiones por parte de la ciudadanía¹⁰. Hay que señalar que hubo protagonistas del cambio democrático afines a los diferentes partidos políticos cuyos trabajos acerca de la Transición fueron muy difundidos, no queriendo con esto restarle su valor testimonial y su legitimidad, pero sin pasar por alto su parcialidad¹¹.

Además, respecto a esto, conviene añadir que los estudios sobre la Transición española estuvieron muy focalizados en las figuras de las altas esferas como motor principal del cambio. El emérito rey Juan Carlos I o Adolfo Suárez que “fue el mejor situado de acuerdo con las circunstancias, [...], quien asumió la responsabilidad presidencial”¹². Aparte de este tipo de relato personalista encontramos otro que es su antítesis y que sitúa el cambio político con la modernización social y económica experimentada por el país en los años de la apertura y el desarrollo. Estos son los dos grandes relatos tradicionales sobre la Transición y que pugnan por la hegemonía, pero ambos (con sus respectivas versiones) tienen en común que no cuestionan a la Transición como modelo de nuestro tiempo.

⁹J. Tusell, “La Transición española a la democracia desde un punto de vista comparativo”, *Cuenta y razón* 44, 1988, pág. 119.

¹⁰Cf. J. Pérez Serrano, “La Transición a la democracia como modelo analítico para la historia del presente: un balance crítico” en R. Quirosa-Cheyrouze (ed.), *Historia de...* ob. cit., pág. 68.

¹¹Algunos de los políticos llamados *protagonistas de la Transición* han recurrido a la plasmación de su visión del proceso a través de autobiografías, véase: S. Carrillo, *Memoria de la Transición*, Barcelona, Grijalbo, 1983; L. Calvo Sotelo, *Memoria viva de la Transición*, [S.L.], Plaza&Jánes, 1990; A. Suárez González & A. Hernández, *Fue posible la concordia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

¹²J. Tusell, & G. Queipo de Llano, *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la Transición*, Barcelona, Crítica, 2003, pág. 326.

La visión paradigmática de la Transición se asienta sobre el éxito de una compleja transferencia cruzada de legalidad y legitimidad¹³. Dentro de esta modélica visión también se le ha acuñado el mérito de ejecutarse con un escaso nivel de violencia desde el punto de vista “del bajo coste social invertido para democratizar la última dictadura de inspiración fascista”¹⁴. Para algunos autores esta afirmación es la primera falacia de la pacífica visión de la Transición¹⁵. La tesis doctoral de Sophie Baby¹⁶, plasmada en 2013 en un libro, muestra la dureza con la que fueron reprimidas las protestas durante la Transición, por este mismo sentido va el libro de Sánchez Soler¹⁷.

Lo cierto es que, si hubiera existido Twitter en aquellos momentos, uno de los principales *hashtags* habría sido “consenso”, palabra de moda en su momento porque toda hipótesis que denunciara el recurso al consenso se presentaba como una amenaza que podía llevar a una desestabilización de la democracia. Ejemplo de esto son las condenas en el año 1979 a Gregorio Morán¹⁸ por escribir una biografía sin concesión de Adolfo Suárez. La obra fue acusada sencillamente de poner en peligro la democracia. Este mismo autor habla de que los términos de estabilidad y desestabilización venían a reducirse a dos convenciones intocables: la primera, la estabilidad democrática la concedía la clase política por el consenso; la segunda, la desestabilización sería a partir de entonces el recurso con el que se denunciaría la verdad. De manera que “la verdad habría dejado de ser revolucionaria, para ser algo tan equívoco como desestabilizador”¹⁹.

No obstante, la visión global del cambio político en España, ampliamente calificado de modélico, no ha dejado de ser cuestionado. Las objeciones van dirigidas al propio método de negociación y a su resultado, que habría derivado en una democracia más bien mediocre. Se ha desmitificado el sacrosanto consenso, desterrando la idea de que se basaba en un pacto político entre iguales, siendo en realidad fruto de la inferioridad

¹³Cf. J. Pérez Serrano, “Experiencia histórica y construcción social de las memorias. La Transición española a la democracia”, *Pasado y memoria* 3, 2004, págs. 108-109.

¹⁴D. Ruiz, *La España democrática (1975-2000) Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2007, pág. 194.

¹⁵E. Yllán Calderón, “La Transición franquista a la democracia” en J. L. Sánchez Noriega (ed.), *Filmando el cambio social*, Barcelona, Laertes S.A., 2014, pág. 23.

¹⁶S. Baby, “Volver sobre la inmaculada Transición. El mito de una Transición pacífica en España” en M. C. Chaput y J. Pérez Serrano (eds.), *La transición española: nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, págs. 75-94.

¹⁷M. Sánchez Soler, *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Península, 2010.

¹⁸Gregorio Morán ha sido el único biógrafo que escribió durante la presidencia de Suárez en 1979. Lo volverá a hacer treinta años más tarde en G. Morán, *Adolfo Suárez. Ambición y destino*, Barcelona, Debate, 2009.

¹⁹G. Morán, *El precio de la...* ob. cit., pág. 164.

de la oposición y en la imposibilidad por parte del Gobierno de asumir solo el cambio. Por ello según esta teoría, aunque el consenso se presenta como un acuerdo voluntario fue solo una necesidad²⁰. Así la obra de Ferrán Gallego resulta paradigmática, desmontando mitos y siendo sumamente crítica no solo con las deficiencias de nuestro sistema democrático sino con los partidos de izquierda al exponer cómo estos hicieron posible a través de la negociación que los franquistas guarecieran sus privilegios. Ejemplo de esta salvaguardia la encontraríamos escondida detrás del mítico *harakiri* que se realizaron las cortes franquistas con la Ley para la Reforma Política del 4 de enero de 1977, “el lujo de maquillarse en esa hipérbole de la inmolación programática, convirtiéndose en una ordalía casi poética de un Régimen que se entregaba a sí mismo como víctima primero irredenta y luego propiciatoria hacia una democracia intachable”²¹. Estas críticas a los partidos de izquierda las podríamos encontrar en el propio periodo de la Transición, como por ejemplo el artículo de Francisco Fernández Santos casi tres meses después de las primeras elecciones democráticas del 77, en el diario *El País*. Explica que la máxima preocupación de los partidos de izquierda es la consolidación de la democracia, dejando el socialismo para más adelante. Para él esto resultaría una gran contradicción ya que el socialismo es democracia. Según este, el resultado para el militante realmente socialista sería la “esquizofrenia ideológica” de los partidos de izquierda, o sea, “consolarse de las miserias del presente burgués con el soñado esplendor de la futura ciudad fraterna”²².

De la misma manera, en un principio la mayoría de los estudios daban relevancia a la acción política frente a la acción ciudadana, existiendo estudios como el de Cayo Sastre, que apunta a una sociedad con un estado anímico apático respecto a la política. Este explica que si consideramos como indicador de deseos democráticos de la sociedad la implicación activa de los ciudadanos “el número de participantes activos en estas movilizaciones tendríamos que concluir que la democracia obtenía el respaldo de sectores minoritarios”²³. De manera antagónica surgen análisis que revelan una movilización de

²⁰B. André-Bazzana, *Mitos Y Mentiras de...* ob. cit., pág. 185.

²¹F. Gallego, *El mito de la transición...* ob. cit., págs. 472-482.

²²F. Fernández Santos, “Un proyecto socialista para España”, *El País*, 11-9-1977, disponible desde Internet en: https://elpais.com/diario/1977/09/11/espana/242776816_850215.html [acceso: 30-8-2017]

²³C. Sastre García, *Transición y desmovilización política*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, pág. 143.

masas intensa pero insuficiente²⁴, así como otras que insisten en que para la comprensión del proceso “es necesario tener en cuenta el papel desempeñado por la sociedad civil, la notable extensión y el extraordinario vigor y persistencia de las acciones ciudadanas a favor de la democracia”²⁵.

1.1.3. La sociedad civil española se plantea el proceso a la democracia, ¿continuidad o cambio?

Respecto a esta sociedad civil, de la que hemos comprobado como en ciertos estudios se la tilda de activa²⁶ y en otros de pasiva. ¿Cómo se le plantea el proceso de la Transición y la democracia resultante, como un proceso de continuidad o de cambio? Estos dos términos vienen a ser sinónimos del planteamiento *reforma-pactada-ruptura-pactada*, pudiendo asociar la continuidad a la primera construcción semántica y el cambio, a la segunda. En este sentido nos resulta sumamente interesante qué argumentos se podrían dar para asociar el proceso a un término u a otro y, por lo tanto, con qué se relaciona la democracia resultante.

Conviene señalar la síntesis de la base de datos del Grupo de Historia Actual (GEHA) en relación con el recuerdo que los entrevistados (ciudadanos testimonios vivos del proceso) conservan de la Transición. Todos hacen hincapié en la singularidad del mismo y lo definen en los dos términos previamente nombrados: continuidad o cambio. Favorables a la primera acepción argumentan que en lo jurídico-político no hay una ruptura como lo demuestra la Ley para la Reforma Política (1976), elaborada y aprobada por el propio Régimen. El entonces rey Juan Carlos accede al trono gracias a la Ley de Sucesión de 26 de julio de 1947, por designación directa de Franco, aún con los derechos dinásticos en poder de su padre, el Conde de Barcelona. Por otra parte, la filiación continuista de la mayor parte de los ministros durante la Transición, el papel relevante que ocupan los pertenecientes a la élite militar, así como en los distintos niveles de la Administración (desde los Ayuntamientos hasta los Ministerios) sería sinónimo de una política continuista; en el aspecto económico señalan la persistencia de relaciones preexistentes y cómo el peso de los grandes empresarios y financieros no disminuyó e

²⁴Cf. F. Fullá & A. Puig, *Clases sociales y partidos políticos en la Transición española a la monarquía parlamentaria*, [s.f.], disponible desde Internet en: <http://www.rebellion.org/docs/29118.pdf> [acceso: 20-5-2017]

²⁵J. Vidal Beneyto, *Memoria democrática*, Madrid, Foca, 2007, pág. 158.

²⁶J. Foweraker, *La democracia española. Los verdaderos autores de la democracia española*, Madrid, Arias Montano, 1990.

incluso se vio incrementado (en otras cuestiones por el ingreso en la CEE), siendo este el mismo caso del clero a través de distintos acuerdos firmados con la Santa Sede.

Los ciudadanos que apuntan al cambio también dan argumentos constatables como los anteriores: el Estado español quedó constituido como una democracia basada en una monarquía parlamentaria regulada por una Carta Magna llevada a referéndum y aprobada por la mayoría de los españoles. La representación política dio cabida a la diversidad de partidos políticos, entre ellos el PCE. El entonces Monarca recuperó los derechos dinásticos que le fueron cedidos por su padre y ejerció la Jefatura del Estado de distinta manera a su antecesor. Respecto a los ministros, poco a poco, conforme más se avanza en el periodo de tránsito, hay más conocidos representantes de la oposición política ocupando cada vez más cargos. Por otra parte, el reconocimiento de las autonomías; respecto a la economía, la apertura a la inversión exterior tuvo importantes efectos. Las estructuras sociales sufrieron cambios que no pueden dejar de señalarse como, por ejemplo: el remplazo de la OSE (Organización Sindical Española) por sindicatos de clases, las leyes del matrimonio civil y el divorcio, la emancipación de la mujer, así como una cierta secularización de las costumbres²⁷.

Vemos que, tanto en una versión como en otra, se dan argumentos de peso y que realmente constituye una ardua tarea realizar una reconstrucción del proceso. Creemos que a la hora de argumentar el definir el proceso en un sentido de continuidad o cambio, juega un papel fundamental la escala personal de cada individuo que marca unas pautas de prioridades a la hora de entenderlo de una manera u otra. Imaginemos que la disyuntiva que supone la forma de Estado, república o monarquía, estuviese en uno de los primeros escalones de la escala de prioridades hacia un cambio democrático. En este caso, la balanza se inclinaría a la *continuidad*, ya que una de las bases de la democracia se basa en poder elegir democráticamente al jefe del Estado y en ningún momento se planteó un referéndum para preguntar a los españoles qué forma de Estado querían. Para más inri, el entonces rey Juan Carlos I, fue designado por el mismísimo Franco; así como la connotación monarquía-república tan fuerte que existía (y aún existe) en España. De aquí derivaría lo que se ha conocido como “el desencanto”, que se daría en el último periodo de la Transición, cuya nomenclatura hace referencia al sentimiento de la sociedad de este tiempo, que esperaba un cambio en el sistema que nunca llegó a tener lugar y, por lo tanto,

²⁷J. Pérez Serrano, “Experiencia histórica y construcción social de las memorias. La Transición española a la democracia”, *Pasado y memoria...* ob. cit., págs. 95-97.

la esperanza, la movilidad y la fuerza mostrada al principio se fueron desvaneciendo en este periodo que tampoco tiene una cronología unánime entre los autores²⁸.

Sin embargo, creemos que independientemente de lo que fue, la Transición en España ha trascendido a un plano de significación histórica, política y social y que, en el caso de los españoles que la vivieron, está intrínsecamente relacionada con la memoria y, de los que no, con el imaginario que se ha ido construyendo de la España democrática. Aunque muchos no la hayamos vivido, somos fruto del régimen del 78 y de una versión de la historia de la Transición basada en el consenso entre las clases políticas.

1.1.4. La Transición: la visión ofrecida desde los medios audiovisuales

Este tipo de lectura centrada en las altas esferas políticas de los inicios de la democracia modélica no solo se ha dado de manera ingente en la historiografía, también ha sido difundida durante años entre el gran público a través de producciones retrospectivas. El documental televisivo es uno de los formatos más recurrentes a la hora de crear y promover memorias institucionalizadas e identidades nacionales. Es necesario destacar aquí la serie documental *La Transición*, realizada por Victoria Prego y Elías Andrés, con el visto bueno de Pilar Miró y que se emitió por primera vez en Televisión Española en 1995. Esta producción audiovisual hace un recorrido por los sucesos que acontecieron en España entre 1973 y 1977 a través de trece capítulos, Se muestra al espectador una visión del proceso de cambio sin fisuras. Calificada de serie documental e histórica de alta calidad tuvo más de dos millones de espectadores, muchos de ellos jóvenes. Según Victoria Prego, una de las preocupaciones del equipo era no conseguir describir con fidelidad la realidad y perder perspectiva: “No queríamos invadir la conciencia del espectador [...] buscábamos mostrar los hechos”²⁹. En este aspecto, Hernández Corchete explica que en la serie televisiva el proceso es concebido como ejemplar y el único posible pacífica y legalmente hablando.

“Como la Transición celebra el modo en que se llevó a cabo la evolución de un sistema político autocrático a otro democrático en España, quienes contribuyeron a que esta tuviera lugar son presentados por el narrador en *off* como los auténticos protagonistas de

²⁸Elías Díaz sitúa el primer “desencanto” a finales de 1977, 1978 y siguientes, sin embargo, otros autores como Manuel Trenzado Romero establece “el desencanto” de 1980-1982.

²⁹“La Transición. Cuatro años que cambiaron la historia de España”, *RTVE*, 6-4-2010, disponible desde Internet en: <http://www.rtve.es/television/20100406/transicion-cuatro-anos-cambiaron-historia-espana/326578.shtml> [acceso: 7-8-2017]

la serie, quien los reviste de cualidades para congregar a la audiencia con ellos. Entre estos se encuentran el rey Don Juan Carlos I, Torcuato Fernández-Miranda, Adolfo Suárez, Felipe González, Santiago Carrillo, la prensa democrática y la sociedad española. Por el contrario, quienes obstaculizaron y dificultaron el cambio-Carlos Arias Navarro, el bunker, ETA y los comandos ultraderechistas- son despojados de tales virtudes y mostrados como antihéroes a los ojos del telespectador”³⁰.

En la ficción televisiva reciente encontramos producciones sobre el tema, *telemovies* o miniseries³¹, que integran una memoria altamente iconográfica de los considerados responsables del cambio político en la España de los últimos años 70 y los primeros 80 del siglo XX: *20N Los últimos días de Franco* (2008) de Roberto Bodegas; *23-F: El día más difícil del rey* (2009), de Silvia Quer; *Adolfo Suárez, el presidente* (2010), de Sergio Cabrera; y *De la ley a la ley* (2017), de Silvia Quer. En estas se destacan el carácter hagiográfico de tres hitos públicos que conforman una auténtica trinidad política: en las dos primeras se exalta la figura del emérito rey Juan Carlos como padre y hacedor de la democracia; en la tercera el primer presidente como hombre providencial y realizador de la obra; y por último, Torcuato Fernández Miranda, como espíritu e inspirador del proceso. Este es “el prototipo idóneo de representación mediática que puede calar en el imaginario colectivo”³².

Otro documental que muestra al rey como el máximo hacedor de la misma es *Operación Tránsito* (1985), de los periodistas Baltasar Maroy y Soledad Alameda. Este fue el primer documental retrospectivo sobre los albores de la democracia si podemos situar esta fecha como la muerte de Franco, el 20-N. Casi diez años más tarde, el 20 de noviembre de 1994, Antena 3 emite el documental de Carlos Estevez, *Así murió Franco*, dejando a un lado la dimensión política y centrándose en la humana a través de la agonía que sufrió el viejo dictador en la enfermedad³³. A pesar de que el documento quiere ofrecer una explicación del pacto de silencio que se dio por parte del equipo médico con

³⁰S. Hernández Corchete, “Historia y memoria audiovisual de la reforma política en España. Los valores democráticos postulados por la serie de TVE *La Transición*” en *Actas del VII Congrés de l’Associació d’Historiadors de la Comunicació. 25 Anys Llibertat D’expressió*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2004.

³¹Cf. “Las cadenas apuestan por el género de las Tv Movies”, *El País*, 3-4-2010, disponible desde Internet en: https://elpais.com/elpais/2010/04/03/actualidad/1270277329_850215.html [acceso: 30-8-2017]

³²A. Guerra Gómez, “De la iconografía histórica al santoral político. El Biopic televisivo como construcción mediática de la Transición” en *Congreso Construction et déconstruction par les médias européens depuis 1975*, Paris, junio de 2018.

³³Cf. C. Coronado Ruiz, “desmontando a Franco. El ocaso de Franco en la ficción televisiva española actual”, *Historia Actual Online* 38, 2015, pág. 105, disponible desde Internet en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5229703> [acceso: 30-8-2017]

la familia y el Gobierno, sigue dejando en el misterio las razones políticas (o cualquier otra). Vemos una falta de planteamiento de hipótesis en este sentido, a pesar de que en el documental se pueden ver imágenes e informes inéditos, no se resuelve ese ocultamiento que se da desde las esferas públicas; aunque ya sabemos que esto no es el único proceso de silenciamiento en nuestra historia contemporánea, como también lo fue el 23-F. Una vez dicho esto, lo que realmente nos interesa resaltar aquí es cómo de nuevo se alimenta la mitificación de la figura del rey como puerta a la democracia y la humanización de la figura del dictador que puede llevar a perder perspectiva al espectador a través de la imagen débil y furibunda de un anciano, humanizándolo a través de la enfermedad, cuando en realidad fue un dictador.

De nuevo podemos ver cómo la versión más edulcorada y mítica de las altas cumbres políticas que protagonizaron la Transición invaden también los medios de comunicación y cadenas televisivas generalistas como TVE o Antena 3, que además de emitirlos, en la mayoría de casos asumen parcial o totalmente el gasto de producción³⁴. Estas versiones excluyen completamente del proceso otros hechos y factores que también pudieron ser importantes durante el proceso de cambio. No obstante, en la creación audiovisual también podemos encontrar el contrapunto a este tipo de series de una versión más consensuada y centrada en la figura del entonces monarca y otros agentes políticos, para ahondar en las funciones desempeñadas por la sociedad civil en las transformaciones que tuvieron lugar esos años. Conviene señalar en este caso la serie documental *Dies de Transició* emitida por TV3 desde marzo de 2003 y que consta de 16 capítulos de media hora de duración cada uno. En esta se trata la Transición en el contexto catalán desde el tardofranquismo hasta la recuperación de la democracia. El contrapunto a las otras series que hemos comentado en los párrafos anteriores es que la serie se basa en los testimonios de ciudadanos corrientes, anónimos que aparecen como verdaderos protagonistas de la Transición. Más que un documental histórico o político, parece de naturaleza periodística tomando como referencia un hecho concreto que entonces fue noticia, ya fuese una huelga, una propuesta cívica o un concierto de rock, para así poder profundizar en los

³⁴TVE asumió las producciones realizadas por Victoria Prego y Elías Andrés como *La Transición* (1995) y *De la ley a la ley* (2017), de Silvia Quer; Antena 3 por su parte la de *20N Los últimos días de Franco* (2008), de Roberto Bodegas y *Adolfo Suárez, el presidente* (2010), de Sergio Cabrera.

cambios políticos y sociales, tanto a nivel colectivo como individual que tuvieron lugar en este momento³⁵.

En el aspecto de la desmitificación de hitos de la Transición debemos señalar el falso documental *Operación Palace*, producido por la cadena televisiva La Sexta y dirigido por Jordi Évole. Fue retransmitido el 23 de febrero de 2014 con ocasión del 33º aniversario del golpe teniendo una gran presencia en las redes sociales, siendo *trending topic* en Twitter y con una audiencia de 5,2 millones de espectadores³⁶. La tesis planteada a través del programa es que el golpe de Estado del 81 no habría sido más que una puesta en escena de las élites políticas y mediáticas bajo la sombra tutelada del rey. En definitiva, Évole cuestiona la relación de confianza entre ciudadano y poder que toda democracia supuestamente debería llevar de base, y cómo la acción política puede dirigir una farsa según su propia conveniencia engañando así al ciudadano contando, por supuesto, con el apoyo de los medios. Ciertamente el documental no aporta ni una sola prueba de verdad y se basa únicamente en indicios³⁷. Su objetivo era denunciar la falta de transparencia del Estado español con sus ciudadanos quienes aún no tienen toda la información respecto al intento de golpe y, dando a entender, que esta falta de transparencia permite crear bulos informativos o teorías de conspiración. Nada que ver con la miniserie dirigida por Silvia Quer, *23-F: el día más difícil del rey*, puesto que esta es una versión oficialista de los hechos en la que el rey sería el héroe y elemento estabilizador de la democracia.

Como hemos podido comprobar no solo se ha mostrado la visión paradigmática de la Transición a través de la historiografía, la pequeña y gran pantalla también han contribuido a fomentar este imaginario. Esto sería algo lógico si pensamos que los medios de comunicación están intrínsecamente ligados al poder, como Jordi Évole plantea a través de *Operación Palace* o como ha planteado Pablo Iglesias en el libro *Una conversación con Pablo Iglesias*, del periodista Jacobo Rivero, en el que dice que hay que asegurar la libertad de los medios de comunicación y para ello una parte de los mismos deben estar bajo mecanismos del control público sin condicionantes de empresas

³⁵Cooperació Catalana de Mitjans Audiovisuals, SA. *Dies de Transició*, disponible desde Internet en: <http://www.ccma.cat/tv3/titol-programa/fitxa-programa/142787500/#> [acceso: 15-8-2017]

³⁶R. G. Gómez, “Évole bate récords con su patraña del 23-F y logra 5,2 millones de espectadores”, *El País*, 24-2-2014, disponible desde Internet en: https://elpais.com/cultura/2014/02/23/television/1393185565_455834.html [acceso: 20-6-2018]

³⁷P.P. Grégorio, “Operación palace ou la vraie-fausse complicité du politique et des médias : L’affabulation au service de la société?” en *Congreso Construction et déconstruction du politique par les médias européens depuis 1975*, Paris, junio de 2018.

privadas o voluntad de partidos políticos³⁸, afirmación que resulta bastante paradójica pero en la que no entraremos ahora porque no es motivo de nuestro debate. Simplemente recalcar con esto que una versión oficial y modélica ha pasado también a la pantalla, pero que, igual que en la investigación científica han surgido otras perspectivas y reflexiones acerca del proceso, esto también ha pasado en los medios.

1.1.5. La Transición, ¿aún objeto de estudio a día de hoy?

Respecto a la actualidad podemos decir que el paradigma de la Transición sigue generando interés. En la vida política de hoy en día sigue saliendo a debate el cuestionamiento de la Transición, como proceso insuficiente hacia una democracia por algunos partidos de izquierda y nacionalistas. Dentro del ámbito cultural, específicamente el cinematográfico, se ha producido en el año 2018 el documental *El entusiasmo*, dirigido por Luis Herrero, cuyo objetivo es mostrar la liberalización del pueblo español después de casi 40 años bajo un régimen dictatorial y se centra en el resurgimiento de la CNT. Más actual es el documental dirigido por Atanasio Noriega, *Frente a la gran mentira*, presentado el 10 de mayo de 2020 a través de distintas plataformas y medios públicos. Tomando como base las ideas de Antonio García Trevijano Forte³⁹, este largometraje desarrolla y expone la tesis sobre los principales aspectos que han contribuido a la creencia extendida y falsa de que hay democracia en España, que hay libertad o la ha habido en algún momento⁴⁰.

Conviene señalar que también es un tema que sigue despertando interés dentro del campo científico, enmarcando su estudio dentro de la corriente de Historia Actual que, como ya hemos explicado, es una corriente que pretende el encuentro con otras ciencias sociales de una manera multidisciplinar para la investigación. Encontramos diversos grupos dedicados a ello: el GEHA (Grupo de Estudios de Historia Actual) de la Universidad de Cádiz, entre otros temas ha tratado las relaciones entre la Transición y la Historia del tiempo presente y ha realizado varios proyectos del plan nacional. Uno de

³⁸ “Pablo Iglesias Propone Regular Los Medios Con Mecanismos de Control Público”, *El País*, 20-9-2017, disponible desde Internet en: http://www.lasexta.com/noticias/nacional/pablo-iglesias-propone-regular-medios-mecanismos-control-publico_20140703572b2b106584a8e744e39ec9.html [acceso: 28-12-2017]

³⁹ Antonio García Trevijano Forte fue un jurista y pensador político destacado por su oposición al Régimen. En 1974 impulsó la Junta Democrática de España de la que fue coordinador ejecutivo y redactor de su manifiesto; también fue presidente de Coordinación Democrática (uniendo en un solo organismo a toda la oposición del franquismo) y finalmente, tras el desarrollo de la Transición desde un punto de vista reformista y no rupturista, abandonó la política activa.

⁴⁰ Frente a la gran mentira, *El documental #FAGM*, disponible desde Internet en: <https://www.falgm.com/> [acceso: 14-5-2020]

ellos específicamente para investigar las disidencias políticas y culturales en el reinado de Juan Carlos I. Se le concedió a través del proyecto de investigación del Programa Estatal de I+D+i orientado a los Retos de la Sociedad 2016 “Del antifranquismo a la marginalidad: disidencias políticas y culturales en la transición española a la democracia”. Además del GEHA hay otros grupos y entidades destacadas que se dedican a la historia reciente de nuestro país: en Cataluña, el Centre d’Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica (CEFID), con más de una veintena de investigadores de diferentes disciplinas, Grup de Reserca de l’Època Franquista (GREF). En Madrid podemos hablar del Centro de Investigaciones Históricas de la Democracia Española (CIHDE) en torno al cual se desarrolla la Asociación de Historiadores del Presente (AHP), que edita la revista de *Historia del Presente*, una de las más reconocidas en el campo de la historia del tiempo presente. En el ámbito andaluz encontramos el Grupo de Investigación Estudios del Tiempo Presente (GIETP), el cual ha mostrado especial interés por las élites andaluzas y sindicatos, organizaciones empresariales y partidos políticos en la transición a la democracia. En Extremadura, nos encontramos con el Seminario de Estudios de Historia del Tiempo Presente (SETP) que en los últimos años se ha centrado en un estudio y medios de comunicación, el análisis del discurso político y la cuestión autonomista en la Transición.

En lo relativo a publicaciones, la editorial del Museo Reina Sofía ha creado el proyecto de publicaciones *Desacuerdo. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, que presta especial interés a los movimientos contraculturales. También queríamos hacer mención al congreso celebrado en Madrid en el año 2017, *Las otras protagonistas de la Transición*, que va en la línea de las voces críticas de las que hemos hablado antes y también intenta dar su valor a la dimensión social como agente crucial del cambio. En el primer caso se dedican numerosas publicaciones al ámbito cultural, así como en el congreso que hemos comentado, en el cual se dedicó una mesa a este campo de estudio. Creemos que es necesario tener esto en cuenta, puesto que forma parte del proceso histórico y sin ello no podría explicarse plenamente el transcurso de este periodo. Creemos que la cultura fue un instrumento para canalizar las preocupaciones sociales,

una herramienta de desahogo sobre todo en los últimos años del franquismo y en los primeros de la democracia⁴¹.

1.2. Transición en cultura: del Ministerio de Información y Turismo al Ministerio de Cultura

1.2.1. El preludeo de la transición en el ámbito cultural español

Fue Mozart quien dijo que la libertad solo se encuentra entre barrotes. Los barrotes, que forman el pentagrama, esa pauta sobre la que formulaba su música, su libertad. Según Guillem Martínez⁴² la CT (Cultura de la Transición) es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas en los que se pueden crear diferentes melodías, pero siempre con las mismas notas. En un sistema democrático los límites a la libertad de expresión no son las leyes: son límites culturales y en el “pentagrama” de la cultura española solo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas y por supuesto, películas. Todo ello debía entrar dentro de un discurso oficial y consensuado. En aras de la “seguridad de la democracia” era necesario alejarla de la inestabilidad, había que normalizarla.

Antes de adentrarnos en la parcela de si hubo una transición en la cultura y si existen límites o no dentro de este ámbito, es importante definir el valor que le damos al término cultura. No la tomamos con la amplitud de su noción antropológica, para ello requeriríamos la utilización de tácticas que requiere un estudio de la Historia de las mentalidades y no es el caso de nuestra investigación. Nos referiremos fundamentalmente a su talante humanístico y sobre todo artístico, aun sabiendo que la misma también implica el desarrollo científico. Tendremos en cuenta su vertiente de creación y de consumo, así como la estrecha relación existente entre ambas: cómo la expectativa del público penetra en la fábrica de la misma y cómo una determinada oferta, publicitada por medios de difusión, alcanza a condicionar la demanda. Un término intrínsecamente vinculado al de cultura es el sustantivo “intelectual”, al que también queremos comenzar definiendo, ya que son innúmeras las expresiones sinónimas para referirse a ellos. Lo

⁴¹Podríamos nombrar aquí como claro referente la canción de autor que surgió en los años 60 y 70, como la canción *Al alba* de Luis Eduardo Aute, hablando de las últimas penas de muerte que llevó a cabo el franquismo.

⁴²G. Martínez, “El concepto CT” en G. Martínez (coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012, págs. 13-24.

haremos en referencia a hombres de letras, profesionales de la inteligencia, escritores, ensayistas, artistas, autores ilustrados... En definitiva, hombres dedicados al mundo de la cultura desde el punto de vista que hemos explicado al principio de este párrafo.

En relación a lo que hablamos en el apartado anterior, cada vez han sido más prolíferas las miradas que se centran en áreas de interés no relacionadas con el juego político. A la par con los estudios que daban relevancia al factor social también se desarrollaron los que se la daban al cultural y no es de extrañar, ya que este aspecto es fundamental para comprender un periodo tan complicado y lleno de aristas: Gerard Imbert expone que es sumamente necesario abordar las producciones culturales que reflejan las huellas del pasado y los nuevos discursos sociales⁴³. La profesora Vilarós realiza un recorrido por diversas expresiones culturales en las que se materializa la ausencia del régimen dictatorial de Franco con un síndrome de abstinencia, algo que la autora denomina el “mono del desencanto”⁴⁴. Hay algunos autores que hablan de “franquismo sociológico”⁴⁵, que habría persistido durante toda la Transición puesto que la verdadera modernización se habría comenzado a producir en la década de los sesenta. Elías Díaz va más allá en su planteamiento respecto a la cultura y habla de que en este campo, la Transición empezó mucho antes de 1975, de hecho, lo fecha desde el día que hubo vencedores y vencidos, desde el mismo final de la Guerra Civil, los vencidos harían una cultura de resistencia durísimamente perseguida y reprimida. Conectando con esto, ya en los años cuarenta, 1946-1947, habría que recordar la vuelta de la Federación Universitaria Escolar (FUE) que actuó en la posguerra, FUE significó el intento de expandir en las aulas universitarias los ideales de los vencidos en la Guerra Civil que otros militantes defendían en las fábricas o en la sierra. La represión policial disolvió la organización clandestina estudiantil en 1947⁴⁶. En los años 50 un símbolo de esto podría ser en 1956, con una difusa extensión que iría más allá de los conocidos sucesos de febrero de aquel año en la Universidad de Madrid.

⁴³G. Imbert, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990.

⁴⁴Cf. T. Vilarós, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española*, Madrid, siglo XXI, 1998, pág. 21.

⁴⁵Término acuñado por Amando De Miguel en su libro A. De Miguel, *Sociología del franquismo*, Barcelona, Éxito, 1978.

⁴⁶Cf. F. De Jauregui & P. Vega, *La crónica del antifranquismo*, Barcelona, Argos Vergara, 1983, págs. 80 y ss.

Para nosotros esto que expone el profesor Díaz de que desde el principio del franquismo habría una cultura bajo cuerda de resistencia contra el franquismo, no lo consideraríamos como la transición de la cultura en sí misma. Obviamente existía otro tipo de pensamiento puesto que existía la censura que lo condicionaba y oprimía, sin embargo, no creemos que lo llegase a erradicar por una razón: la historia del pensamiento y de la censura van a la par, la censura existe por el pensamiento y esta no es más que una faceta del poder. Para nosotros esto sería el origen, la semilla que florecerá en los años 60, tras pasar las dos primeras décadas (y más duras) del franquismo. Es en este momento cuando llega el llamado desarrollismo y el aperturismo que también permitirá una mayor reactivación de la cultura cuyas cortapisas y ausencias, su añoranza y su culto hubieron de ser una parte fundamental de la conciencia antifranquista y, en cierto modo, el primer umbral de acceso a la mentalidad opositora. Sería buen ejemplo de ello las canciones protesta de los cantautores de estos años, como por ejemplo Luis Eduardo Aute con su canción *Al alba*, escrita tras la aplicación de las últimas penas de muerte del franquismo en el 75, dos meses antes de que el dictador muriese⁴⁷. En esta línea en la que nosotros nos situamos, Aranguren también opina que la salida cultural del franquismo se adelantó mucho a la salida política y que culturalmente se vivía ya desde 1970 en un régimen de Transición y sin exagerar, inclusive desde 1965, cuando sin embargo aún había una espera respecto a lo político, que no acaecería hasta 1975⁴⁸. Según todo lo anterior cabría afirmar que tanto la sociedad civil como los representantes de cultura fueron, en gran medida, por delante de una serie de organismos políticos que estaban demasiado ocupados en establecer sus acuerdos para que la transición a la democracia resultase lo menos traumática posible.

A lo largo de la Transición, 1975-1982, también se pudieron ver reflexiones acerca del páramo cultural que se abría en una nueva etapa de España. Como una suerte de oráculo Fernando Lara, crítico cinematográfico de *Triunfo*, publicaba en los albores de la transición democrática una reflexión optimista acerca de ir hacia unas nuevas bases culturales, específicamente del cine español, para satisfacer las demandas que exigen que el mismo se transforme en un instrumento de cultura popular y que los cineastas se puedan adecuar a las nuevas circunstancias. En conclusión y aunque se le pueda tildar de utópico,

⁴⁷Para más información véase D. Shea, *Aute. Las luces y las sombras el latido de una canción*, Las Palmas de Gran Canaria, Puentepalo, 2003. Otro estudio sobre la música de este periodo es C. Tango, *La transición y su doble: el rock y Radio Futura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

⁴⁸Cf. J.L. Aranguren, "La Cultura Española de la Transición" en B. Oltra y J. L. Aranguren (eds.), *Dibujo de España*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987, págs. 90-92.

expone que estas demandas “tarde o temprano, serán satisfechas con largueza”⁴⁹. También podemos encontrar testimonios que resultan más bien desoladores, como el de Luis Marañón ya dentro del ojo del huracán del periodo, que pone énfasis en el vacío cultural consecuencia de la absoluta falta de impulso y de interés por parte del Estado sobre la cultura durante los cuarenta años de dictadura. Así “la anulación de la Universidad como foco de formación y crítica, la negación de la vida a las culturas regionales, la eliminación del arte y de la literatura como asignaturas del bachillerato”⁵⁰ serían algunos ejemplos de cómo se evitó que se cultivase el hecho cultural y el resultado de todo ello, el panorama cultural de la Transición. También hace referencia a la repesca de exiliados puesta en circulación en ese mismo año (1976), lo que considera una gran manipulación, confirmando todo lo anterior. En este aspecto Gregorio Morán opina que cuando se ha tratado de recuperar una parte de esa cultura del exilio primero se ha comprobado si estaba desarmada. Algunos personajes como Rosa Chacel, María Zambrano o Francisco Ayala serían buenos ejemplos: consumaron lo mejor de su obra en los cincuenta, volvieron tras un duro exilio, pero sin gancho. Su visión es que la principal herencia “para la cultura la transición no existió: ni como reforma ni ruptura. [...] convencida de que el pasado había quedado enterrado mucho antes y los nuevos tiempos confirmaban sus anhelos”⁵¹. Eso sí, España habría hecho una curiosa aportación a la cultura europea: la separación drástica entre el hombre y su obra⁵².

Amando de Miguel en un ensayo sociológico sobre la intelectualidad española escrito también en el periodo de Transición explica que, la pobreza intelectual es anterior al franquismo desde que España perdió el tren de la revolución industrial y, además, escribe:

“Lo que ocurre es que a veces interesa políticamente esa exaltación del pasado para reforzar la idea de que el franquismo persiguió a los intelectuales y cercenó la cultura. Bien eso es cierto. No lo es menos que bajo la opresión franquista y a pesar de ella terminó

⁴⁹F. Lara, “El cine español, ante una alternativa democrática” en F. Torres (ed.), *7 trabajos sobre el cine español*, Valencia, Cosmos, 1975, pág. 243.

⁵⁰L. Marañón, “Cuarenta años de páramo cultural”, *El País*, 27-7-1976, disponible desde Internet en https://elpais.com/diario/1976/07/27/cultura/207266409_850215.html [acceso: 6-7-2018]

⁵¹G. Morán, *El precio de la...* ob. cit., pág. 231.

⁵²Según este autor, después de la muerte de Franco fue más necesario que nunca insistir en la radical disociación entre el creador y su contexto como, por ejemplo: Camilo José Cela, Delibes, Gil de Biedma, Hierro, Tapies, Saura...Para no vincular su “arte” con la dictadura.

por florecer un esfuerzo intelectual de cierta consideración, por lo menos mucho más presentable de lo que se podía esperar”⁵³.

Esto iría en relación a lo que exponíamos al principio respecto a una cultura de oposición durante el franquismo. Como ya hemos dicho durante los años 60 se produce un aperturismo que se puede ver reflejado en la Ley de Prensa de 1966, la de Educación de 1970 o la del libro de 1975, por supuesto todo dentro todavía de muchas limitaciones. Pero, una vez muerto Franco, ¿qué pasó en el ámbito cultural? Según José Carlos Mainer, el respeto por la creación de cultura fue una constante en todos los pasos del nuevo régimen y cuando “se convino que el nuevo senado tendría 41 senadores de designación real, la lista incluyó a notables intelectuales”⁵⁴. Entre los que nombra están Justino de Azcárate, Julián Marías, Martí de Riquer, Maurici Serrahima o Camilo José Cela. Nos encontramos, por lo tanto, con intelectuales de una ideología más conservadora y otros más progresistas. Aquí queremos hacer un pequeño inciso: si nos remitimos al primer epígrafe de nuestra tesis donde se plantea la coyuntura de continuismo o cambio, esto podría ser un referente de continuismo en el caso de la cultura y desde un punto de vista esencialista, de lo que no es, no se puede sacar el ser, o en otras palabras: de una cultura proveniente de la dictadura no se puede crear una cultura de la democracia. Ya sabemos que en este periodo se fundieron elementos de muy diversa procedencia y que, por lo tanto, esto también permite interpretaciones y lecturas opuestas, ya que en otras apreciaciones se puede alegar, como bien dijimos antes, la separación entre la obra y el artista.

Tras este pequeño inciso sí debemos apuntar ciertas cosas que nos parecen también importantes de comentar: el recelo ante el intervencionismo aconsejó la supresión de organismos como Editora Nacional (y su filial Ediciones del Centro) o de la revista *La Estafeta Literaria*, que conocieron su inevitable sacrificio. El derecho a la libertad de expresión se reconoció en el artículo 20 de la Constitución de 1978 y aunque es anterior a la misma, nos parece importante comentar la ocupación del espacio de libertad de opinión sin precedentes en la prensa española de la Transición. Sin tener en cuenta la vieja Ley de Prensa de Fraga y sin derogarla, que durará incluso hasta 1978, los periodistas españoles de este momento se adelantan y toman la libertad por su propia

⁵³A. De Miguel, *Los Intelectuales Bonitos*, Barcelona, Planeta, 1980, pág. 59.

⁵⁴J.C. Mainer & S. Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 149.

mano, sobre todo a partir de 1976⁵⁵. De hecho, “la progresiva ampliación de la oferta de prensa[...] y los déficits todavía más abultados a partir de 1976, pusieron a la antigua *Prensa del Movimiento* en el camino a su desaparición”⁵⁶. No poca de esa autoridad moral del periodismo se pagó con el sacrificio y el riesgo de sus hombres: Una placa en la calle Tallers de Barcelona recuerda a día de hoy que el 22 de septiembre de 1977 hubo un atentado allí. Unos ultras dieron un maletín bomba al portero del número 77 donde se encontraba la redacción de la revista satírica *El papus*, para que se lo entregara en mano a Xavier de Echarri, el entonces director de la redacción. La bomba estalló antes de llegar a su destinatario que se encontraba en la primera planta del edificio en la redacción. Aunque este no fue el único, en este mismo año la redacción de *El País* sufrió también un atentado y ambos se saldaron con sendos muertos y heridos.

También la radio se incorporó velozmente al proceso: tras la muerte de Franco los españoles solo tenían (de manera oficial) Radio Nacional de España (pública), la Cadena SER (controlada entonces por la familia Fontán) y la cadena COPE (de la Iglesia) todavía pequeña. En este incierto periodo había comenzado una renovación de formatos, especialmente con la irrupción de los magazines, que servían para la ocupación progresiva de espacios de libertad. El punto de inflexión o el comienzo de la transición (si queremos decirlo así) del campo radiofónico fue el desbloqueo de la actividad informativa a través del Real Decreto 2564/77 del 6 de octubre, que acababa con el monopolio informativo que ejercía Radio Nacional⁵⁷. La radio, independizada de la tutela informativa que tenía esta cadena comenzó un período de esplendor, “duplicando en siete años su número de oyentes (de 7,5 millones en 1975 a 16 millones en 1982, según el Estudio General de Medios)”⁵⁸. Radio Nacional ha competido activamente con la SER y la COPE, vinculada a la Iglesia católica como ya hemos dicho, a lo que a principios de los años 80 se suman otras cadenas (Radio Minuto, Radio 80, Cadena Rato...). Este renacimiento fue

⁵⁵Para saber más se puede consultar la entrevista que se le hace a Ricardo Martín de la Guardia, en Niño, V.M. “Los periodistas de la Transición se adelantaron al final de la Ley Fraga”, *El Norte de Castilla*, 17-3-2008, disponible desde Internet en: <https://www.elnortedecastilla.es/20080317/cultura/periodistas-transicion-adelantaron-final-20080317.html> [acceso: 15-7-2017]

⁵⁶Martín de la Guardia, R. “Los últimos intentos reformadores de la prensa del movimiento (1975-1976)”, *Ámbitos, Revista Internacional de Comunicación* 3 y 4, 2000, pág. 178.

⁵⁷A los informativos de la Radio Nacional muchos españoles llamaban desde 1937 “el parte”, proveniente de la nomenclatura militar, venida de la Guerra Civil.

⁵⁸J.M. Álvarez Monzoncillo & J. Menor Sendra, “La estructura audiovisual en la Transición” en M. Palacios (ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pág. 24.

especialmente protagonizado por la radio comercial privada, lo que llevará a cierta crisis a la radio pública (especialmente desde 1980), aunque esta mantendrá el liderazgo.

No se puede decir lo mismo en el caso de la televisión, debido a ser un medio de masas y por lo tanto condenada a ser, a la vez, la imagen oficial del régimen de turno. La televisión ha sido esencial como medio para llegar a la ciudadanía en este periodo y para “informar” a los ciudadanos de las soluciones que se estaban acordando desde la cúpula política del sistema. Claro ejemplo de esto último que acabamos de decir sería el discurso de la noche del golpe del 23-F que dio el (ahora emérito) rey Juan Carlos dirigido al pueblo español y emitido por TVE. Respecto al plano cultural, se dieron nuevos programas que respondían a una nueva demanda de la sociedad. En este sentido, encontramos en TVE: al principio de la Transición (año 1976) programas como, *Encuentros con las artes y las letras*, de Carlos Vález; o ya en el final (año 1982), *Biblioteca Nacional*, en la presencia de Fernando Sánchez Dragó.

Para Juan Pablo Wert en el transcurso del cambio político sí hubo una significativa eclosión creativa que se manifestó en todos los estratos de la cultura (aunque no de manera simétrica) y que buscó transgredir la jerarquía y las fronteras de las artes y de sus géneros. De esta manera explica cómo la experimentación escénica adquiere un carácter performativo que generará “el contexto comercial indispensable para la creación de míticas instituciones teatrales catalanas como El Teatro Lliure, Dagoll Dagom, El Joglars o La Fura dels Baus”⁵⁹. En el primer epígrafe hemos comentado como también la situación de las mujeres cambia en este periodo, previo al cual no tenían ni el derecho a sacar dinero del banco sin la autorización del padre o del marido. En el ámbito teatral podemos ver que la situación de la llegada de las dramaturgas a la nueva escena española se presenta difícil, pero será a partir de este momento y a lo largo de la democracia cuando comenzarán a surgir un importante número de nombres de creadoras en el campo teatral, que hasta entonces había sido dominado por un elenco casi exclusivamente masculino. Las reivindicaciones feministas, la capacidad de las mujeres para crear asociaciones, el papel de ciertos premios para darles visibilidad constituye algunos de los elementos

⁵⁹J.P. Wert Ortega, “Sobre el arte de acción en España” en J.A. Sánchez Martínez (ed.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, pág. 42.

favorables a la emergencia de nuevas autoras a partir de la Transición y en los años 80 y 90⁶⁰.

1.2.2. La cultura en la Transición. Entre lo posible y lo imposible

Tras la muerte de Franco, su sucesor, el entonces príncipe Juan Carlos es considerado, según las versiones más oficialistas de la historia, como uno de los principales (por no decir el que más) hacedores del cambio de la dictadura a la democracia. En este momento de cambio hubo un empeño por que la Corona se vinculara al mundo de las artes y las letras. Los discursos del monarca en muchas ocasiones fueron acompañados de retazos de historia muy dignamente contruidos. No debemos olvidar también la creación del Premio Príncipe de Asturias en el año 1981. Los asesores de la Zarzuela decidieron muy tempranamente que al lado de la tradicional recepción al mundo de la farándula y los espectáculos, el monarca recibiera (en las inmediaciones del 23 de abril, día del libro, coincidiendo con la entrega del Premio Cervantes) a los escritores y gentes de la Universidad. Amorós en primera persona cuenta su visita a la Zarzuela con el resto de escritores que acuden, señalando la mezcolanza del mundo intelectual español en ese momento unánime en torno a la figura del rey:

“Novelistas, poetas, críticos, humoristas, teatreros, columnistas, académicos, «prensa canallesca» ...Han abandonado cazadoras y jerseys de cuello alto, camisas abiertas y pantalones vaqueros [...] van vestidos de oscuro, con corbatas grises o azules: serios y contentos, satisfechos de sí mismos, conscientes de su papel en la historia de nuestra cultura [...]. Hay aquí viejos republicanos, monárquicos de toda la vida, militares ilustres, comité de cultura del pecé, fervientes socialistas...”⁶¹.

Según José Carlos Mainer esto no sería sino confirmación de la gestación y nacimiento en España del llamado *Estado Cultural*, esto es: el Estado como mecenas de la cultura, lo que el sociólogo francés Marc Fumaroli demostraría en su obra⁶². El testimonio anteriormente citado del crítico literario, nos podría llevar también por un camino que con sendos pasos nos haría toparnos de frente con el concepto CT, Cultura de Transición, del que nos habla el periodista Guillem Martínez⁶³, al que hemos nombrado

⁶⁰Para más información véase C. Flepp y M.S. Rodríguez, *Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2017.

⁶¹A. Amorós, *Diario cultural*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pág.14.

⁶²Para más información véase M. Fumaroli, *L'état culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Edition de Fallois, 1992.

⁶³Cf. G. Martínez, “El concepto CT” en G. Martínez (coord.), *CT o la cultura de la Transición...* ob. cit., págs. 13–24.

al inicio de este epígrafe y que también desarrolla el pensador y activista Amador Fernández-Savater, el cual pone de manifiesto la continuidad en la discontinuidad, regresiones y permanencias culturales del Régimen franquista en el nuevo orden democrático. Este plantea si la transición democrática española ha significado verdaderamente un cambio con respecto a los valores tradicionalista de la cultura franquista. Cristina Moreiras sugiere que la Transición española se erige sobre un proceso de desmemoria colectiva y “cuya consecuencia más obvia será la negativa a realizar una revisión histórica e intelectual del franquismo tanto desde el ámbito de la historia y de las ciencias políticas como de la literatura y el cine...”⁶⁴. También opina que existen narrativas que ponen en evidencia la existencia de esta desmemoria.

La CT consistiría en el amplio consenso social construido en los años de la Transición que dura hasta hoy día y el cual habría configurado un sólido sistema de profesionales de la cultura que se encargan de dar argumentos para reforzar y, por supuesto, no cuestionar el *statu quo*. Esto conectaría con una cita que paradójicamente escribió García Escudero donde expresa que “parece legítimo trasladar la lección del campo político al campo cultural”⁶⁵. Por lo tanto, según esta teoría de la CT, existiría una domesticación de la cultura en España que va desde la época de la Transición hasta la actualidad, algo creído fervientemente por no pocos personajes: Rafael Sánchez Ferlosio publicó un artículo en el que dice respecto al Gobierno, en este caso socialista, que en cuanto oye la palabra cultura, extiende un cheque en blanco al portador⁶⁶. Según este el poder administra el encargo dentro de su conveniencia. Esto hace que la cultura derive en un producto intelectualmente pobre y en un despilfarro de dinero por parte del Ministerio de Cultura totalmente innecesario.

Dentro de esta teoría de la domesticación de la cultura nos interesa concretamente una consecuencia de la misma: los temas tabúes. A pesar de que es innegable que se produce una liberalización en la parcela de la cultura española de la Transición (como hemos señalado más arriba), aún solo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas y películas. Esto es: durante la dictadura, la cultura española estaba dentro de una parcela cercada a la que desde el principio de la Transición

⁶⁴C. Moreiras, “¿La agonía de Franco? en políticas culturales de la memoria en la democracia” en Eduardo Subirats. (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pág. 101.

⁶⁵J.M. García Escudero, *La vida cultural. Crónica independiente de doce años (1951-1962)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963, pág. 237.

⁶⁶Cf. R. Sánchez Ferlosio, “La cultura ese invento del Gobierno”, *El País*, 22-11-1984, pág.11.

supuestamente se le fue quitando el vallado a través de leyes, decretos e incluso la misma Carta Magna. Para quien no se alejase mucho del centro de esta parcela parecería no haber límites en el horizonte, sin embargo, aquel que se fuese alejando más y más del epicentro terminaría encontrando que las vallas no habían desaparecido: solo habían cambiado de lugar. La parcela habría sido ensanchada, pero no liberada y además continuaban otros obstáculos que ya venían de antaño. Por lo tanto, lo que nos encontramos es que la parcela de la cultura debía situarse dentro de un discurso oficial y consensuado. En aras de la seguridad de la democracia era necesario alejarla de la inestabilidad, había que normalizarla y para ello era necesario silenciar, paliar o invisibilizar los discursos disidentes con el fin de conseguir consenso no solo en el ámbito político, sino también en el cultural.

1.2.3. Los cambios administrativos en cultura. ¿Nuevo Ministerio, nuevas políticas?

Mientras tanto, el encargado oficial por parte del Estado de administrar todo el ámbito cultural era el Ministerio de Información y Turismo, creado en 1947 y que dejó de existir 30 años más tarde cuando tras ganar las elecciones UCD cambia al Ministerio de Cultura. Pero ¿Cuándo fue el tránsito de uno a otro? ¿cómo se estableció el nuevo organigrama del Ministerio?

Debemos decir que, desde la muerte de Franco hasta el Gobierno socialista, dentro del marco cronológico 1975-1982, existió una inestabilidad incesante no solo en política sino también la Administración cultural. Esto quedó reflejado en el número de ministros que ocuparon cargos durante esta época en el Ministerio de Información y Turismo y en el Ministerio de Cultura. Estos fueron: En el Ministerio de Información y Turismo: León Herrera Esteban, Adolfo Martín Gamero y Andrés Reguera Guajardo. En el Ministerio de Cultura: Pío Cabanillas, Manuel Clavero Arévalo, Ricardo de la Cierva, Iñigo Cavero y Lataillade y Soledad Becerril.

En julio de 1976 Adolfo Suárez propone el cargo a Andrés Reguera Guajardo (aunque ya se encontraba anteriormente) de liderar el Ministerio de Información y Turismo en un momento en que las mutaciones comienzan a sucederse: antes de que Suárez ganase las primeras elecciones democráticas, se publica el 1 de abril de 1977 un Real Decreto-Ley 24/1977 que fija las condiciones de libertad de expresión. El artículo primero reconoce el principio de la libertad de expresión y el derecho a la difusión de información sin más limitaciones que las que reconoce el derecho general. Es expresado

en pocas líneas, una verdadera revolución en la mentalidad cultural del momento, porque este Real Decreto-Ley abroga la mayoría de las disposiciones de la “Ley Fraga”. A partir de ahora, no se puede decretar el secuestro de material impreso o reproducciones gráficas y sonoras, aunque si la Administración opina que puede ser constitutiva de delito alguna de estas reproducciones dará cuenta al Ministerio Fiscal, el cual procederá al secuestro de este material. Esto solo podría pasar si este contiene noticias, comentarios o informaciones que contengan ataques contra la unidad de España, la Institución Monárquica, las Fuerzas Armadas o miembros de la Familia Real⁶⁷. Tres meses después, en el impulso de la victoria electoral de la UCD, Suárez aprobó por el Consejo de Ministros una gran reforma de la Administración del Estado y por supuesto, también en el campo de la cultura. Se desligó la Dirección General del Patrimonio Artístico del Ministerio de Educación y Ciencia, que ahora se adjuntaba al Ministerio de Cultura y Bienestar acogido temporalmente en el lugar del último Ministerio de Información y Turismo, en el número 39 de la Avenida de la Castellana.

El 4 de julio de 1977 se creó el Ministerio de Cultura, regido por el que fue ministro de Información y Turismo en el primer Gobierno de Arias Navarro, Pío Cabanillas Gallas⁶⁸. Este trató de desligar al nuevo departamento de la imagen franquista que impregnaba el anterior Ministerio. Al tomar posesión, el ministro reconocía que “en primer lugar, hay que constatar que este país ha cambiado y ha cambiado mucho. Crear, opinar, dudar, equivocarse, conocer y debatir ya no son entendidos en cierto sentido como actos sospechosos, sino como obligaciones primarias del español de hoy”⁶⁹.

En un primer momento se denominó de Cultura y Bienestar, pero pronto perdió su apellido. El nuevo Ministerio absorbió 21.489 personas, lo que suponía un 83% más que los efectivos que tenía el extinto Ministerio de Información y Turismo. Esto motivó grandes problemas de adaptación y un considerable incremento de gastos de personal⁷⁰. Pío Cabanillas se hizo cargo de toda esta situación, pero sus medios financieros todavía eran modestos. Con menos de 20 billones de pesetas, el presupuesto ocupaba una onceava modesta posición, de un total de 16 Ministerios, dotación que estuvo a punto de provocar

⁶⁷Cf. BOE Núm. 87, 12 de abril de 1977, págs. 7.928-7.929.

⁶⁸Se le tildaba de progresista ya que quería añadir más libertades en ciertas áreas como la prensa y el cine. Es precisamente esto lo que provoca que sea destituido en octubre de 1974, Cf. S. G. Payne, Franco, *El perfil de la historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pág. 244.

⁶⁹Trenzado Romero, M. *Cultura de masas...* ob. cit., pág. 106.

⁷⁰Ibid.

la renuncia de Pío Cabanillas⁷¹. Ya hemos comentado que este Ministerio gobernado durante el mandato de la UCD se caracterizaba por la corta duración del mandato de los ministros centristas que se suceden a la cabeza de este departamento, resultando unas 60 semanas de mandato por ministro de media.

La creación de dicho Ministerio será, por supuesto, apreciada de diversas maneras por el mundo intelectual y cultural español. Mientras que sus defensores verán el tardío, pero beneficioso reconocimiento del hecho cultural para la Nación, sus oponentes –en las Comunidades Autónomas Independientes en particular, dejarán de pedir la eliminación pura y simple de un Ministerio que decide en el lugar de las 17 Consejerías de Cultura⁷².

La nueva organización de dicho Ministerio quedaría de la siguiente manera establecida en un organigrama:

Figura 1: Organigrama del Ministerio de Cultura de España en 1977



Fuente : elaboración propia, información de B. Bessière, “D’un Ministère de la censure à un Ministère de la culture” en F.C. Carvajal (ed.), *Transitions politiques et évolutions culturelles...* ob. cit., pág. 136.

⁷¹B. Bessière, “D’un Ministère de la censure à un Ministère de la culture” en F.C. Carvajal (ed.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés Ibériques et Ibéro-Américaines contemporaines*, [S.L.], [s.e.], 2002, pág. 136.

⁷²Ibid., pág. 137.

Para terminar, queremos señalar algo que nos pareció curioso en varios expedientes hallados en el Archivo General de la Administración Pública. Indagando en estos archivos, nos encontrábamos viendo informes referentes a la Dirección General de Cinematografía posteriores a la desaparición del Ministerio de Información y Turismo. El primero en el que nos encontramos con el hecho paradójico que nos disponemos a explicar tenía como fecha el 3 de abril de 1978, pero las hojas que habían sido utilizadas para hacer este eran hojas en las que todavía arriba a la izquierda se podía leer “Ministerio de Información y Turismo”, así como el escudo con el águila. Curiosamente el nombre del organismo del antiguo Régimen estaba tachado con un montón de “x” mecanografiadas a color azul y arriba habían escrito “cultura”. Este hecho nos extrañó teniendo en cuenta que el susodicho Ministerio había dejado de existir con tal nombre, es como si no se hubieran cambiado los folios del anterior Régimen, como si no se hubieran tirado, simplemente reciclado. Así mismo el escudo del águila versaba sobre estas palabras. Es curioso y parece simbólico, puesto que las “x” azules que se sobreponían sobre las letras negras de “Ministerio de Información y Turismo” no tenían un color lo suficientemente intenso como para eclipsarlo. Es como si este azul intentase disfrazar un fondo que es negro, es como si, aunque intentase imponerse lo “nuevo” (escribiendo “Cultura” encima de “Información y Turismo”), lo “antiguo” consiguiese sobrevivir tras una leve capa de un nuevo color. Parece una suerte de metáfora de la Transición, pero quizás sea solo eso, una anécdota, una paradoja más entre muchas e incluso más singulares casualidades del proceso de cambio a la democracia, ¿o no?⁷³.

⁷³No podíamos evitar hacer una pequeña nota a pie de página para referirnos a dos casualidades: la primera, que la fecha de la muerte del general Francisco Franco coincidiese en día y mes con la del capitán general Primo de Rivera; una segunda que nos parece bastante más impactante es que Carmen Pichot, mujer de Carrero Blanco, pocos días antes del atentado que sufrió su marido, fuese madrina de un avión de la compañía aérea Iberia llamado “Claudio Coello”, el mismo nombre que tenía la calle donde explotó la bomba a Carrero Blanco.

CAPÍTULO 2: EL CINE EN LA TRANSICIÓN

2.1. La propia transición del cine español

2.1.1. El cine español de los años 60, lo nuevo que aún huele a viejo

En el apartado anterior hemos planteado la transición en la cultura española, pero concretamente en el aspecto cinematográfico, ¿qué pasó? ¿Hubo transición en el cine español?

Para Manuel Palacio “el cine español en el periodo de la transición democrática sufrió el mayor proceso de cambios de toda su historia”¹ comprendiendo este periodo entre 1975-1985. Por otra parte, otros dos autores que alaban en este aspecto el periodo transicional, Pérez Perucha y Ponce, llegan incluso a calificarlo de edad de oro subrayando sobre todo el lapso que va de 1977 a 1982². Hopewell afirma que sitúa el inicio de este cambio en la década de los 60 y afirma que en 1973 la actitud hacia el cambio había evolucionado considerablemente: en las películas de principios de los 70 además de exponerse todo de una manera más directa, se atiende más a un cine dirigido a la clase media y temas de un mayor carácter social, aunque un tanto sensacionalista³. Otros autores juzgan esta época como un momento de pérdida de identidad e imposibilidad de discursos más radicales como es el caso de Hernández Ruiz y Pérez Rubio⁴.

Antes de adentrarnos en el cine español de la Transición y para poder entenderlo, creemos necesario indagar en la década anterior y es que los años 60 implicaron grandes cambios socio-políticos: durante esta década España vivió transformaciones profundas en la estructura de la sociedad que son, entre otras cosas, fruto del desarrollismo. Esto hizo que la sociedad se reactivase y que comenzase a haber un mayor movimiento social y

¹M. Palacio, “Marcos interpretativos, Transición democrática y cine. Un prólogo y tres consideraciones” en M. Palacio (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pág. 24.

²Cf. J. Pérez Perucha & V. Ponce, “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español” en M. Palacio (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, págs. 223-266.

³Cf. J. Hopewell, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero, 1989, pág. 66.

⁴Cf. J. Hernández Ruiz & P. Pérez Rubio, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.

cultural donde surgen intelectuales, artistas, cantautores “comprometidos” con una activa lucha antifranquista como hemos comentado anteriormente. En el aspecto cinematográfico también, surgiendo en estos años numerosos cineastas jóvenes que provenían del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) de Madrid, que en 1962 pasa a convertirse en EOC (Escuela Oficial de Cinematografía). Este era a efectos prácticos, por aquel entonces, el único medio para acceder a la profesión y de donde vendrán la mayoría de cineastas que hacen cine en este momento y en la siguiente década⁵. En julio de 1962 se constituye el sexto Gobierno de Franco. Se trataba de un gabinete considerado aperturista, acorde con las circunstancias del momento. Entre los objetivos estaban la consolidación económica del desarrollismo y la liberalización de la esfera política. Uno de los personajes claves en este momento es Manuel Fraga Iribarne, al que se le confía el Ministerio de Información y Turismo y, este a su vez, la Dirección General de Cinematografía y Teatro a García Escudero, el cual asume el cargo desde julio de 1962 a noviembre de 1967. Durante su mandato, este se propone el desarrollo de un nuevo movimiento en España que supusiera la apertura en las formas de expresión que fuera un digno reflejo de las “nuevas olas”, que en este momento abrían posibilidades expresivas (Nouvelle vague, Free Cinema, Cinema Novo...). Aparecerá pues lo que se conocerá como el Nuevo Cine Español (1964-1969) siguiendo las modas de las nuevas olas europeas.

En los primeros años 70 el cine español se sitúa entre dos líneas bien diferenciadas: la comedia comercial, que en un contexto de censura puede parecer atrevida y en la cual los actores José Luis Vázquez y Alfredo Landa son los principales representantes (del nombre de este último surgirá el *landismo*). Por otro lado, encontramos el cine de Elías Quejereta y el realizado principalmente por Carlos Saura, así como en los años 70 el de Víctor Erice, (*El espíritu de la Colmena*, 1973) o Jaime Chavarrí, (*El desencanto*, 1976). Es un cine cargado de simbolismo y alusiones a la historia pasada o actual del pueblo español. Estas películas estaban destinadas a la clase media de las grandes ciudades y a los intelectuales. Después nacerá lo que se llama la Tercera vía, inspiradas tanto en las comedias *landistas* como en los filmes producidos por Quejereta. En esta Tercera vía podemos citar entre otros: *Españolas en París* (1971), *Vida*

⁵L. García-Merás, “El Cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)”, *Desacuerdos* 4, 2007, pág. 20.

conyugal sana (1974), *Los nuevos españoles* (1974) ... Todas ellas producidas por José Luis Dibildos.

También en la década de los sesenta empezó a realizarse en España aún de manera muy minoritaria un cine independiente, clandestino y políticamente comprometido al que se denomina activista. Primero en contra de la dictadura de Franco y luego cuestionando el proceso de transición que le siguió⁶: estos jóvenes directores concibieron este medio como lugar de acción política y como arma ideológica contra el franquismo, cubriendo los vacíos informativos propiciados por la televisión del Régimen y el cine comercial. Ellos definían esta acción como *contra-informar* y actuaban desde la clandestinidad buscando fórmulas alternativas para la producción y exhibición de sus proyectos. Estos colectivos tenían una gran fuerza sobre todo en Madrid (Colectivo de Cine de Madrid) y Barcelona (Grup de Producció); pero también se gestaban en otros espacios de España, como Canarias (Yaiza Borges) o Andalucía (Equipo 2).

En lo que respecta a la normativa legal aprobada en estos años, podríamos resumirla en los siguientes puntos: se establece el 9 de febrero de 1963 un Código de Censura (estando esta antes en la más absoluta arbitrariedad), con una nueva orden jurídica (19 de agosto de 1964), en la que se recogen (entre otras cosas) las fórmulas del crédito a plazo medio otorgado por el Estado a las empresas cinematográficas y las subvenciones a productores y exhibidores según un porcentaje de los ingresos brutos de taquilla obtenidos por las películas nacionales. Es importante señalar este último punto, puesto que nos pone en sobre aviso de la dependencia económica de la industria cinematográfica, hecho que continuó en décadas posteriores y que produjo una notable crisis en nuestro cine a principio de los años 70 por retrasos en el pago⁷. El cine español no solo dependía económicamente del Gobierno, sino que estaba expuesto a su censura y mutilaciones, como si de un cirujano se tratase, el Estado “a corte de bisturí” modelaba las películas a su propia conveniencia. Es interesante decir que la censura institucional de una manera totalmente arbitraria llevaba implantada desde 1912 y no será hasta 51 años más tarde, 1963, con el establecimiento de un Código de Censura, cuando se marquen unas claras “reglas del juego”. De manera resumida podemos decir que, a partir de la década de los 60, encontraremos la potenciación del *cineclubismo* y creación de las salas

⁶Cf. A. Berzosa Camacho, “Cine, activismo y movimientos sociales de una España en Transición” en Juan Albarrán (ed.), *Arte y Transición*, Madrid, Brumaria, 2012, pág. 134.

⁷Cf. G. Román, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016, pág. 468.

de Arte y Ensayo, la subvención automática del 15% de la taquilla en los cinco años siguientes a su estreno a todas las películas españolas, los derechos de doblaje, cánones de publicidad y derechos de televisión, la subvención adicional a películas consideradas de “Interés Especial”, la reforma del IIEC (Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas) que pasa a llamarse EOC⁸ (Escuela Oficial de Cine) y la apertura de la Filmoteca Nacional⁹. Por supuesto este no es el caso de los colectivos independientes que hemos nombrado anteriormente y que hacían una producción militante antifranquista actuando al otro lado de la legalidad. La mayor parte de estos grupos empiezan a funcionar con fuerza en los años 60 y siguen su actividad durante la Transición, teniendo su declive en los inicios de los años 80 con el llamado “desencanto”¹⁰.

2.1.2. El fin del *garciescuderismo*, comienzo de los años 70... ¿y el principio del fin de la censura?

García Escudero cesa en 1967 y el día 28 de noviembre de este mismo año se suprime la Dirección General de Cinematografía y Teatro¹¹, y no será hasta 1974 cuando una Dirección General se ocupe del cine en exclusiva. La producción se siguió planteando en base a la protección del Estado. Cuestión que se mostró como un problema en el momento en que, por motivos de tesorería, la Administración dilató los plazos de pago, produciendo un grave daño en esta industria. También la fuerte competencia de la televisión hizo descender la asistencia a los cines y, además, el potente predominio de la industria norteamericana casi acaba con las industrias nacionales¹². Ya en los inicios de los 70, hasta la aprobación de las nuevas normas de calificación cinematográfica de

⁸José Luis Sáenz de Heredia y Osio, pariente de José Antonio Primo de Rivera y director de la famosa película española *Raza*, dirigió (entre muchos otros) esta Escuela donde se forman los nuevos directores de cine, la mayoría de ideología de izquierdas estando muchos de ellos afiliados al que entonces era un partido clandestino: PCE. Una vez llegada la democracia muchos se desafiliaron porque en realidad, lo que había era más una actitud anti-régimen que comunista. Dentro la Escuela había una gran libertad para producir, ya que en principio no pasaban por la censura y, decimos en principio porque, como ya veremos más adelante, esto dejó de ser así.

⁹J.L. Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pág. 481.

¹⁰Cf. R. Arnau Rosello, “Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias”, *Revista Digital de Cinema Documentarió* 15, 2013, págs. 300–315.

¹¹Esto fue por el plan de austeridad económica debido a la devaluación de la peseta, que generó una crisis y produjo el cese de diferentes direcciones y subdirecciones generales (cincuenta en total) y entre las afectadas, la del cine.

¹²Cf. J. Martínez, “Tal como éramos... El cine de la Transición política española”, *Historia Social* 54, 2006, págs. 73–92.

1975¹³, la Administración se encuentra en una etapa de confusas reestructuraciones en el cine que intenta mantener un equilibrio entre la apertura y el control estatal (algo así como lo que hizo Escudero en 1962). La Administración se amparaba en la defensa de la “conciencia colectiva” que quedaba a juicio de la junta correspondiente.

Tras la muerte de Franco se dan los primeros pasos de la reforma cinematográfica: el 14 de febrero de 1976 se produce la supresión de la censura previa de guiones¹⁴, así como la promulgación de otra Orden Ministerial que modifica la agónica situación de las salas especializadas¹⁵. En julio de este mismo año Arias Navarro dimitió y el entonces rey Juan Carlos nombró a Adolfo Suárez presidente del Gobierno. Este comienza las conversaciones con la oposición que finalmente acepta el diálogo y se implica en un proceso de pacto con las élites franquistas, lo cual demuestra el fracaso de los proyectos rupturistas de la izquierda. Finalmente, en junio de 1977 se llevan a cabo las primeras elecciones democráticas que tuvieron como resultado la victoria de Unión de Centro Democrático (UCD), el colectivo liderado por Adolfo Suárez¹⁶. Tras estas elecciones se producen hechos de notoriedad en materia legislativa e institucional que afectan al séptimo arte: el 11 de noviembre de 1977, el Real Decreto 3071/1977 abole la censura cinematográfica y el permiso previo de rodaje. Otro hito significativo de este periodo es la Constitución de 1978, la cual no hace referencia explícita al cine; pero recoge en su artículo 20 la libertad de expresión y la difusión del pensamiento como un derecho fundamental, así como la expresa prohibición de cualquier tipo de censura.

A lo largo de este pequeño resumen de la evolución administrativa, institucional y jurídica del cine, hemos podido comprobar cómo en el campo de la legislación cinematográfica se suceden cambios que *a priori* son muy significativos y que inciden tanto en la industria como en el proceso creativo de la producción, evolucionando a la par que los cambios de la política española. Althusser situó al cine como uno de los “aparatos ideológicos” que el Estado utilizaba a favor de sus intereses de forma “no oficial”. Basándonos en esto, se establecería una cultura en vertical, que va de arriba hacia abajo

¹³Las nuevas normas estaban dirigidas a permitir la difusión del cine extranjero (algo que resultaba ventajoso a los productores y distribuidores estadounidenses) y, por otro, a seguir controlando los mensajes políticos de las producciones españolas.

¹⁴Este paso se justificó por la evolución de la opinión social que quedó recogida en una encuesta del Instituto de la Opinión Pública en este mismo año en el que solo el 35% se mostraba favorable a la censura estatal.

¹⁵Esta modificación no consistió en la abolición de dichas salas sino, acorde con las tímidas reformas franquistas, en la ampliación de sus límites.

¹⁶M. J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición...* ob. cit., págs. 138-139.

y que modula toda la cultura: por un lado, el objeto cultural es reconocido como tal y no como marginal siempre y cuando no colisione con el Estado, esto es, quedando dentro de la zona segura (de no colisión) que, por cierto, es amplísima; por su parte el Estado “premia” a esta cultura no problemática con subvenciones y honores. El castigo al que se somete a los que se salen del guion no es otro que el de la marginalidad¹⁷.

El director Basilio Martín Patino comulga con la teoría de que las ideologías tienen una conexión especial con los medios y en referencia a lo que acabamos de explicar, este declara en una entrevista que “el cine que se ha hecho, el espectáculo, los medios, son una aproximación. Entra en el orden de arte propio con unas costumbres que se han ido convirtiendo en normas. Así, en el cine cualquier ruptura se ve como un quebrantamiento de la norma”¹⁸.

Al efectuar un recorrido de la producción cinematográfica española de los años de la Transición se hace visible que existieron lazos significativos entre el cine y la esfera política de aquel periodo. Esto sucede debido al interés por entablar un diálogo político más allá del radio de acción de los políticos.

La presencia de una serie de opiniones y mensajes políticos dentro de varias películas de la Transición española responde al deseo de algunos directores españoles¹⁹ por participar dentro de las discusiones en torno al pasado y presente del país²⁰. Según Ignacio Echeverría, en su artículo “La CT: Un cambio de paradigma”, hubo de aquellos que se dejaron seducir por las ventajas de un nuevo tipo de compromiso, que por primera vez los alineaba en el bando ganador.

¹⁷G. Martínez, “El concepto CT” en G. Martínez (coord), *CT o la Cultura de La Transición...* ob. cit., pág. 16.

¹⁸L. Tello Díaz, *Hablemos de cine. 20 cineastas españoles conversan sobre el cuarto poder*, Zaragoza, PUZ, 2016, págs. 142-143.

¹⁹En este momento no es difícil encontrar directores como Juan Antonio Bardem o Andrés Linares que militan en el PCE y hacen un cine político dejando constancia de la realidad del momento.

²⁰J. Porras, “El cine y las transiciones a la democracia: algunas reflexiones en torno al caso español”, *Filmhistoria Online 1*, VIII, 2008, disponible desde Internet en: http://www.publicacions.ub.edu/biblioteca/Digital/cinema/filmhistoria/2008/ensayo_cine_transicion_1.html [acceso: 7-7-2017]

2.1.3. Cambios en la Administración del cine: inestabilidad dentro de la propia Dirección General de Cine

En 1977 desaparece el Ministerio de Información y Turismo para crearse el Ministerio de Cultura. En lo que respecta al área concreta del cine, también se suceden cambios en los aparatos administrativos y un trasiego continuo al frente de la Dirección General de Cinematografía. Como hemos comentado en líneas anteriores, no será hasta 1974 cuando se restablezca una dirección en exclusiva para el cine (esta vez sin teatro)²¹. La Dirección General estaba dotada en este momento por dos subdirecciones generales: la de Producción (denominada de Empresas Cinematográficas a partir de agosto de ese mismo año) y la de Ordenación y Fomento (también retitulada en este mes de agosto como de Promoción y Difusión de la Cinematografía).

Tras la muerte de Franco en noviembre de 1975, la inestabilidad en la Administración a cargo del cine se puede ver reflejada a lo largo de los diferentes Gobiernos hasta la victoria socialista que conocieron seis personas diferentes en el cargo de director general de Cinematografía, dos de ellos antes del cambio de Ministerio de Información y Turismo al Ministerio de Cultura. En primer lugar Rogelio Díez, quien ocupó el cargo desde el 1 de enero de 1974 hasta el 4 de abril de 1977 y superó el paso de los distintos Gobiernos de Arias Navarro y de Suárez con sus correspondientes ministros de Cultura. Carlos Losilla califica la labor de Rogelio Díez como exótica y marcada por el subjetivismo y continuismo franquista²². Tras este, Félix Benítez Lugo, con un mandato efímero, de mayo a octubre de 1977, del mismo corte que el anterior. El 4 de julio de 1977 se creó el Ministerio de Cultura, regido en un primer momento por el que fue ministro de Información y Turismo en el primer Gobierno de Arias Navarro, Pío Cabanillas Gallas. Ya hemos visto en el epígrafe anterior cómo queda estructurado el nuevo Ministerio, creemos conveniente mostrar también cómo se definió la estructura de la Dirección General de Cinematografía:

²¹Esto se hará a través de la publicación de un Real/Decreto en enero de 1974.

²²C. Losilla, "Legislación, industria y escritura" en J.A. Hurtado y F. Picó (eds.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pág. 39.

Figura 2: Organigrama Dirección General de Cinematografía de España en 1977



Fuente: M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...ob.cit.*, pág. 106

Desde octubre de 1977 a mayo de 1979 fue director general José García Moreno, le seguirá Luis Escobar de la Serna hasta enero de 1980, después Carlos Gortari Drets, cuyo breve mandato durará hasta ese mismo año cuando le hará el relevo (el último de la era UCD) Matías Vallés Rodríguez, que será director general de Promoción del Libro y la Cinematografía (unificando departamentos) desde octubre de 1980²³ hasta la victoria socialista a finales de 1982. Gómez Bermúdez de Castro apunta a que la mejor etapa para esta dirección sería la de Gortari²⁴, diplomado en la EOC y profundo conocedor del cine. Se destacaría de él entre otros avances, su postura a favor de ciertos filmes que sufrieron censura, recordamos aquí el caso de *El Crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró.

2.1.4. Los límites de lo posible dentro del cine de la Transición

Pese a esta dinámica de continuismo podemos observar elementos de cambio: “hubo un periodo en el cual hay una explosión del cine documental que coincide con la desaparición del NODO”²⁵, se hacen documentales de recuperación de memoria, algo que venía arrastrándose desde *Canciones para después de una guerra...* (1971), de Basilio Martín Patino; por consiguiente, debido a esta desaparición del NODO, es necesario “rellenar” ese espacio vacío que había dejado este (se exhibía previo al pase de la

²³BOE, Núm. 248, de 15 de octubre de 1980, pág. 22.966.

²⁴Cf. R. Gómez B. de Castro, *La producción cinematográfica española de la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero, 1989, pág. 155.

²⁵Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

película), y en el artículo 19 del Real Decreto 3071/1977, se recoge la obligación de proyectar en salas comerciales diez minutos como mínimo, de cortometrajes, “la época dorada de los cortos”²⁶.

Además, en general el peculiar contexto sociopolítico de la Transición hizo que conviviesen multitud de propuestas ideológicas, estéticas y narrativas a través de diferentes modelos fílmicos. Debemos añadir a esto que, de manera genérica, el cine siguió unos planteamientos banales orientados a la evasión de los espectadores y entre las estructuras narrativas más comunes encontramos la comedia. Prueba de esto sería la película de Mariano Ozores, *Los bingueros*, producción española más rentable en 1979. Esto no quiere decir que debamos olvidar que es en este momento cuando en las grandes pantallas españolas comienzan a aparecer temas proscritos hasta entonces, como la política y el sexo. Es en el año 1976 cuando se pudo ver el primer desnudo integral protagonizado por María José Cantudo en la película *La Trastienda*, de Jorge Grau y también en este mismo año Pepa Flores (la actriz que hacía de Marisol, un personaje clásico del cine franquista) mostraría sus pechos en la revista *Interviú*, dándose por inaugurado lo que se conocería en este periodo como “el destape”.

Con la eclosión de los géneros también se nos muestra la realidad desde una mirada tapiada durante décadas, la de los ojos de los vencidos en la Guerra Civil: la guerra fratricida del 36 se proyecta desde una perspectiva nunca antes mostrada, la del bando republicano como en *Soldados* (1977), de Alfonso Ungría, y *Las largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino; así pues es en este momento cuando se hace una revisión del periodo franquista, desmitificando sus políticas y su sociedad como en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975), de Pedro Olea y *La Colmena* (1982), de Mario Camus, donde se exponen un Madrid mísero de la posguerra; en esta recuperación por la memoria histórica a través del cine encontramos la figura de los maquis²⁷, combatientes antifranquistas aislados en las montañas en zonas del norte de Cataluña, Levante o Extremadura y que trataban de derribar el Régimen franquista: *Los Días del pasado* (1977), de Mario Camus y *El corazón del bosque* (1979), de Manuel Gutiérrez Aragón, alejan los arquetipos monstruosos que el franquismo había establecido sobre ellos; otro personaje ligado al

²⁶El realizador Carlos Taillefer expone: “Esa época dorada que llega hasta el 86, en la que tú estrenabas un corto y la suerte no dependía de ti o de que el corto gustase o no. El que estuviera más o menos tiempo en el cine dependía del éxito del largometraje, porque al corto nos pagaban una cantidad fija por semana (creo que 6.000 pesetas la primera semana, 4.000 la segunda y así un *décalage*)”. Entrevista realizada a Carlos Taillefer el 15-5-2020.

²⁷J. L. Sánchez Noriega, “Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)” en *Jornadas sobre cine e historia*, [S.L.], Junta de Castilla la Mancha, 2003, pág. 116.

bando republicano y a la izquierda sería la figura del exiliado, que recogen algunas películas como la galardonada *Volver a empezar* (1981), de José Luis Garcé, que aunque se desarrolle en el tiempo presente de la Transición, el telón de fondo de la obra es el exilio, por lo tanto indirectamente mira hacia un tiempo pasado.

Todo esto nos pone de manifiesto que muchos cineastas deciden mostrar la otra cara de la historia con una deconstrucción de mitos a través de su análisis, así como de un desmantelamiento de tópicos²⁸ que dio voz y dignidad a los que, por su ideología contraria al Régimen, no la tuvieron durante la dictadura. Podemos decir que la memoria se recoge en dos tiempos: el pasado y el presente, faltándonos únicamente del futuro. Como dato curioso comentar que este sí se dio en Argentina en época de Transición (1983-1989), país que bebió de nuestro cambio de régimen para llevar a cabo el suyo y en el que se desarrolló un género de ciencia ficción que trataba futuros distópicos para hacer una revisión de lo vivido en títulos como: *Hombre mirando al sudeste* (1986), de Eliseo Subiela; *Lo que vendrá* (1988), de Gustavo Mosquera; y *La tercera invasión* (1988), de Jorge Coscia²⁹.

Sánchez Noriega³⁰ expone que más que en otras cinematografías y marcos espacio temporales, las películas del cine histórico de la Transición hablan del presente y para el presente, cuentan hechos del pasado con el propósito de desbaratar el discurso dominante aún vigente del franquismo, conjurar las estrategias del olvido voluntario, hacer memoria de episodios concretos o se utilizan para reconstruir estilos de vida basados en valores democráticos³¹. No obstante, sobre el cine histórico que habla de la Transición haremos mención explícita en el siguiente epígrafe.

Hemos visto en las páginas anteriores que, pese a dinámicas de continuismo, se pueden observar elementos de cambio como en el aparato jurídico a base de la publicación de órdenes y reales/decretos, y en la propia Constitución en su artículo 20 que, aunque no

²⁸Cf. V. Sánchez Biosca, *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

²⁹A. Cuarterolo, “La memoria en tres tiempos: revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia” en A. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, págs. 339–364.

³⁰J.L. Sánchez Noriega, “Trayectorias, libertades e identidades en el cine español (1974-1984)” en J. L. Sánchez Noriega (ed.), *Filmando el cambio social*, Barcelona, Laertes S.A., 2014, pág. 57.

³¹Respecto a esta última característica, construir estilos de vida basados en valores democráticos, queremos señalar que Almodóvar se ha convertido en uno de los productos representativos de la transición democrática. Rafael Lamas en su respectivo capítulo R. Lamas, “Zarzuela y restauración en el cine de Almodóvar” en E. Subirats, (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Alianza, 2002, págs. 53-66, apunta cómo los personajes de sus películas no operan una verdadera sustitución de la conciencia tradicional por otra moderna, sino que limitan su modernidad a una serie de comportamientos anticonvencionales que terminan siendo reconducidos a la norma social tradicional.

hace referencia explícita al cine, recoge el derecho a la libertad de expresión en todas las manifestaciones. También en la transformación de la estructura administrativa y en los propios géneros que se ven favorecidos por estas medidas y, gracias a las cuales, los cineastas rehabilitaron parte del pasado y la historia oscurecida por el franquismo. La vida política de los años setenta, el “despertar” en los 60 ofreció nuevas fuentes de inspiración.

Cierto es que tras la muerte del Caudillo se produce una liberación creadora y esto implica, entre otras cuestiones, que se haga un cine de memoria histórica. No solamente se crean nuevos títulos, sino que antiguas películas bloqueadas por la censura son estrenadas en estos momentos, sin poder evitar volver a mencionar aquí la primera película de la famosa trilogía de Patino, o la película *Viridiana* de Buñuel, producida en el año 1961 y que no será estrenada hasta 16 años después, en mayo de 1977 y gracias a que la actriz Silvia Pinal había logrado escapar a México con una copia de la misma, ya que la censura franquista había ordenado destruirla.

A pesar de estas liberalizaciones que se produjeron en la creación y en la exhibición de filmes antes prohibidos, debemos decir también que el consenso y los pactos de silencio no solo se llevaron a cabo en la política, sino también en la cultura y esto afecta por supuesto a un cine que se debía al proteccionismo del Estado. Se tiende a marginar y dejar en los márgenes del cine a las apuestas más rupturistas: trabas administrativas, altercados e incluso secuestros judiciales forman parte de un boicot a todas aquellas películas que se salen de la línea de un guion más que calculado.

2.2. El cine como instrumento para el estudio de la “actualidad” de la Transición

2.2.1. La problemática del cine como fuente de la historia actual

Hemos visto en el epígrafe anterior cómo es la transición del cine de la dictadura franquista a la democracia, cómo el aparato institucional y administrativo que lo dirigía también cambia, así como las leyes que lo regulan hasta alcanzar el supuesto culmen con el Real Decreto 3071/1977. Tiene sentido tanto control sobre el cine, ya que este es imagen y, como bien dice el refranero, “una imagen vale más que mil palabras”: su alcance por su fácil asimilación a través del fotograma en movimiento es algo inevitable. Un ejemplo de esto sería lo que ya hemos dicho con anterioridad, como en los años 60 el cine era el principal elemento que nutría el imaginario de los españoles.

Además, está sujeto a todo tipo de interpretaciones, ya sea de género de ficción o documental, de ahí que haya sido tan controlado en épocas dictatoriales. Esto nos hace exponer una cuestión que ha sido muy discutida entre los investigadores: ¿en qué medida podemos decir que el cine es reflejo de la realidad? En el caso de un filme de ficción se podría argumentar que está construido sin basarse en hechos reales y respecto al género documental, que el director selecciona una serie de secuencias, de fotogramas de la realidad, exponiendo solo una visión parcial y muy sesgada de la historia. Bajo nuestro punto de vista, todo esto no serían argumentos de peso para tumbar la hipótesis de que el cine pueda ser fuente histórica puesto que, de alguna manera, todas las películas vienen a ser históricas en el sentido de que son reflejo de la mentalidad de las personas de la época. Como bien creía Pierre Sorlin, no hay que olvidar que el cine ha sido testigo de la historia³² y, además, en el aspecto de la parcialidad igual que un documentalista elige una serie de planos para su montaje, el historiador también elige una determinada selección de fuentes.

Nadie podría negar la parcialidad del NODO español como pase previo a la proyección de cada película en todas las salas de cine del país, y su insistencia por enaltecer el Régimen y los logros del mismo desde su primera proyección el 4 de enero de 1943, hasta su extinción tiempo después de la muerte del dictador, cuando el Estatuto de Radio y Televisión de enero de 1980 dedicó una escueta disposición transitoria para proclamar la extinción de Noticiarios y Documentales Cinematográficos³³. Y esto nos llevaría a otra cuestión: ¿tiene la imagen validez como fuente de la historia? Este es un debate abierto, encontrando no una única hipótesis unificada al respecto.

Robert A. Rosenstone opina que los historiadores suelen rechazar el cine como fuente histórica por su visión simple, distorsionada e inexacta de la historia. Para Rosenstone, en el cine no se trata de reunir datos como si de un libro de historia se tratase sino de centrarse en el significado total³⁴. Este distingue el cine histórico de tres maneras: drama, documento y experimentación: en la primera línea se encontrarían las películas de Hollywood con una visión más simple y lineal de la historia; más veraz sería el grupo de los documentales, aunque también se encontraría con las mismas características que la anterior; por último, el cine experimental, que sería el más verídico por no contar con los

³²Cf. P. Sorlin, *Sociología del cine*, México D.F., FCE, 1985.

³³M. Trenzado Romero, *Cultura de masas y...* ob. cit., pág. 77.

³⁴R. A. Rosenstone, "La historia en la pantalla" en M. A. Paz y J. Montero (eds.), *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, págs. 13-33.

inconvenientes de los anteriores puesto que rompe con las estructuras narrativas tradicionales y tantea otros puntos de vista³⁵.

En España encontramos en este campo de cine-historia al que era el catedrático de Historia Contemporánea y Cine del Departamento de Historia y de Arqueología de la Universidad de Barcelona, José María Caparrós Lera³⁶, creador en 1983 del Centro de Investigaciones Film-Historia. Fue uno de los pioneros en la introducción de las relaciones entre historia y cine en la Universidad española, junto con el profesor Hueso. El propio Caparrós asegura que es una fuente instrumental fundamental para la historia y que puede ser un medio didáctico para enseñarla³⁷. En este sentido recogemos una cita de Thomas A. Edison en la que explica que este estaba gastando muchísimo dinero “para conseguir un conjunto de 6000 películas, a fin de enseñar a los 19 millones de alumnos de las escuelas estadounidenses a prescindir completamente de los libros”. En la actualidad, podemos creer que estamos en la era de la tecnología y de la “pantalla” y lo modernos que pueden aparentar ser algunos colegios o institutos por el uso de ordenadores y material audiovisual didáctico para sus alumnos, pero esto ya lo había planteado Edison en 1912.

En España, estas relaciones cine-historia tendrán un marco referencial previo a las aportaciones de otros investigadores y corrientes extranjeras, quienes abrieron antes que nosotros este campo especializado.

En 1947, Sigfried Kracauer dio a conocer un riguroso ensayo³⁸ que no tardó en despertar críticas y un ferviente debate. Este postulaba que en los filmes expresionistas alemanes de las primeras décadas del siglo XX subyacía el germen del nazismo. Hasta este momento el cine había sido considerado como un mero entretenimiento en contraposición a lo que estaba estableciendo Kracauer: descifrar el imaginario de una sociedad a través del cine, un medio de comunicación de masas y como tesis, considerar al cine como fuente histórica.

³⁵R.A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, págs. 47-49.

³⁶M. Crusells, “Panegírico del Dr. Josep María Caparrós Lera”, *Film-Historia*, 7 de mayo de 2018, disponible desde Internet en <http://www.filmhistoria.com/> [fecha de consulta: 28/08/2018].

³⁷Cf. J. M. Caparrós Lera, “Relaciones historia-cine en el contexto español” en A. Yraola (ed.), *Historia contemporánea de España y Cine*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pág. 11.

³⁸S. Kracauer, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995.

Pionero en este campo es Marc Ferro, estudioso del cine como agente histórico, datando sus primeras investigaciones de la década de los sesenta con Annie Kriegel y Alain Besançon en torno a un tema del que él era especialista³⁹. Sigue en la línea de Kracauer, pero llega incluso a superarlo comentando que, más que mostrar la realidad del momento, la cámara revela los lapsos de una sociedad. Esto demostraría que el cine nos enseña lo que una sociedad es capaz de confesar sobre sí misma en un momento determinado, lo que afirma y lo que se niega. Como ejemplo claro de esto, queremos exponer una frase del realizador Bardem, quien en las Conversaciones de Salamanca de 1955 dijo, entre otras cosas, que el cine español era políticamente ineficaz, cuando en realidad sí que fue políticamente eficaz desde una perspectiva de adoctrinamiento del Régimen y cómo todo lo que se omitía, decía mucho de la sociedad española del aquel entonces. Para el coetáneo de Ferro, Sorlin, sociólogo ya citado en este epígrafe, cada película es expresión ideológica del momento en el que es producida.

Ferro, además de ser un ortodoxo del estudio de la historia a través del cine, también lo es del valor didáctico del mismo y para ello afirma que es correcto e imprescindible establecer una clasificación adecuada al respecto. Su gran discípulo español, que ya hemos comentado con anterioridad, el profesor Caparrós Lera establece tres tipos de películas:

-De reconstrucción histórica: películas que, sin voluntad de ello, se convierten en testimonio de su época.

-De ficción histórica: películas en las que la historia es escenario.

-De reconstitución histórica: películas con vocación de reinterpretar el pasado⁴⁰.

En este sentido podríamos plantearnos qué tipo de valor histórico pueden tener las películas como testimonio histórico sin olvidar que es un medio de comunicación de masas y que ha servido a intereses de toda índole y naturaleza. El historiador británico Sir Arthur Elton atribuía al cine el poder de hacer historia, más allá de la escenificación del pasado⁴¹. Charles Wright Mills sostenía que los medios de comunicación no identifican al opresor y construyen una realidad paralela en un aparente clima de democracia y libertad. Este reconocido sociólogo acuñó la expresión “sociedad de

³⁹Cf. A. Kriegel, M. Ferro, & A. Besançon, “Historie et cinéma : L’expérience de la Grande Guerre” *Annales* 20, 1965, págs. 327-336.

⁴⁰T. Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, Barcelona, UBE, 2010, pág.19.

⁴¹A. Elton, « The film as Source Material for History », *Aslib Proceedings* 4, 1955, págs. 207-239.

masas”. El profesor Auñón señala por su parte que “es un medio de comunicación sin grandes artificios, popular [...]. Es por ello el cine una manera eficaz de lograr una transformación paulatina en la forma de pensar y actuar del individuo”⁴². En este caso creemos importante que el espectador adquiriera un rol activo para convertirse en un verdadero crítico de lo que observa: hay que dejar de mirar para comenzar a ver, hay que limpiar el objetivo y mejorar el enfoque. Según Auñón, la sociedad de masas se define por los medios de comunicación y se caracteriza, entre otras cuestiones, por los siguientes puntos:

- En la sociedad de masas una minoría moldea la opinión de una mayoría, es decir, se imponen modelos que homogeneizan los preexistentes.
- Los grupos de producción controlan los medios de comunicación social, por lo que los receptores difícilmente pueden sustraerse a su influencia⁴³.
- Las opiniones particulares no trascienden públicamente, más que por los canales que estos medios han establecido.
- Estos mismos medios e instituciones condicionan la opinión pública. En otras palabras, la opinión pública se ejerce en la medida en que no ponen en tela de juicio el *statu quo*⁴⁴.

Desde el punto de vista del profesor Auñón, la democratización del cine sería un hecho imposible en el aspecto de que el poder hace un uso fraudulento del mismo en aras de sus beneficios.

En realidad, en todas las fuentes utilizadas como herramientas para el estudio de la historia podríamos encontrar este tipo de problemas, ya que cada una estaría sujeta a las convenciones de su género. Si lo asumimos de esta manera, se podría plantear que el cine no retrata el pasado con la lealtad que se le asume. En este sentido algunos historiadores solo conciben al cine documental como el único soporte audiovisual válido para estudiar la historia. Sin embargo, según esta teoría el documental también se apoya en un discurso narrativo, conformando las secuencias narrativas a través de una trama, o

⁴²Cf. J. C. Flores Auñón, *El cine, otro medio didáctico*, Madrid, Escuela española, 1982, pág. 17.

⁴³Actualmente internet ha subvertido la naturaleza política de los tradicionales medios de comunicación o *mass media*. Aunque en un principio nació como resultado de un experimento militar, su uso se ha democratizado hasta el punto de invocar nuevos métodos de control por parte de las más altas esferas del poder.

⁴⁴J.C. Flores Auñón, *El cine, otro medio...* ob. cit., págs. 16-17.

el uso de las voces en *off* en algunos casos o los rótulos que van marcando el relato. Esto querría decir que también estaría sujeto a la manipulación que exige el objetivo último de su creación. Pero es que la importancia del cine en y para la historia trasciende a lo que quiera relatar si entendemos la película como un “libro proyectado”: aporta información del momento en que se ha rodado, del momento de su estreno, sin olvidar aquí el ostracismo que sufrieron muchas películas que quedaron postergadas hasta que pudieron ser exhibidas debido a las distintas formas de censura. Por lo tanto, reflejaría las preocupaciones sociales y políticas del momento en el que se ha producido el filme. Esto es algo que apoya también la voz de Martin A. Jackson, el cual afirma que el cine enriquece el proceso de aprendizaje de múltiples disciplinas humanísticas, en especial la historia y expone que “el único cine que, semánticamente hablando, merecería el nombre de «histórico» es aquel que en sí mismo, pertenece ya a la historia”⁴⁵.

Para nosotros queda, pues, claro que el cine no es solo una forma de ocio, un simple canal de entretenimiento, sino que es mucho más que eso: una expresión sociocultural de un valor incalculable, así como una importante fuente histórica y expresión artística. Ya sabemos que el cine está considerado séptimo arte y es que, tras las artes nobles y dinámicas, nos encontramos que, en la escala numérica establecida para las artes, el número de la suerte es para esta expresión audiovisual: el cine tiene la posibilidad de expresar cualquiera de ellas. Creemos que el historiador no debe desentenderse de esta fuente de información. En este sentido Helena Lumbreras, realizadora de Colectivo de Cine de Clase, decía que no se hace historia del cine, sino que se hace la historia con el cine. Creemos, por lo tanto, que podemos considerar al cine como una fuente o herramienta para la comprensión de la historia más reciente, es más, lo catalogamos fundamental para cualquier investigación.

2.2.2. El cine como fuente de la historia del cambio político: cine hecho durante y sobre la Transición

Ya comentamos en un epígrafe anterior cómo la particular transición del cine comienza en los años 60 con el aperturismo de Manuel Fraga, momento en que muchos jóvenes cineastas se forman en la Escuela Oficial de Cine, los cuales, sobre todo en los últimos años de vida de esta Escuela, adoptan una actitud realmente crítica con el

⁴⁵M.A. Jackson, “El historiador y el cine” en J. Romaguera y E. Rimbau (eds.), *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983, págs. 16-17.

Régimen. Estos cineastas, en su gran mayoría, serán después los mismos de la Transición junto con otros más veteranos, como Bardem o Berlanga. Es importante añadir que este es un momento en que se encuentran abiertamente propuestas ideológicas de todo tipo en el cine, hallándose entre ellos realizadores de todo signo político como los dos comentados anteriormente, situados a la izquierda, o Mariano Ozores y José Luis Garcí, situados a la derecha.

Como ya hemos mencionado, el cine es una fuente histórica de un gran valor y en la época de la Transición no podría ser menos. Si nos ciñésemos a la aproximación implícita del cine a la historia⁴⁶, es decir, de darle el valor que se le da a un libro de Historia como si sus secuencias fueran las páginas de papel, no encontraríamos un número ingente de películas que traten sobre la Transición en sí. De hecho, son varios los investigadores que hacen referencia a que el número de títulos que abordan frontalmente la evolución presente (Transición) del país, es bastante escaso en comparación con el cómputo total de películas que se hicieron en la época de la Transición. Con la Transición nos referimos al proceso político de cambio que se llevó a cabo a partir de la muerte de Franco hasta la victoria electoral de Felipe González en las elecciones de 1982. Dentro del mismo, el periodo de máxima politización del cine español estaría comprendido entre 1977-1980. La política fue tematizada, tanto por el interés generalizado que existía en el país, como por el uso de los discursos cinematográficos como medio de comunicación informal.

Para la representación del presente y concretamente de películas que abordan de un modo u otro la Transición española, nos basamos en el corpus de Carlos F. Heredero⁴⁷, quien clasifica las películas de la época en cuatro apartados: la representación de la historia, la historia como referente, el reflejo social y los documentales. Nosotros hemos integrado el último dentro de los otros tres apartados a modo de síntesis. Querríamos exponer algunos de los filmes que nos parecen representativos en este aspecto de manera implícita (como hemos comentado en el párrafo anterior, esto es, como un libro de Historia) y de manera explícita, o lo que es lo mismo, reflejando las preocupaciones políticas y sociales de la época. Lo haremos tanto de carácter documental como de ficción, aunque ya hemos dicho anteriormente cómo desde el punto de vista de algunos

⁴⁶Cf. F. J. Zubiaur Carreño, "El cine como fuente de la historia", *Memoria y civilización* 8, 2005, pág. 206.

⁴⁷Cf. Heredero, "El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia: historia de un desencuentro en J.A. Hurtado y F. Picó (eds.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, págs. 17-31.

historiadores, el carácter testimonial que adquieren las películas documentales desde un punto de vista revisionista de la historia es mayor que el de las películas de ficción. Precisamente en este periodo de la historia de España se aprecia un auge en este género que según diversas opiniones científicas y del propio mundo del cine se cerrará en el año 1981⁴⁸.

En primer lugar, analizaremos la representación de la historia en aquellas películas que toman como objeto referencial acontecimientos o personajes políticos de la Transición exponiendo algunos ejemplos que nos parecen representativos del periodo. Encontramos algunos directores como Juan Andrés Linares, José Luis García Sánchez o Roberto Bodegas, la mayoría de ellos relacionados con el PCE. En este entorno y dentro del cine documental, debemos señalar *Una fiesta por la democracia o el oro del PCE* (1977), dirigida por Andrés Linares y en la que este capta dos fiestas organizadas entre 1976 y 1977 por el partido comunista, máximo referente de izquierdas en nuestro país. El director buscaba mitigar la imagen radical que se había marcado a fuego en las mentes de los españoles tras cuarenta años de dictadura a través de escenas distendidas y cotidianas del partido. Debemos decir que el filme no gustó mucho a algunos dirigentes del partido, que criticaron que se ensalzase más la base que la cúpula del partido. Debemos tener en cuenta que en este momento el PCE estaba en los inicios de negociación con Suárez y, a modo ilustrativo, decir que, en el cartel de esta película, entre el mar de banderas rojas destaca una bicolor en el margen derecho, algo que chocaba con los ideales de este partido ya que la bandera “rojigualda” se asociaba a la monarquía. Otro documental de este periodo y que representa un personaje político de izquierdas por antonomasia es *Dolores* (1980), de Andrés Linares y José Luis García Sánchez. Narra toda su vida e integra entrevistas con la Pasionaria. En unas declaraciones, el director cuenta que “es necesario recuperar personajes olvidados por la historia oficial, pero que son muy cercanos a la gente”. Efectivamente, en esta película se la muestra como una persona con la que se podría identificar cualquier ciudadano llano del pueblo, una película de corte muy humano.

Como ya hemos dicho al inicio de este epígrafe, no son tantas las referencias a personajes y hechos en el presente, pero también encontramos otros documentales como

⁴⁸Algo afirmado en el ámbito académico por diferentes especialistas como por ejemplo el profesor titular de la Universidad de Málaga, Alejandro Alvarado, o por el propio director de cine José Juan Bartolomé, en una entrevista realizada por nosotros.

No se os puede dejar solos y *Atado y bien atado* que se estrenó con el título genérico de *Después de...* (1979), de los Bartolomé que tienen un gran valor testimonial y será una de las películas que forma parte de nuestro corpus principal. Queremos resaltar dos hechos significativos del periodo que sí fueron representados en la gran pantalla: el asesinato de los abogados laboristas en Atocha en la película *Siete días de enero* (1979), de Juan Antonio Bardem, y el atentado contra el almirante Carrero Blanco en las películas *Comando Txikia* (1976), de José Luis Madrid y *Operación Ogro* (1979), del italiano Gillo Pontecorvo. En el ámbito nacional también hubo directores que filmaron sobre Euskadi Ta Askatasuna, un tema sensible y actual ya que las actividades de ETA en este momento tenían una gran repercusión social. Existen diferentes maneras de representar al etarra en estas películas, o bien como villano o bien como héroe, por ejemplo, *La fuga de Segovia* (1981), de Imanol Uribe⁴⁹.

En un segundo apartado, encontramos las películas que toman la historia como referente, pero sin pretensión explícita de hablar sobre la Transición política para construir relatos de ficción. Podemos nombrar aquí al aclamado director Eloy de la Iglesia, en su película *El diputado* (1980), el cual hace una crítica a la izquierda a través de la sexualidad: encontramos a un joven José Sacristán metido en el personaje de Roberto Orbea, militante de un partido de izquierdas que es elegido diputado en las elecciones de 1977 y que, acomplejado, esconde su tendencia homosexual y la rechaza. Ante la similitud del caso de uno de los diputados de su partido, el profesor Enrique Tierno Galván, entonces secretario general del Partido Socialista Popular, fue a ver a Santiago Carrillo, en aquel momento secretario general del partido Comunista, para que impidiese su rodaje ya que el realizador, Eloy de la Iglesia, era militante comunista⁵⁰. Observamos un amplio abanico de géneros, así como diferentes enfoques ideológicos. Por otro lado, hallamos un considerable número de películas en este grupo que articulan discursos críticos con la realidad política y social de la Transición de una manera metafórica e intelectual: *El puente* (1976), de Juan Antonio Bardem y *Tú estás loco, Briones* (1980), de Javier Maqua, son ejemplo de ello.

Para finalizar, queremos nombrar brevemente dos películas cuyos discursos recogen y se alimentan de aspectos sociales o culturales que se desprenden del

⁴⁹Cf. N. Ardanaz, « The Spanish Political Transition in Cinema (1973-1982)», *Communication & Society* 11, 1998, págs. 153-175.

⁵⁰Cf. A. M. Torres, *Diccionario Espasa. Cine español*, Madrid, Espasa, 1999, pág. 262.

al cambio político. En este sentido encontramos un título sumamente interesante y con mucho trasfondo que es *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri, documental sobre la familia del poeta Leopoldo María Panero tras la muerte de este. En esta película la ausencia del padre es algo fundamental, así como para la Transición lo fue la muerte de Franco. Sin embargo, estas muertes no lo explican todo y además se corre el peligro de perpetuar su mirada⁵¹. Esta obra se convierte en una suerte de metáfora del desaliento y de la frustración de la política española de los sectores más esperanzados con el cambio político. Destacamos a Pilar Miró con su película casi autobiográfica, *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), donde muestra la figura de una mujer liberal y su lucha por la igualdad de género en una sociedad claramente machista. Otra directora rompedora y que, al igual que Miró, había estudiado en la Escuela Oficial de Cine, Cecilia Bartolomé, realizó en estos mismos años la película *Vámonos, Bárbara* (1978), en la que una madre harta de las infidelidades de su marido, coge a su hija y se marcha.

Cierto es que se produce una liberación creadora y esto implica que a través de la pantalla se intenta dar voz y rostro a todo lo que el Régimen anterior había silenciado y, cómo hemos visto, no solo en el aspecto político, sino también sexual. Debemos decir también, que el consenso y los pactos de silencio “impuestos” generan que se tienda a excluir y dejar en los márgenes a un cine con las apuestas más arriesgadas.

2.3. Las productoras, distribuidoras y exhibidoras durante la Transición

2.3.1. Las tres ramas del mismo tronco industrial: producción, distribución y exhibición

Ya en el año 1955, el director de cine Bardem pronunciaba su famosa frase en el encuentro de profesionales del cine español, las Conversaciones de Salamanca, donde recalca que el cine español era industrialmente raquítico. Y debemos anunciar que no erraba en sus palabras. A continuación, nos disponemos a realizar una síntesis de la situación de las principales ramas de la industria cinematográfica: las productoras, las distribuidoras y las exhibidoras durante la Transición, lo que, por ende, nos llevará a la

⁵¹J. Egea, “*El desencanto: La mirada del padre y las lecturas de la Transición*”, *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures* 58, 2010, págs. 79-92.

situación económica del cine español en este momento. Previo a esto, haremos una pequeña síntesis de la industria del cine español en los años previos a la Transición, concretamente desde 1964, cuando se publica la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964, hasta 1977, con la publicación del Real Decreto 3071/1977.

La industria del cine está compuesta por tres grandes patas que son, como hemos dicho, la producción, la distribución y la exhibición :

- Las empresas productoras son las que disponen de los medios necesarios para la producción y el rodaje de películas. Suelen poner el capital en un primer momento. En muchos casos, como veremos más adelante, las empresas productoras también son distribuidoras de películas.
- Las empresas distribuidoras son las que se hacen con los derechos de explotación de las películas y, una vez adquiridos estos, se encargan de planificar la estrategia de *marketing*, así como de conseguir salas de exhibición para las películas en su haber y de negociar con las mismas.
- Las empresas exhibidoras son las que se encargan de la exhibición de películas, es decir: las salas de cine.

Después de las primeras palabras que hemos escrito dichas por el cineasta, Bardem, nos preguntamos cuál era la situación de estas y en qué medida y manera afectaba al mundo del cine.

2.3.2. La protección económica y legislativa de la industria cinematográfica (1964-1977): producción, distribución y exhibición

A lo largo del siglo XX se ha sido consciente de la importancia de la imagen en movimiento como medio para llegar a la población. No podemos olvidar que hubo películas durante la Guerra Civil que fueron utilizadas como medio de propaganda. Esto puede explicar el interés del Estado por proteger el cine español y, por lo tanto, su industria. Sin embargo, como comprobaremos más adelante, estas ayudas estatales en su intento por mejorar las condiciones del cine español han quedado, en la mayoría de los casos, lejos de su objetivo. Todo esto conecta con la situación de las productoras, distribuidoras y exhibidoras en el periodo que nosotros abordamos (1975-1982), pero, antes de ello, es necesario hacer una breve introducción a su contexto anterior.

Desde los años 40, los filmes españoles tienen que soportar una competencia durísima: las películas extranjeras. Ya sabemos que, paradójicamente, el doblaje se implantó en España en defensa del idioma nacional, sin embargo, como bien explica Juan Miguel Lamet esto trajo consigo unas consecuencias fatales, “se entregó al cine extranjero- más consolidado industrial y artísticamente que el nuestro-la mejor arma de que disponía el español, su propio idioma”⁵². Es bastante obvio que, en el caso de que todas estas super producciones hubiesen sido exhibidas en su lengua natal, muchos espectadores, por pura comodidad del idioma, hubiesen preferido ver películas españolas. Sin embargo, teniendo la posibilidad de visionar en español unas u otras, la mayoría de población se decantaría por las extranjeras, de una mayor calidad técnica. Esto implicó, por lo tanto, que el cine español empezase a “decaer espectacularmente frente a una competencia tan fuerte y desigual”⁵³.

Esto se suma a que, desde 1964, las tarifas de doblaje que deben abonar las distribuidoras para poder exhibir las películas extranjeras son muy bajas⁵⁴ y, además, por ley, la proporción de distribución en España era de una española por cada tres extranjeras. Debemos recordar aquí que en otros países como Francia o Italia la proporción era de una película extranjera por una nacional⁵⁵. Las novedades introducidas por la Orden de 12 de marzo de 1971 no mejoran la situación, sino que la empeoran, quedando la relación de cuatro a una⁵⁶.

Esto se sumaría a un sistema totalmente ineficiente de ayudas estatales. Desde 1964, toda película nacional tiene derecho a recibir del Fondo de Protección⁵⁷ el 15% de los rendimientos brutos que tenga en taquilla, durando esto hasta la publicación de la Orden de 12 de marzo de 1971, donde se reduciría este porcentaje, restableciéndose dos años después con la Orden publicada en el BOE el 29 de septiembre de 1973. Aquí debemos señalar algo sumamente importante y que desarrollaremos en mayor profundidad en el siguiente punto: este sistema era totalmente deficitario, entre otras cosas porque calcular estas ayudas en función de los rendimientos brutos en taquillas, era un

⁵² J.M. Lamet, “Control del mercado”, *Cinema 2002* 48, febrero de 1979, pág. 57.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Según el Real Decreto de 17 de diciembre de 1964 estas tasas oscilaban de 200.000-1.000.000 de pesetas.

⁵⁵ J.L. De Zárraga, “La estructura económica del cine español” en P. Torres Fernández (ed.), *7 trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, 1975, pág. 33.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Los ingresos del mismo vienen dados por: las tasas aplicables a la recaudación en taquilla (impuesto de Tráfico de Empresas. 4,50 por 100) y los cánones de importación y doblaje de filmes extranjeros.

craso error: había todo un fraude con la recaudación en taquilla y los exhibidores daban unas cifras que ni por asomo eran las reales. Ciertamente es que, desde 1965, se establece un “control de taquilla” de carácter obligatorio y, aunque productores y directores hagan hincapié en la sencillez con la que se puede defraudar, fue un problema que atormentó durante largo tiempo. José Luis De Zárraga resalta que esta defraudación es algo que se produce sobre todo en localidades pequeñas. En los locales de estreno de ciudades más grandes es más complicado, debido a que las propias distribuidoras hacen controles privados a través de inspecciones para proteger sus intereses. Aunque obviamente, “también pueden cometerse defraudaciones, estas quedan sin duda minimizadas con ella”⁵⁸.

Además, en el aspecto de los exhibidores nos encontramos con la cuota de pantalla, es decir: la obligatoriedad de proyectar un porcentaje mínimo de filmes nacionales, a partir de la ya citada Orden de marzo de 1971 la cuota de pantalla establece que habrá un día de cine español por cada tres de cine extranjero⁵⁹. Puede parecer una buena medida para implementar el cine español en las salas de exhibición, pero de nuevo esta hace aguas: muchos filmes españoles son proyectados en épocas u horarios de baja afluencia, por lo tanto, no garantiza una mayor rentabilidad del mismo.

Además de todo esto, debemos recordar cómo el Ministerio de Información y Turismo publicó el 1 de septiembre de 1964 en el BOE, la Orden Ministerial del 19 de agosto de 1964⁶⁰ para el desarrollo de la cinematografía nacional. Entre otras cuestiones, se concedía una subvención extraordinaria a todas aquellas películas que fueran declaradas de “Interés Especial”. “Estas películas podían recibir hasta el 30% de los rendimientos brutos en taquilla: por adelantado, el Fondo de Protección podía entregar hasta un 50% de su presupuesto”⁶¹. ¿Qué problema podríamos plantear aquí para las productoras? En primer lugar y de manera obvia, que todo lo alternativo o diferente a los valores del Régimen no entraría en esta citada protección y por lo tanto se acota la creatividad y la proliferación de un cine diferente al del *statu quo*. Por otro lado, que hay un mayor gasto por parte del Fondo de Protección que se podría haber ahorrado de haber aplicado el porcentaje de 15% normal. En palabras de José Luis De Zárraga, desde “1965

⁵⁸J.L. De Zárraga, “La estructura económica del cine español” en P. Torres Fernández (ed.), *7 trabajos de base...* ob. cit., pág. 29.

⁵⁹Cf., BOE Núm. 97, de 23 de abril de 1971, pág. 6.595.

⁶⁰Cf., BOE Núm. 210, de 1 de septiembre de 1964, págs. 11.461-11.466.

⁶¹J.L. De Zárraga, “La estructura económica del cine español” en Pablo Torres Fernández (ed.), *7 trabajos de base...* ob. cit., pág. 34.

hasta 1970 fueron declaradas de “Interés Especial” 72 películas, que recibieron un conjunto de cerca de 300 millones de pesetas de subvención, en vez de los 120-130 millones [...] de haberseles aplicado el 15% normal”⁶². Por consiguiente, este nuevo tipo de protección supuso una subvención extraordinaria, unos 30 millones anuales más. Todo esto también explicará la crisis económica de 1970 debido a la “abultada deuda estatal a los productores”⁶³, situación que se mostraría también en las polémicas asambleas de la ASDREC, donde se reivindicarían, entre otras cuestiones, los problemas laborales e industriales.

Como hemos comentado anteriormente, en 1973 se vuelve a fijar el 15% como baremo, se excluyen de la protección a las películas que introduzcan algún cambio en el guion aprobado por censura. Esto es el detonante de que se produzca la dimisión de la Junta rectora de Uniespaña. En palabras del productor gaditano, Juan Miguel Lamet, se vuelve a incorporar “un sistema de protección subjetivo, pasando a depender de juntas y organismos similares que dictaminarían quiénes merecen o no tal protección”⁶⁴.

Por consecuencia y remitiéndonos a las palabras de Román Gubern y Domènec Font, podríamos asegurar que “la responsabilidad de la crisis del cine español y de los problemas que aquejan a la industria suele quedar en el pasivo de la censura institucional cuando, en realidad, la censura económica del aparato industrial aparece como dominante y determinante”⁶⁵. La censura económica no es solo dañina, sino en muchos casos letal y un cine que para sobrevivir se debe a la protección estatal es un cine dependiente y, sobre todo, inerte.

2.3.3. La situación y la relación de las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras (1964-1977)

En el periodo 1965-1966 la producción española llegó a ser superior a las 150 películas al año y cerca de un centenar de coproducciones. Por el contrario, desde 1970 las cifras disminuyeron, siendo la producción de unas cien películas al año, mitad nacionales, mitad coproducciones. De la misma manera, José Luis Zárraga asegura que

⁶²Ibid.

⁶³J. Vanaclocha, “Normas e instituciones cinematográficas en España”, en Pablo Torres Fernández (ed.), *7 trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, 1975, pág. 54.

⁶⁴Ibid., pág. 59.

⁶⁵R. Gubern & D. Font, *Un cine para el cadalso...*, ob. cit., pág. 209.

en 1973 existen 349 empresas productoras de las cuales solo 70-80 trabajan cada año⁶⁶. Este mismo explica que en 1973 el 65% de las películas españolas (tanto nacionales como coproducciones) fueron dispensadas por 23 empresas distribuidoras y que, de estas 23 empresas, las seis más importantes (CIC, A. González, Filmayer, Izaro, Atlántida y CB Films) “obtuvieron en taquilla, aproximadamente el 45 por 100 de todos los ingresos del cine español”⁶⁷. Por lo tanto, podríamos decir que las productoras nacionales se encuentran “a la merced” de estas distribuidoras. De la misma manera, cinco de las seis distribuidoras que hemos comentado, también figuran como productoras y “aparecen clasificadas entre las productoras más fuertes”⁶⁸. Aunque CIC no tenía a su nombre productora alguna, sí que existían productoras que mantenían relaciones de exclusividad con ella.

La relación entre las empresas distribuidoras y las productoras varía, podemos encontrar tres tipos:

-Estrecha vinculación entre productoras y distribuidoras. Esto quiere decir, que al necesitar las distribuidoras un cierto número de filmes españoles en sus listas para conseguir las licencias de doblaje de películas extranjeras, crean empresas productoras para realizar las que necesiten. En este sentido los contratos se realizan de cualquier manera, puesto que los beneficios de ambos van a parar al mismo lugar.

-Las distribuidoras establecen acuerdos con productoras independientes para adquirir películas e interviniendo de una manera más o menos directa en la producción y financiación. El contrato final depende mucho de cada uno.

-Por último, encontraríamos “los adelantos de distribución.” Esto significa que la distribución compra los derechos de la película y entrega a la productora un adelanto para que la película pueda realizarse. Este acuerdo se establece entre la distribuidora y la productora respecto al reparto de los rendimientos de la película, algo que es muy favorable para la primera⁶⁹.

⁶⁶Cf. J.L. De Zárraga, “La estructura económica del cine español” en Pablo Torres Fernández (ed.), *7 trabajos de base...* ob. cit., pág. 16.

⁶⁷Ibid., pág. 17.

⁶⁸Ibid., pág. 18.

⁶⁹Cf. J.L. De Zárraga, “La estructura económica del cine español” en Pablo Torres Fernández (ed.), *7 trabajos de base...* ob. cit., págs. 30-31.

En el caso de los exhibidores pasa lo mismo que con los dos tipos de empresas anteriores: hay más censados de los que realmente se encuentran en activo. En el caso de los cines, en 1973, había registrados 8.545 cines, pero solo 5.632 habían realizado alguna proyección⁷⁰. Igualmente, los contratos entre distribuidoras-exhibidoras son por porcentaje y el “reparto de los rendimientos de taquilla son muy variables”⁷¹.

Un artículo publicado en abril de 1976 en la revista *Cinema 2002* expone cómo, de las tres ramas principales del cine, producción, distribución y exhibición, los segundos son los que se encuentran en mejor posición, indicándose que fue por ellos “por donde se infiltró el colonialismo del capital americano, por vía de las grandes casas multinacionales que fueron creando paulatinamente sus filiales españolas”⁷².

2.3.4. La entrada de la UCD en el Gobierno: ¿neoliberalismo en el cine español a partir del Real Decreto 3071/1977?

La revista *Nuevo Fotogramas*, en su número 1.520, concedía una entrevista al director general de Cinematografía, José García Moreno, para aclarar algunas dudas sobre el nuevo y famoso decreto ley. La primera pregunta que responde en el cuestionario es acerca del control de taquilla, en la que García Moreno recalca que este es sumamente necesario, ya que el exhibidor custodia dinero ajeno que corresponde al productor y al distribuidor. Será con la publicación del Real Decreto 1419/1978 del 28 de junio cuando se publiquen las normas para llevarlo a cabo, entrando en vigor el 1 de enero de 1979⁷³. Como bien explica Pérez Gómez, el sector de la exhibición se resiste con “uñas y dientes”, siendo esta pata de la industria cinematográfica “la más reaccionaria”; y especifica que “las subvenciones a la producción de películas españolas, lo mismo que la Tributación a Hacienda, se hace en base a lo que los filmes recaudan en taquilla. Estas cifras rebajadas fraudulentamente para evadir al fisco, significan una subvención a los productores”⁷⁴.

Además de esto, a los exhibidores se les sumaba una nueva traba: a través del Real Decreto, se imponía la mayor cuota de pantalla de la historia: por cada dos películas extranjeras, una española. Respecto a esto, García Moreno se muestra sumamente

⁷⁰Ibid.

⁷¹Ibid., 29

⁷²C. Fernández, “Cine español: entre la industria y la Administración”, *Cinema 2002 14*, abril de 1976, pág. 45.

⁷³“Por fin el control de taquilla”, *Nuevo Fotogramas 1551*, 7 de julio de 1978, pág. 7.

⁷⁴A. Pérez Gómez, “Un año de cine en España” en Equipo Reseña (coord.), *Cine para leer*, Madrid, Ediciones Mensajero, 1980, pág. 13.

optimista en la entrevista afirmando que “la cuota será rebasada sin necesidad de coerción”⁷⁵.

Finalmente, resulta que tampoco el esperado Real Decreto 3071/1977 fue la panacea a la crisis económica que, como hemos visto, arrastraba el cine español, pero ¿por qué? A raíz de este Real Decreto, se mantenía la protección del 15% y a pesar de la cuota de pantalla del dos por uno que se implantaba, se suprimía la cuota de distribución (recordar que era de cuatro filmes extranjeros por uno español). Como bien explica Manuel Trenzado Romero, este sistema perjudicaba a los pequeños productores en la medida en que desvinculaba a las distribuidoras de la financiación de películas, a través de los anticipos de distribución. Igualmente, se concentra el mercado de producción en empresas fuertes, puesto que el artículo doce punto dos de la citada normativa recoge que “las empresas productoras españolas que realicen su primera película, solo podrán percibir subvenciones a las que tuviesen derecho según la presente disposición, a partir de la fecha del estreno de una segunda producción española”⁷⁶. Esto quiere decir que las pequeñas productoras noveles se jugaban su existencia en el éxito de una película y, por supuesto, las ya afianzadas seguían recibiendo las correspondientes ayudas. A esto se refiere Trenzado Romero como “idea del darwinismo empresarial”.

Por otra parte, las películas de “Interés Especial”, quedaban sustituidas por las de “Especial Calidad” y “Especial para Menores”. El único beneficio que percibían estas era una asignación anual del Fondo de Protección que nunca podía exceder del 10% de los recursos.

Los puntos referentes al libre mercado que se exponían, en cierta manera, en la legislación implantada por la UCD, no pasaron indiferentes para los profesionales del cine. Estos se reunieron en el I Congreso Democrático de Cine Español, en diciembre de 1978 y establecieron una serie de puntos para la protección de la cinematografía, por ejemplo, en el punto seis se especificaba “control de mercado nacional en función de criterios de igualdad de oportunidades para el cine español”⁷⁷. Esto nos pone sobre aviso de que la legislación publicada un año antes (Real Decreto 3071/1977) no había conseguido mejorar la situación de la industria cinematográfica.

⁷⁵“Cuestionario urgente. Habla el director general de Cine. El director general de Cinematografía”, *Nuevo Fotogramas* 1520, 2 de diciembre de 1977, pág. 12.

⁷⁶Cf. M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., pág. 157.

⁷⁷“I Congreso Democrático del Cine Español”, *Cinema* 2002 48, febrero de 1979, pág. 59.

Finalmente, como bien explica Hopewell, el ocaso de esta situación llegó en julio de 1979⁷⁸, cuando los exhibidores se asociaron con los intereses de las multinacionales estadounidenses y acudieron a los tribunales por la imposición del Decreto sobre la cuota de pantalla. En palabras de Trenzado Romero, el 9 de julio el Tribunal Supremo dictó sentencia “anulando la cuota de pantalla impuesta por el Real Decreto de 1977, al considerar que el rango normativo de la disposición no era suficiente como para poder restringir los derechos de los exhibidores”⁷⁹. Y para rematar el grave estado de la economía cinematográfica “por esas fechas el Fondo de Protección se veía nuevamente endeudado con los productores en casi 1.300 millones de pesetas”⁸⁰.

Finalmente, después de tres años en los que se vio cómo el sistema implantado por la UCD hacía aguas, el 12 de enero de 1980 se promulga la Ley 3/1980 por la que se reinstaura la cuota de pantalla (tres películas por una española cuatrimestral). Se llega al cénit de la protección estatal cuando se publica, en octubre de 1982, un Real Decreto por el cual se suprime la exigencia de realizar una segunda película para que las productoras noveles pudiesen cobrar ayudas estatales.

En conclusión, se puede ver un proceso de retroacción en la legislación de la UCD y queda demostrado cómo ese “darwinismo empresarial” que hemos nombrado antes, queda completamente obsoleto⁸¹ para la supervivencia de la industria cinematográfica. Por otra parte, el proteccionismo es necesario en una industria tan debilitada y afectada por las circunstancias a las que ha estado sometido el cine español, pero basado en unas leyes justas y equívocas. Cerramos este apartado con una cita de Natalia Ardánaz, la cual afirma que el cine español “ha necesitado de la protección paternalista del Estado para sobrevivir ante la ausencia de una estructura sólida que garantice su independencia [...] El cine camina al son de los cambios políticos y, por consiguiente, de aquellos que ostentan el poder”⁸². Queda clara la frágil situación económica del cine español en los años de Transición y, por ende, que esta es una complicación más a la hora de recurrir a propuestas más arriesgadas no solo desde un punto de vista formal sino también temático.

⁷⁸Cf. J. Hopewell, “Art and lack of money: the crises of the spanish film industry », *Quarterly Review of Film & Video* 13, 1991, pág.117.

⁷⁹M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., pág. 159.

⁸⁰Ibid.

⁸¹Trenzado Romero recoge como las cifras demuestran que la industria de producción fue gravemente perjudicada por estas medidas: en 1977 se produjeron 125 películas, en 1978 se produjeron 104 y en 1979 solo 78.

⁸²N. Ardánaz, “La Transición Política Española En El Cine (1973-1982)”, *Communication & society* 11, 1998, pág. 159.

SEGUNDA PARTE:
LA CENSURA Y SUS DERIVAS

CAPÍTULO 3: LA CENSURA CINEMATOGRAFICA

3.1. La censura como concepto en el área específica de la cinematografía

3.1.1. Aspecto semántico del concepto “censura” y algunas reflexiones en la materia específica de la cinematografía

Antes de sumergirnos de lleno en nuestra problemática, la censura cinematográfica en el periodo de Transición, creemos conveniente ahondar en la censura como concepto para comprender qué entendemos por la acción de censurar, así como cuáles son sus agentes. También expondremos las características del *Code Hays* de EEUU, inspirador de las primeras Normas de censura en España de García Escudero. Estas normas se crearon en los años 60, momento en el que muchos españoles cruzaban la frontera a Francia para poder visionar películas prohibidas en España. Sin embargo, Francia tampoco estaba exenta de la misma, incluso siendo una república democrática. De hecho, claro ejemplo de esto sería la censura ejercida sobre *Le petit soldat* (1960), de Jean Luc Godard por su crítica a la guerra de Argelia, y que no pudo ser estrenada hasta 1963; también fue censurada *La Religieuse* (1965), de Jacques Rivette debido a la oposición de la comunidad católica¹. Esto quiere decir que la censura no es algo exclusivo de regímenes dictatoriales, sino que también se da en democracias (aunque teóricamente estas deberían garantizar la libertad de expresión). Esto nos lleva a plantearnos en qué medida podemos decir que existe la censura en los regímenes democráticos y cómo actúa esta, exponiendo las teorías de investigadores de diferentes disciplinas expertos en esta materia.

El concepto “censura” desde una concepción tradicional suele ir asociado al de un régimen autoritario o totalitario, el cual ejerce un control político, moral, ético y social sobre diferentes medios de expresión utilizados por la sociedad. Este control se realiza con un objetivo claro: silenciar discursos disidentes o no acordes con el *statu quo*, y se

¹B. Pavan, *El día en que la censura golpeó a Jacques Rivette*, disponible desde Internet en: <https://www.cinefondation.com/es/69-editions/retrospective/2018/actualites/articles/el-dia-en-que-la-censura-golpeo-a-jacques-rivette> [acceso: 17-10-2019]

hace con carácter oficial, es decir, a través de una legislación y desde una plataforma institucional.

Respecto a la concepción jurídica de este término, la censura sería un tipo de actividad coactiva² que se ejerce a través de la policía administrativa, es decir, la interferencia del Estado-policía en la actividad de los particulares. Aquí habría una clara referencia a la censura previa³. David Ortega Gutiérrez expone que se pueden destacar tres elementos constitutivos de la censura previa, y estos serían: en primer lugar, cualquier medida que afecte a la elaboración de una obra en su espíritu; en segundo lugar, cualquier medida que altere su difusión, por lo que se puede dar tanto en la fase de creación como de divulgación; y por último, se identifica al sujeto censor en el Estado⁴.

En el diccionario *Trésor de la Langue française* se explica que la palabra “censura” toma su raíz de la función del censor, que en la antigüedad romana era el magistrado encargado de la contratación del senado y de la vigilancia del comportamiento de los ciudadanos.

Por otra parte, si nos dirigimos a la definición expuesta desde la Real Academia Española, encontramos:

- “1. f. Acción de censurar.
2. f. Dictamen que se emitía acerca de una obra”⁵.

Dentro de la misma, encontramos un enlace que nos deriva a la definición del verbo “censurar” y aquí leemos:

- “1. tr. Formar juicio de una obra u otra cosa.
2. tr. Corregir o reprobar algo o a alguien.
3. tr. Murmurar de algo o de alguien, vituperarlos.

²El término “coacción” tiene una acepción exclusivamente jurídica según la RAE, que la define como “poder legítimo del derecho para imponer su cumplimiento o prevalecer sobre su infracción”. Real Academia española. *Definición de coacción*, disponible desde Internet en: <https://dle.rae.es/censura?m=form> [acceso: 18-7-2018]

³Cf. F. Garrido Falla, “La evolución del concepto jurídico de policía administrativa”, *Administración Pública 11*, 1953, págs. 11-31.

⁴Cf. D. Ortega Gutiérrez, *El derecho a la comunicación: un análisis jurídico-periodístico*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017, pág.143.

⁵Real Academia española. *Definición de censura*, disponible desde Internet en: <https://dle.rae.es/censura?m=form> [acceso: 18-7-2018]

4. tr. Dicho del censor oficial o de otra clase: Ejercer su función imponiendo supresiones o cambios en algo.

5. tr. desus. Hacer registro (l padrón y matrícula)”⁶.

Dentro de la propia definición, concretamente la número 4, encontramos “dicho del censor oficial o de otra clase”. En este apartado podemos observar cómo se recoge además del censor oficial, también el de otra clase (sin entrar en más detalles en la propia definición), continuando con la lectura de la misma se dice, “ejercer su función imponiendo supresiones o cambios en algo”. Ahora la pregunta que nos podríamos hacer, relativa a esta segunda parte de la definición y en materia cinematográfica, es la siguiente: dentro de la frase “ejerciendo su función imponiendo supresiones o cambios en algo”, ese “algo” se refiere a la película en sí, como, por ejemplo, un cambio en el guion o un corte en alguna escena o, cuando se habla de “supresiones o cambios en algo”, ese “algo” se podría interpretar como todo aquello que rodea y afecta a la película. Para ser más prácticos ponemos estos casos: la supresión de una ayuda económica, que podría llevar a la ruina al filme, convertiría en censores de carácter no oficial a los productores o al órgano correspondiente del Gobierno si hablamos de ayudas económicas estatales; un pase que se va a llevar a cabo en un cine y es suprimido, convertiría al exhibidor en un censor no oficial. Por otro lado, el verbo suprimir también es sinónimo de “omitir y pasar por alto”, en este sentido ponemos otro ejemplo: el caso de que las películas puedan optar a ayudas económicas estatales siempre y cuando las mismas respondan a unos valores artísticos y culturales. Si estos valores son omitidos de manera intencionada con el objetivo de no conceder la ayuda, esta sería una manera de suprimir las posibilidades de supervivencia de la película en el aspecto económico. Esto lo provocaría el organismo correspondiente encargado de hacer las valoraciones, que, sin ser un “censor oficial”, actuaría como el mismo.

Pero por supuesto, con estas interpretaciones debemos tener cuidado, puesto que cuando la censura no es legislativa y, de hecho, en las relativas cartas magnas y textos jurídicos se aboga por la libertad de expresión de los países democráticos, todos estos ejemplos que hemos puesto anteriormente pueden ser una mera estimación parcial. Es decir, en qué punto sabemos que hay censura y no una mera apreciación subjetiva que no está viciada, replanteamos de nuevo la cuestión: cómo podemos juzgar y distinguir entre

⁶Real Academia española. *Definición de censurar*, disponible desde Internet en: <https://dle.rae.es/?id=8EB24HD> [acceso: 18-7-2018]

una censura por criterios políticos, morales o éticos y una resolución que se debe a unos criterios exclusivamente estéticos o comerciales. Este tipo de censura más sutil no tiene una única forma o estilo sino múltiples y se da en regímenes democráticos.

Emmanuel Pierrat, abogado francés con un gabinete dedicado a los *affaires* de la censura, escribió en 2008 que “el arte y la información conocen cada vez menos fronteras, pero más y más restricciones”⁷, refiriéndose a la paradoja existente entre un mundo cada más globalizado, pero también, con más y más limitaciones.

En el caso concreto de España el profesor Norberto Álvarez González dice:

“Llama la atención el atrevimiento intelectual de quienes afirman que, en el actual sistema democrático ya no hay censura, pues, o no saben lo que es esta en rigor, o, como aparatos del consenso del nuevo régimen que son, se sienten en el deber político de faltar a la verdad”⁸.

Obviamente todo aquel que forme parte de este sistema negaría la existencia de la censura. En este sentido podemos ver cómo George Bernard Shaw dice que “todas las censuras existen para impedir que se desafíen las concepciones actuales y las instituciones existentes”⁹. Para Shaw, aquí residiría el problema de base: el progreso se inicia al cuestionar la actualidad y comienza cambiando las instituciones existentes y, con ello, a todo aquel que forme parte de estas. De la misma manera, aunque, con otras palabras, los politólogos Norberto Bobbio y Nicola Matteucci exponen que “la clase dominante, que detenta el poder político institucionalizado, difunde a través de los instrumentos de la información directa o mediata, una concepción del mundo unitaria que legitima su propio dominio”¹⁰.

El profesor Álvarez González, en su definición de “censura” habla de un control de la moralidad pública ejercido por las instituciones sociales, en perjuicio de la libertad de unos y en beneficio de la libertad de otros, pero aquí se detiene y se pregunta quién es el que ejerce esta censura. En este punto es donde realiza la diferenciación que hemos apreciado antes entre los regímenes dictatoriales y los democráticos: “la censura estricta”, es decir, la ejercida por el Estado o las leyes, sin ningún tipo de maquillaje y “la censura

⁷E. Pierrat, “Avant-Propos” en Emmanuel Pierrat (ed.), *Le livre noir de la censure*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, pág. 9.

⁸N. Álvarez González, “La nueva censura. (Luces y sombras del Estado liberal)”, *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho...* ob. cit., pág. 1.

⁹“G. Bernard Shaw”, extraído de T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., pág. 19.

¹⁰N. Bobbio & N. Matteucci, *Diccionario de Política*, Madrid, Siglo XXI, 1981, pág. 773.

democrática”, en la que la Administración de esta censura no depende ya de un censor, sino de “la propia dinámica del sistema que limita la expresión contraria a la moral y a la política del mismo”¹¹. El profesor Álvarez González sintetiza explicando que la clase dominante se servirá siempre de dos instrumentos de control: uno, la coacción; otro, el consenso. En este segundo término se enmarcaría la forma de control de la libertad que no reprime explícitamente, pero inculca desde los medios¹² limitaciones sociales y morales¹³.

Respecto a esta última reflexión de la forma de control de la libertad que no se trata de una represión explícita, pero que se da desde los medios, creemos conveniente compartir unas palabras del famoso escritor George Orwell, que se recogen en el prefacio que realiza para su obra *Rebelión en la granja*. En este reflexiona sobre la libertad de prensa y, como es de esperar, habla acerca de la censura. En realidad, lo que realiza Orwell es una observación sobre la libertad de expresión literaria en Inglaterra en los años 40, pero podríamos conectarlo con lo que ha dicho el profesor Álvarez González respecto al consenso, exponiendo que “las ideas impopulares pueden silenciarse, y los hechos inconvenientes mantenerse en la oscuridad, sin necesidad de prohibición oficial”¹⁴. En este sentido, Orwell hace referencia a la censura voluntaria y a una cobardía intelectual por miedo a la opinión pública. De hecho, recoge más adelante:

“En cualquier momento determinado hay una ortodoxia, una serie de ideas que se considera que las personas biempensantes aceptarán sin discusión. No es que esté prohibido decir esto, aquello o lo otro, sino que «no se hace» [...]. Cualquiera que desafíe la ortodoxia dominante se ve silenciado con una eficacia sorprendente”¹⁵.

Con esta reflexión, Orwell nos habla de temas tabúes que son incuestionables¹⁶ y cómo es acallada la voz disidente que intenta alzarse. En este sentido, que en un régimen democrático existan ciertos temas tabúes, convierte a esos “temas” en intocables en dos aspectos: la existencia un tema tabú que ni siquiera pueda ser nombrado, estaría fomentando la ignorancia y desmemoria en la sociedad en ese tema concreto. Si se

¹¹Ibid.

¹²Se refiere a la televisión, escuela, familia, Iglesia...

¹³N. Álvarez González, “La nueva censura. (Luces y sombras del Estado liberal)”, *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho...* ob. cit., págs. 7-8.

¹⁴G. Orwell, “Prefacio: la libertad de prensa” en *Rebelión en la Granja*, Sant Llorenç d’Hortons, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018, pág. 9.

¹⁵ Ibid.

¹⁶En el caso del autor inglés, hablaba concretamente de la imposibilidad de realizar una crítica a Iósif Stalin en la prensa inglesa.

desconoce qué ha pasado, es como si nunca hubiera sido, es decir, nunca será debatido porque se ignora su existencia; si hablamos de una cuestión tabú, es decir, se sabe que existe, pero bajo ninguna circunstancia puede ser criticado, o sea, tiene un discurso incuestionable. En este caso estamos ante el peligro de perpetuar una ortodoxia total hacia ciertos asuntos sin poder nunca disputar su papel, es decir, será tratado, pero jamás desde un punto de vista crítico.

Otra cuestión interesante que explica Axel Kaiser (aunque sobre otras temáticas) es cómo aquellos que osan tratar temas tabúes son arrasados en el intento. Expone las ideas de Freud, quien explicaba que cualquiera “que haya violado un tabú se convierte en tabú porque posee la cualidad peligrosa de tentar a otros a seguir su ejemplo: ¿por qué se le debe permitir hacer lo que se les prohíbe a otros? [...] porque cada ejemplo fomenta la imitación, y por esa razón él mismo debe ser rechazado”¹⁷. Hacemos esta conexión con lo anteriormente dicho y lo podemos enlazar con lo que Orwell hablaba de la censura desde un país en régimen democrático:

“Si uno ama la democracia, [...], debe aplastar a sus enemigos sin reparar en los medios. ¿Y quiénes son sus enemigos? Siempre resulta que no solo son quienes la atacan abiertamente y a conciencia, sino quienes la ponen “objetivamente” en peligro propagando doctrinas equivocadas. En otras palabras, defender la democracia implica destruir la independencia de pensamiento”¹⁸.

Según esta visión que nos expone Orwell, la independencia de pensamiento moriría en aras de un “consenso” para evitar que doctrinas equívocas puedan mal influenciarla y acabar con ella. De manera que, en este caso, el fin (la protección del sistema democrático) justificaría los medios (acabar con la expresión libre), y aunque no sean los mismos regímenes totalitarios de antaño ni los mismos medios (no hay un censor oficial, por ejemplo), finalmente existe una censura, pero con un formato diferente.

Esto hace plantearse al autor que si se favorecen los métodos totalitarios, llegará un día en que se utilizarán contra ella y no por ella, es decir: contra la democracia y no por la democracia. El profesor Álvarez González, en su disertación acerca de “la censura democrática” y “la censura estricta”, comenta que las diferencias, ante todo, varían según

¹⁷A. Kaiser, *La neoinquisición. Persecución, censura y decadencia cultural en el siglo XXI*, Barcelona, Deusto, 2020, pág. 22.

¹⁸G. Orwell, “Prefacio: la libertad de prensa” en *Rebelión en la Granja*, ob. cit., pág. 15.

la escala de valores que mantenemos hoy frente a la de ayer, por lo que los poderes públicos mantienen su actitud censora.

En *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain* se deja claro que la censura no es “solo algo propio de los regímenes autoritarios (por los cuáles la censura aparece como necesaria y casi consustancial a su naturaleza), sino que ella afecta sobre una forma u otra en el conjunto de los regímenes liberales y democráticos”¹⁹, [Trad. T.N.].

Claro que, igual que en regímenes dictatoriales los Estados se encargaban de institucionalizar la censura a través de diferentes mecanismos, los Estados democráticos también se valen de aparatos e instrumentos específicos para llevar a cabo la censura, dotándose de diferentes instrumentos como, por ejemplo, las leyes.

3.1.2. Los modelos de censura en el ámbito cinematográfico y sus agentes

Por lo tanto, la censura no sería estática, sino dinámica, es decir, “es distinta en cada momento histórico y en cada país”²⁰. Es diferente según la época, régimen político, el lugar y la sociedad en la que se desarrolla. Va mutando y adaptándose según los medios de difusión existentes para la expresión de ideas e informaciones. Tampoco los sujetos censurados son siempre los mismos, en este sentido encontramos películas que no pueden ser vistas en el momento de ser producidas y en su contexto. Por ejemplo, la Guerra Civil española era un tabú a principios de los setenta, pero a mediados de esta década se abre la veda en este campo, obviamente, con la influencia de otros factores en los que no entraremos ahora en detalle.

El profesor González Ballesteros comenta cómo es erróneo hablar de censura en singular, ya que no solo existe una única censura, sino múltiples, todas las cuales tienen un mismo sujeto pasivo: el público²¹. El censor oficial justifica esta intervención en aras del bienestar colectivo, ya que el contenido “radical” exhibido puede mal influenciar al público, de esta manera se argumenta la existencia de un organismo censor en la Administración y, bajo el punto de vista del investigador Homero Alsina Thevenet, aquí es “donde comienzan los equívocos y se altera la comprensión de la realidad”²². Este

¹⁹J.C., Garrot, J.L. Guereña, & M. Zapata, “Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain” en *Les mondes hispaniques et hispano-américain*, [S.L.], Indigo, 2009, pág. 100.

²⁰T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., pág. 19.

²¹Cf. Ibid., pág. 20.

²²H. Alsina Thevenet, *El libro de la censura...* ob. cit., pág. 13.

argumento sería zafio, ya que las reacciones extremas no suelen darse y, por otro lado, una vez que la censura se instala de manera oficial, sus actuaciones llegan rápidamente al abuso y la arbitrariedad. En el caso del censor “no oficial”, no habría argumentación de ningún tipo, puesto que en la teoría la censura no existe, ciertas actuaciones son tomadas meramente por criterios comerciales o estéticos, aunque como veremos más adelante, esto no siempre ocurre así.

Los investigadores ya nombrados en este estudio, Homero Alsina Thevenet y Teodoro González Ballesteros, coinciden en que, en el campo de los medios audiovisuales, existe una orden de mayor a menor control en los medios de exhibición: en el caso de la televisión, esta recibe una mayor vigilancia que el cine²³. Thevenet expone las diferentes censuras y los agentes a las que se puede enfrentar un filme; y además, recalca a través de seis puntos los obstáculos que se encuentran entre la obra del realizador cinematográfico y el espectador de cine.

1. El filme que no existe: hay un agente que impide que el proyecto salga adelante. Estaría encuadrado dentro de la censura previa, son múltiples los agentes que lo impiden. En el caso concreto de la censura cinematográfica en España, en su mayoría, fue por parte de la censura oficial correspondiente. En la Transición encontramos el claro ejemplo de uno de los filmes de nuestro corpus, *Después de...*, cuya tercera parte “*Todos al suelo*” nunca llegaría siquiera a producirse. Los Bartolomé comentan que trataría sobre el después del 23-F y que no lo realizaron por varios motivos, principalmente el boicot y las dificultades que experimentaron a lo largo de dos años con las dos primeras partes.

2. Las modificaciones durante la producción: también se encuadraría dentro de la censura previa. Recordemos cómo la inspección de guiones fue día a día hasta que se deroga con la Real Orden publicada el 14 de febrero de 1976. Las consiguientes apreciaciones han alterado el proyecto de los directores, siendo Bardem y Berlanga pioneros.

3. Otros cortes hechos por la distribuidora: estos cortes no solo se realizan desde la Administración, sino que también se hacen desde las empresas distribuidoras. Es muy frecuente que el distribuidor suprima metraje que tiene en su poder, de esta manera lo hace más comercial o más políticamente correcto. En

²³Cf. Ibid., pág. 21 y Cf. T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., pág. 27.

el caso de la distribuidora, cuando hay censura estatal, realiza estas mutilaciones para ahorrarse una disputa con la censura o para conseguir una calificación más amplia. Recordemos de esta manera que, cuanto más amplio sea el público que pueda ver la película, más espectadores podrán ir a la sala de exhibición y, por lo tanto, más posibilidades de mayores ingresos. El ejemplo perfecto sería el acceso de los niños a las salas. En otros casos el criterio a seguir es otro, cortar para conseguir un metraje más liviano. Esto depende de la moral y la ética de cada empresa que, al igual que los censores oficiales, son culpables de la censura.

4. Prohibición de exportar o exhibir, que puede ser llevada a cabo de dos maneras: en primer lugar, por el Gobierno. Recordemos que no quisieron oír hablar durante quince años de la película *Viridiana* (1961), de Buñuel, o cómo en el caso de la ya nombrada *Canciones para después de una guerra* (1971), de Martín Patino, se obvió su existencia. En octubre de 1971 se escribía una carta desde EEUU para invitar a esta película a participar en Los Angeles International Film Exposition de Hollywood. La respuesta a los americanos del director general de Cinematografía fue que “no existía ni había existido nunca y por tanto no podía referirse a algo inexistente”²⁴. La otra manera de prohibición en la exhibición es a través de los propios exhibidores: tal es el caso del documental de 1976 de Pere Portabella, *Informe general*²⁵, el cual pasó sin problemas la censura aún existente pero no encontró ninguna sala de cines que quisiera proyectarla. Más actual es el caso del documental *Edificio España*, de Víctor Moreno y Nayra Sanz Fuentes, que trata sobre el desmantelamiento del mítico edificio cuando era propiedad del banco Santander. Pasaron quince meses sin que fuese exhibido por exigencia de la entidad bancaria²⁶.

5. La duda sobre el resultado comercial: suprime de hecho la difusión de un filme, o la posterga hasta tardías retrospectivas de cineclubes o de cinematecas²⁷.

²⁴FNE, [Material de tesis], signatura AÑO/02/01. J. M. Arroyo Stephens, “Carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía...” ob. cit.

²⁵En 2015, casi 40 años después de este título, Portabella propone la segunda parte llamada *Informe General II: El nuevo raptó de Europa*. Este último se realiza en el marco de una grave crisis, de orden cultural, económico, político y energético. Pero sobre todo constata cómo surge de la crisis un nuevo protagonismo ciudadano con el movimiento del 15-M.

²⁶“Edificio España. “El documental que el Santander censuró durante meses, nominado a los Goya”, *Eldiario.es*, 7-1-2015, disponible desde Internet en: https://www.eldiario.es/sociedad/Edificio-Espana-documental-Santander-Goya_0_343316251.html [acceso: 6-10-2018]

²⁷H. Alsina Thenevet, *El libro de la censura...* ob. cit., págs. 21-29.

6. Los cortes al filme terminado: en este sentido durante la producción, encontramos dos tipos de censura. La del punto anterior que hemos nombrado, sobre el propio guion y la otra sobre el propio filme a base de mutilaciones y modificaciones en la película llevados a cabo en los regímenes dictatoriales desde la Administración correspondiente. Pero, como bien habla en su estudio Sheila Whitaker, esto también puede darse en Estados democráticos, ya sea por razones comerciales o presiones de otra índole, el productor realizaría cambios en el montaje, dejando a un lado completamente el criterio del director y adulterando la obra.

Aunque en teoría, según Whitaker “la democracia, en su mejor forma, inevitablemente promoverá un balance sano en la sociedad. La censura, tanto si es contra el acto de crear o el hecho de visionar, es inaceptable”²⁸. Desgraciadamente, aunque la censura parezca algo “único” de regímenes totalitarios, también es un fenómeno que afecta a las democracias, tal y como plantean numerosos investigadores.

El ya nombrado teórico francés, Christian Metz, expone en sus reflexiones de manera más esquemática cuáles son los agentes que operan en el hecho censor y establece tres censuras que se dan en distintos niveles: el primero directamente político, el segundo económico y el tercero ideológico y por eso ético²⁹. A su parecer, estas tres censuras “se ordenan en un escalonamiento natural y muy eficazmente restrictivo: la censura propiamente dicha mutila la difusión, la censura económica mutila la producción, la censura ideológica mutila la invención”³⁰. Estas teorías conectarían con toda forma de Estado, no solo con países con un régimen dictatorial, sino también democráticos.

Hans-Jörg Neuschäfer plantea un término para los nuevos métodos censores en los sistemas democráticos: la *postcensura*³¹. Para el hispanista alemán sería ingenuo creer que en los Estados democráticos ya no existe la censura y habla de una censura más indirecta y más sutil. Esto es algo que recogen también otros estudiosos españoles, como es el caso de Manuel Trenzado Romero o José Enrique Monterde. En esta misma línea se enmarca el pensamiento del profesor Alejandro Alvarado, del que ya hemos hablado en

²⁸W. Mazarrella, *Censorium. Cinema and the Open Edge of Mass Publicity*, Londres, Duke University Press, 2013, pág. 23.

²⁹Metz, C. “El decir lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en Verón Eliseo (coord.), *Lo verosímil...*pág. 18.

³⁰Ibid.

³¹H.J. Neuschäfer, *Adiós a la España Eterna...* ob. cit.

capítulos anteriores, cuya tesis doctoral gira en torno a la *postcensura* en el cine documental también de la época de la Transición, definiendo la *postcensura* cinematográfica:

“Como el conjunto de prácticas o mecanismos censores a los que recurren agentes institucionales, económicos o sociales en los Estados de derecho democráticos para obstaculizar el libre ejercicio de creación y difusión de obras cinematográficas por razones de índole ideológica, económica o moral”³².

En el aspecto económico Guy Phelps hace referencia a lo que él denomina como *hidden censorship*, exponiendo que “toda la compleja estructura de la industria cinematográfica asegura que hay numerosos puntos en el proceso a través del cual las películas son hechas y presentadas al público cuando es difícil distinguir lo verdaderamente hecho del censor”³³, [Trad. T.N.]. Planteando de esta manera una censura que se ejerce desde las productoras o a través de las protecciones estatales, es decir: de la financiación, de la producción. En este sentido también es una referencia Pedro Baños, quien, en su primera obra, en el epígrafe titulado “La dominación indirecta”, hace mención explícita a esta a través del arte y la cultura. En este apartado expone cómo el Pentágono elaboró un manual de cooperación entre la industria del entretenimiento y las fuerzas armadas norteamericanas, de manera que las productoras ahorrraban costes a cambio de convertirse en un instrumento de propaganda para el entramado de seguridad de Estados Unidos, fomentando una mentalidad favorable a la guerra a través de unas imágenes positivas del Ejército. Literalmente dice que es cierto “que las productoras son libres de aceptar o no estas condiciones, pero es una forma velada de subvención con fondos públicos, promoviendo un determinado discurso”³⁴.

En su segundo y último libro expone de nuevo la importancia de los medios y, concretamente, del cine respecto a la influencia en la forma en la que los individuos entienden la realidad. De hecho, explica que “se les podrá hacer creer lo que se quiera y convencerlos incluso del candidato o partido por el que deben votar. El cine y los medios de comunicación, como ya hemos señalado, se han convertido en las armas perfectas para esto”³⁵. De hecho, los medios de comunicación tienen una gran capacidad a la hora de moldear la opinión pública. No debemos olvidar cómo se utilizó el cine como propaganda

³²A. Alvarado Jódar, *La postcensura en el cine...* ob. cit., pág. 67.

³³G. Phelps, *Film censorship...* ob. cit., pág. 251.

³⁴P. Baños, *Así se domina el mundo...* ob. cit., pág. 169.

³⁵P. Baños, *El dominio del mundial...* ob. cit., pág. 236.

en la Guerra Civil española por parte de ambos bandos. También podríamos poner como ejemplo el falso documental que ya hemos comentado en el primer capítulo de esta investigación, *Operación Palace*, presentado por el periodista Jordi Évole en la Sexta en 2014, que hizo que la mayoría de los telespectadores creyeran la información que se les estaba dando: que los agentes de la democracia y la Casa Real eran artífices del intento fallido de golpe de Estado de 23-F. Esto nos señala hasta qué punto los medios como el cine se pueden convertir en “productores de la realidad dentro de la psique colectiva”³⁶.

Hemos expuesto cómo la censura no solo existe en países de regímenes dictatoriales, cuáles son los agentes de la censura, qué se censura y las consecuencias negativas de la misma, pero, ¿qué pasa cuando la censura es fallida? Sue Curry Jansen³⁷ y Brian Martin hablan del *Efecto Streisand*, que es la consecuencia de una táctica de censura fallida, es decir, cuando el intento de censurar algo es contraproducente ya que este “algo” acaba teniendo más divulgación y reconocimiento que si no se le hubiese intentado acallar³⁸. El nombre de *Streisand* tiene su origen en un incidente ocurrido en 2003 con la cantante y actriz Barbara Streisand, que denunció a un fotógrafo y a la página de fotografías Pictopia exigiendo que se retirase una foto de su casa de California alegando su derecho a la privacidad. Esto tuvo un eco en la prensa que le dio una cierta popularidad a la noticia. Es decir, al intentar censurar la imagen, Barbara Streisand consiguió el efecto contrario: una mayor repercusión mediática. Sue Curry Jansen y Brian Martin comentan en su artículo respecto a este efecto que “a fecha de hoy, muchas de las discusiones del *Efecto Streisand* han ocurrido online”, [Trad. T.N.], es decir, en internet, aunque también se podría aplicar para otros medios³⁹.

³⁶Ibid.

³⁷Esta profesora socióloga norteamericana ya había tratado anteriormente temas sobre censura, de hecho, escribió la obra S. Curry Jansen, *Censorship. The knot that binds power and knowledge*, Nueva York, Oxford University Press, 1988, en la que aborda la censura de mercado y expone cómo a través de la misma se protegen intereses políticos y económicos.

³⁸Podríamos apuntar cómo *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró fue un caso mediático de censura en la Transición española y, cómo en su estreno, llenó los cines convirtiéndose en la película más taquillera del año. ¿Habría sucedido de la misma manera en el caso de no generar esa expectación en el público de “lo prohibido? No lo creemos.

³⁹S. Curry Jansen & B. Martin, « The *Streisand* Effect and the Censorship backfire », *International Journal of Communication* 9, 2015, pág. 659.

3.1.3. Un código de censura de suma importancia en la historia cinematográfica: el Código de Producción de 1930 también conocido como *Código Hays*

Creemos necesario en este apartado hablar del *Código Hays* por dos motivos: en primer lugar, por el alcance que ha tenido Hollywood como centro de difusión cultural que ha conocido el mundo de la cinematografía⁴⁰; y en segundo lugar, por su influencia en las Normas de censura que estableció García Escudero en 1963, para el cual este código sirvió de inspiración. Comprobaremos cómo ciertas directrices del mismo tienen puntos en común con las Normas de censura españolas del año 1963.

Es William Hays, presidente de la Asociación de Productoras de Hollywood MPPDA (Motion Picture Production and Distribution of America), junto a un sacerdote jesuita, Daniel Lord y el periodista Martin Quigley, quienes consiguen implantar un código que redactaron conjuntamente en 1930. Hays crea una oficina dedicada exclusivamente a la aplicación del código, la PCA (Production Code Administration) y a partir de 1934, los productores se someten al mismo, enviando a esta oficina los guiones. Debemos decir que no fue hasta 1966 cuando el código fue abandonado y sustituido por el sistema de catalogación por edades.

Como bien recoge en las conclusiones de su artículo el investigador Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, este código se implantó a raíz de una situación de crisis que hizo que el sistema se tambalease⁴¹, donde “los poderes económico, político y religioso, ramas de un mismo tronco, se pusieron de acuerdo para crear un marco fuera del cual ningún relato tendría sentido”⁴². Las líneas en las que se basaba este relato oficialista y que recogía el código eran las siguientes:

“-La naturalidad de la economía capitalista.

-La política del liderazgo personal. Es decir, nula atención a las estructuras políticas y sociales.

-La antropología de la competición y el individualismo.

⁴⁰Para más información leer E.E. Sánchez Ruiz, “Hollywood y su economía planetaria. Una aproximación histórico-estructural”, *Revista Universidad de Guadalajara Colección de Babel* 28, 2003, págs. 6-36.

⁴¹Recordemos que su implantación (1930) y puesta en funcionamiento (1934) se produce en periodo de entreguerras.

⁴²A.M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, “EL código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía”, *Zer-Revista de Estudios de Comunicación* 20, 2015, pág. 191.

-La familia patriarcal y nuclear, y el amor heterosexual y heteronormativo son los pilares de la sociedad. Esta institución es sagrada y no deben existir desviaciones de la norma.

-La moral, estrecha y maniquea, de absolutos.

-Confianza total en las instituciones políticas y económicas y en las personas que las encarnan.

-La comunidad o el pueblo es solo masa, incapaz de tomar decisiones y movimientos autónomos, únicamente capacitada para seguir a sus líderes.

-Los problemas sociales son problemas personales, no estructurales”⁴³.

En conclusión: lo que hace este código a través de sus directrices es dejar claro que el sistema capitalista imperante es el mejor y no hay otra alternativa. En otras palabras: “El sistema es la luz, fuera del sistema reina la oscuridad, el caos y la maldad”⁴⁴. Todo esto encajaría con las afirmaciones de los teóricos anteriormente citados⁴⁵, así como Patrick Philipps, quien explica cómo las ideas hegemónicas aparecen como las que representan el sentido común y el resto de ideas diferentes a estas se presentan como amenazas para la sociedad⁴⁶. En este aspecto podemos ver una cuestión clara: todo aquello que desafíe el *statu quo* es apartado de escena.

3.2. Política censora en los años 60 con Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo y García Escudero en la Dirección General de Cinematografía: primeras “Normas de censura cinematográfica”

3.2.1. Sesenta y cinco años sin interrupción de censura cinematográfica en España

Antes de analizar en profundidad las políticas cinematográficas llevadas a cabo en el cine de los años 60 en España, su contexto y sus consecuencias, haremos un breve resumen de la censura cinematográfica oficial en el panorama español desde su nacimiento hasta la llegada de García Escudero a la Dirección General de Cine, para así

⁴³Ibid., pág. 192.

⁴⁴Ibid., pág. 191.

⁴⁵El jurista español Álvarez González y los italianos politólogos Bobbio y Matteucci.

⁴⁶Cf. P. Philips, « Spectator, audience and reponse » en J. Nelmes (ed.), *Introduction to Film Studies*, Londres, Routledge, 2007, pág. 151.

poder comprender el recorrido y la repercusión de esta en el mundo cinematográfico español.

Ya hemos comentado en apartados anteriores que la censura cinematográfica nace de manera oficial en España durante la monarquía de Alfonso XIII, concretamente el 27 de noviembre de 1912 a través de la publicación de una Real Orden del Ministerio de Gobernación. La intención de esta era proteger a la infancia de los efectos perniciosos de determinadas películas. A partir de aquí, la censura será una realidad en el país, aunque no tendrá un papel relevante por la inexistencia de una comisión censora y por otro por la poca relevancia que tenía el cine en estos momentos en el panorama cultural, sin ejercer una influencia excesiva sobre la población⁴⁷, hasta llegada la Guerra Civil, cuando el medio audiovisual se utilizará de manera propagandística.

Será durante la Guerra Civil cuando el bando sublevado cree, el 21 de marzo de 1937 en Sevilla, el Gabinete de Censura Cinematográfica. Más adelante se crearían sucursales en La Coruña, Burgos y Barcelona. El 18 de noviembre de este mismo año se pone en marcha la Junta Superior de Censura Cinematográfica compuesta por “un presidente, un representante de la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda y los vocales: uno de la autoridad militar, uno de Falange Española Tradicionalista y de las JONS y uno de la autoridad eclesiástica. Sus fallos serían inapelables”⁴⁸.

Tomás Valero resume algunos de sus principios reguladores:

- La producción cinematográfica no es exclusiva del Estado, aunque es el deber de este promover la iniciativa privada.
- El Estado está obligado a proteger la cinematografía nacional y a difundir valores patrios.
- El Estado se reserva, además, la producción de documentales y noticias⁴⁹.

A partir de aquí, “el problema” será también que la censura cinematográfica estará expuesta a una total arbitrariedad por parte de los censores, no se regulan criterios o instrucciones para las películas. El 2 de noviembre de 1938, el Ministerio de Interior crea un organismo de mayor rango: la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la

⁴⁷Cf. T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., pág. 119.

⁴⁸A. Alvarado Jódar, *La postcensura en el cine...* ob. cit., pág. 98.

⁴⁹Cf. T. Valero, *La historia de España...*, ob. cit., págs. 31-32.

Comisión de Censura Cinematográfica. A esta última se integraría como representante un miembro del Ministerio de Educación⁵⁰.

Una vez ganada la Guerra Civil por el bando nacional, la Orden del 15 de julio de 1939 establece una sección de censura para la obligatoriedad de la censura previa de guiones dependiente de la Dirección General de Propaganda, dirigido por Serrano Suñer, para “asegurar la educación moral y política de los españoles”⁵¹. Esta será la primera medida política de la dictadura tomada por y para el cine en materia censora. El intervencionismo estatal fue algo continuo en el cine desde entonces, exponiendo aquí de manera sintetizada cómo se realiza:

- El 10 de abril de 1940 las Normas para la filmación dentro del Territorio Nacional⁵².
- La Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941, que establece la Ley del doblaje obligatorio y prohibición del empleo de idiomas extranjeros y regionales, es decir, la censura idiomática⁵³.
- El 23 de noviembre de 1942 se crea la Comisión Nacional de Censura, compuesta de representantes militares, eclesiásticos, educación, comercio y cinematografía⁵⁴.
- El 17 de diciembre de este mismo año se crea la Orden para la obligatoriedad en la proyección del NODO en todas las salas de proyección con el monopolio estatal para filmar reportajes de actualidad⁵⁵.

⁵⁰A. Alvarado Jódar, “*La postcensura en el cine...*” ob. cit., pág. 98.

⁵¹Cf. J.M. Estrada Lorenzo, “Los cineastas españoles y la oposición al Régimen de Franco: Del exilio a la crítica social Tusell Javier”, en J. Tusell, A. Alted y A. Mateos (coords.), *La oposición al Régimen de Franco: estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Madrid, UNED, 1990, pág. 413.

⁵²BOE, Núm. 101, de 10 de abril de 1940, pág. 2.449.

⁵³De manera anecdótica comentar que esta Orden nunca se publicó en el Boletín Oficial del Estado, fue inexistente a efectos jurídicos al faltarle el necesario requisito de su publicidad, “incluso dentro de la lógica y la casuística jurídica de la dictadura franquista” (A. Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico...*” ob. cit., pág. 12). Sin embargo, este texto fue publicado en la revista *Primer Plano*, portavoz oficial de la política cinematográfica del Estado. De hecho, en 1943 *España Cinematográfica* recoge el texto de una Circular del Grupo de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo firmada por Tomás Borrás el 23 de septiembre de 1941, recordando la prohibición de proyectar películas en otros idiomas, haciendo responsables a distribuidores y exhibidores. Si esto se emitió fue por supuesto, porque muchas empresas no doblaban.

⁵⁴BOE, Núm. 330, de 26 de noviembre de 1942, págs. 9.630-9.632.

⁵⁵BOE, Núm. 356, de 22 de diciembre de 1942, pág. 10.444.

- En mayo de 1943 se crea la Comisión Clasificadora de Películas, un nuevo canal de control para la importación de películas, a instancias de la Subsecretaría de Comercio⁵⁶.
- En 1945 se creará la Junta de Censura Colonial en Guinea, formada por varios vocales: el Inspector de Enseñanza como presidente, un médico, un delegado de Prensa y Propaganda, un representante eclesiástico, uno del Patronato de Indígenas y un funcionario de la Policía⁵⁷.
- Por la publicación de una Orden el 28 de junio de 1946 se fundían La Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, pasándose a llamar Junta Superior de Orientación Cinematográfica⁵⁸. Esta Junta podía autorizar o denegar el doblaje de películas extranjeras, clasificar dichas películas y ejercer la censura de estos filmes si se pretendían exhibir en el territorio nacional. De hecho, podemos comprobar como el cambio de nombre es una constante, aunque sus “funciones” y “potestad” no variasen excesivamente a lo largo del tiempo⁵⁹.
- En 1951 queda enmarcada la Junta Superior de Orientación Cinematográfica al recién nacido Ministerio de Información y Turismo⁶⁰. Queremos señalar que aquí se pondrá por primera vez a cargo de la Dirección General de Cinematografía a García Escudero, que será destituido solo meses después de su nombramiento por defender *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, al que se le concedió el título de “Interés Nacional” a pesar del malestar de los censores debido al realismo y la crudeza de la película, la cual muestra un Madrid de posguerra.
- El Decreto del 21 de marzo de 1952 crea la Junta de Clasificación y Censura de películas⁶¹, que no es otra cosa sino la unión entre la Junta de Censura y la de Clasificación, que, como ya hemos dicho en un punto anterior, pertenecía a Comercio. Por primera vez, aunque de manera genérica, se trata que el contenido de las películas podrá ser censurado. También se dan asignaciones económicas según el “Interés Nacional”. Estas ayudas se darán a aquellas

⁵⁶BOE, Núm. 144, de 24 de mayo de 1943, págs. 4.949-4.951.

⁵⁷Cf. E. Díez Puertas, “La censura cinematográfica en las colonias españolas”, *Film-Historia* 3, 1999, pág. 289.

⁵⁸BOE, Núm. 200, de 19 de julio de 1946, pág. 5.716.

⁵⁹Cf. A. Ávila, “La censura del doblaje...” ob. cit., pág. 64.

⁶⁰BOE, Núm. 200, de 20 de julio de 1951, pág. 3.446.

⁶¹BOE, Núm. 91, de 31 de marzo de 1952, pág. 1.439.

películas más acordes con los idearios del Régimen y las que no los tengan, obviamente quedarán exentas de estas.

- En 1953 se regulará la concesión de permisos de rodaje⁶².

Acabamos de exponer medidas legislativas que se dieron a cabo en materia censora pero debemos recalcar que a estas se sumaban otras censuras paralelas, las cuales resultaban igual de dañinas: la prensa derechista, que arremetía contra los cineclubs y determinadas películas; la autocensura de los directores para evitar cortes en sus películas; la cautela de “los productores, dispuestos a no financiar aquellos filmes que pudieran herir la sensibilidad del Régimen antes que verse en la bancarrota o con la productora clausurada”⁶³, siendo claro ejemplo de esto el caso de *Viridiana* (1961), de Buñuel⁶⁴. Todo lo anterior citado, más estos otros ejemplos de censura fueron un continuo durante la dictadura franquista, mermando de esta manera no solo la libertad del cine, sino su calidad.

3.2.2. ¿Un nuevo amanecer para el cine español? García Escudero reaparece en la Administración pública

En 1962 entrará en el Ministerio de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne y, de su mano, en la Dirección General de Cinematografía, el ya nombrado y conocido José María García Escudero.

Como ya comentamos, García Escudero estuvo en 1951 a cargo de la Dirección General de Cine durante escasos meses, concretamente desde junio de 1951 a febrero de 1952, viéndose obligado a dimitir después de haber concedido la categoría de “Interés Especial” a la polémica *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde. A pesar de esto, no perderá contacto con el mundo del cine desde este momento hasta su vuelta a la citada Dirección General.

De hecho, en 1954 escribe sus reflexiones acerca del cine español en *La historia del cine español en 100 palabras*, algunas de las cuales son realmente interesantes

⁶²BOE, Núm. 163, de 12 de junio de 1953, pág. 3.592.

⁶³J.M. Estrada Lorenzo, “Los cineastas españoles y la oposición al Régimen de Franco: Del exilio a la crítica social” en Javier Tusell, Alicia Alted y Abdón Mateos (coords.), *La oposición al Régimen...* ob. cit., pág. 413.

⁶⁴La coproductora UNINCI de este filme sufrió un acoso total por parte de la Administración, a pesar de que, en un gesto aperturista, la propia Administración facilitó a Buñuel hacer la producción en España y el guion pasó con algunas modificaciones la Junta de Censura. Como ya comentamos en el apartado “Interés y estado actual del tema” de nuestro trabajo, hay un libro que recoge muy bien la situación de esta productora, en: A. Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr Marshall! a Viridiana...* ob. cit.

teniendo en cuenta que fue dirigente franquista de la institución del cine español antes y después de estos escritos. En algunos de ellos expone los puntos de los principales problemas del cine español y los que, a su entrada de nuevo en la Dirección General de Cine, intentará enmendar a través de diferentes medidas.

En uno de estos puntos expone la necesidad de la adhesión de los universitarios al cine y explica cómo, sin la incorporación de estos, no será posible alcanzar nunca un estilo nacional. Según él, para remediar esto, los medios que hay que llevar a cabo son: encajar las salidas profesionales del IIEC (Instituto de Investigaciones y de Experiencias Cinematográficas) dentro del sistema laboral vigente y recalca además que “el Instituto no ha podido pasar hasta ahora [...] de algo donde puede residir la clave de una política cinematográfica con ambiciones”⁶⁵. Aquí debemos recordar como Escudero, con su entrada en 1962 en la Dirección, cambia el IIEC, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, por la EOC, Escuela Oficial de Cine, donde se forman jóvenes y prometedores cineastas (como Basilio Martín Patino, Pilar Miró o Manuel Summers), bajo la tutoría de otros antiguos con renombre (como Bardem o Berlanga). Además, también hay que señalar que de esta nueva Escuela nace esa “ambición” de la que habla Escudero, que es la aparición del Nuevo Cine Español, un “paralelismo” entre la ya existente Nouvelle Vague francesa o el Neorrealismo italiano, aunque desfasado en el tiempo. Como recuerda Cecilia Bartolomé, dentro de la Escuela no existía la censura para los estudiantes⁶⁶, aunque eso lo matizaremos más adelante como se podrá ver. Además, podían ver algunos títulos prohibidos en España, tal fue el caso de *Viridiana* de Buñuel que, como recuerda Imanol Uribe, pudieron visionar los alumnos gracias a Pepito Aguayo, profesor de la Escuela y director de fotografía de dicha película, el cual tenía una copia; también pudieron acceder a películas checas que no se veían en los cine españoles, por convenios con otras escuelas⁶⁷.

En otro de los puntos, trata la importancia del cine *amateur* y del documental, así como de las filmotecas, las revistas de cine y la “crítica de verdad”⁶⁸. En un último punto hace mención a los cineclubs, recalcando que hay que “velar para que representen dentro del cine lo que pueden y deben ser: lo inteligente”⁶⁹. Tras todas estas líneas de Escudero

⁶⁵J.M. García Escudero, *La historia del cine español en 100 palabras*, Salamanca, Publicaciones del Cineclub del SEU de Salamanca, 1954, pág. 113.

⁶⁶Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé el 7-8-2018.

⁶⁷Entrevista realizada a Imanol Uribe el 31-10-2019.

⁶⁸J.M. García Escudero, *La historia del cine español ... ob. cit.*, pág. 114.

⁶⁹Ibid.

se esconde un afán regenerador en ciertos aspectos, pero en ningún momento contra la temida y asentada censura si no que, al contrario, en todo momento se presenta favorable a la misma, como veremos a continuación.

Otros dos problemas existentes (e imposibles de ignorar) son, por un lado, el problema económico del cine español, a lo que Escudero señala lo complicado que lo tienen las películas españolas “obligadas a competir con una producción extranjera que no es posible rechazar”⁷⁰; por otro, la separación de trámites administrativos relacionados con la producción, dividido en varios departamentos⁷¹ y que cambiará gracias a la publicación del Decreto de 21 de marzo de 1952 (ya nombrado anteriormente) por el que se fusionarán las juntas clasificadoras. Recalca Escudero, por lo tanto, lo beneficioso de haber llevado a cabo esta unificación subrayando que “solo por este camino, si se recorre hasta el fin, podrá conseguirse el instrumento adecuado para iniciar lo que hoy ha faltado: una política cinematográfica única”⁷².

Será participe de las famosas Conversaciones de Salamanca, celebradas en mayo de 1955 y organizadas, entre otros, por Basilio Martín Patino, en presencia de numerosos cineastas españoles de suma importancia, como Buñuel o Bardem⁷³. Allí se abordarán los problemas del cine español. En este encuentro, en el que se ponen sobre la mesa cuestiones de todo tipo en referencia al cine, también se trata la problemática de la censura. Se recalca la importancia de establecer unas normas claras sobre esta, ya que, como hemos comentado anteriormente, era completamente arbitraria y los directores no sabían exactamente qué era susceptible de ser censurado o no, solo podían intuirlo. Un año antes de estas conversaciones, en los escritos ya mencionados, García Escudero dedica un apartado a la censura, en referencia a una conferencia que pronunció el 16 de diciembre de 1951 en la Universidad Pontificia de Salamanca, clausurando un curso de cine. Este defendía su necesidad y señalaba “los riesgos que cualquier censura tiene que prever y evitar”⁷⁴. Establece cuatro puntos que desarrolla y que resumiremos de manera escueta:

⁷⁰Ibid.

⁷¹Escudero expone en siete puntos todos los trámites que toda película española tenía que cumplir antes de 1952, dificultando el proceso que además estaba lleno de contradicciones, como por ejemplo la existencia de dos clasificaciones.

⁷²J.M. García Escudero, *La historia del cine español ...ob. cit.*, pág. 136.

⁷³Fue en estas conversaciones donde Bardem pronunciaría su famosa frase acerca del cine español “el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”.

⁷⁴J.M. García Escudero, *La historia del cine español ...ob. cit.*, pág. 111.

- La censura oficial, que siempre es necesaria, no debe ser siempre igual. Escudero pone el ejemplo de cómo no se podría censurar con un criterio exclusivo para adolescentes. Creemos que con esto se refiere a que el tipo de censura que se utilice debe de ser específica según la obra ante la que nos encontremos, el público al que esta va dirigida y los espacios en los que se proyecte. En resumidas cuentas: hay que "hilar más fino" al censurar teniendo en cuenta todas estas variables.
- Recalca que la censura católica no es censura burguesa. Es decir, que se va a censurar para un Estado nacional católico, pero no todo el mundo es burgués. Aprovecha para denunciar una serie de incongruencias el obligar a poner "un final feliz" en las películas cuando en realidad para la religión católica este mundo es un valle de lágrimas.
- “Censurar debe ser solo quitar el peligro allí donde es moralmente seguro que se producirá”⁷⁵. Valoramos que con esto quiere exponer que no se debe “censurar por censurar” y que es necesario ser justos y equilibrados, sin establecer una censura arbitraria.
- Hay que tener en cuenta que lo estético es el auxiliar más seguro de la censura moral y que “más vale prohibir que mutilar, y que, en particular, el bienintencionado empleo del doblaje como auxiliar de la moral [...] podría llegar a ser, en ciertos casos, un remedio peor que la enfermedad”⁷⁶. Es decir: ante cualquier duda de que al censurar la obra pueda perder el sentido o tomar uno peor, lo mejor es prohibirla directamente.

En este último punto basta recordar el anecdótico caso de la película *Mogambo* (1953), de John Ford, en el que para evitar presentar el adulterio del personaje interpretado por Grace Kelly y Clark Gable, convirtieron en hermanos a dos personajes que eran marido y mujer, provocando que muchas escenas no tuviesen sentido, sugiriendo a los espectadores un incesto encubierto.

Este punto sobre censura es cerrado por Escudero recalcando que es necesaria “una censura inteligente [...] con normas fijas y públicas”⁷⁷.

⁷⁵Ibid.

⁷⁶Ibid., págs. 111-112.

⁷⁷Ibid., pág. 112.

Nueve años más tarde de la fecha de este manuscrito, el propio Escudero aportaría lo que para él sería una solución para el mundo del cine: el primer Código de Censura para el cine español que estaría inspirado en el Código de Producción Norteamericano⁷⁸.

3.2.3. Primer Código de Censura del cine español

En primer lugar, se hará la promulgación del Decreto 2373/62 del 20 de septiembre de 1962⁷⁹, “modificando la composición de la Junta de Clasificación y Censura de Películas y regulando los recursos que se pueden interponer contra sus decisiones”⁸⁰. Este Decreto declarará en su artículo siete el compromiso de que la Junta elaborará un Reglamento de Régimen Interno y un Código de Censura. Todo ello se vería cumplido, aunque con un susceptible retraso, ya que, aunque el Código de Censura se publicó al año siguiente, el Reglamento de Régimen Interno no lo estará en las páginas del Boletín Oficial del Estado hasta marzo de 1964⁸¹.

El 8 de marzo de 1963 se publicaría en el Boletín Oficial del Estado la Orden del 9 de febrero donde aparecería el denominado Código de Censura.

En la exposición de motivo de la mencionada Orden se explica la importancia y justificación de la creación de estas normas ya que el cine “por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinario influencia, no solo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna”⁸². Además, añade que el deber del Estado es el de protegerlo y fomentarlo, así como "impedir que resulte pernicioso para la sociedad”⁸³.

La Orden se divide en cuatro bloques: normas generales, normas de aplicación, normas especiales de cine para menores y normas complementarias. Estas no ocupan más de dos páginas del Boletín Oficial del Estado y se encuentran claramente enmarcadas dentro de la ética-moral del Régimen franquista. A continuación, procedemos a analizar brevemente cada uno de los mencionados bloques.

⁷⁸También conocido como el *Código Hays*, del que ya hemos hablado en el capítulo anterior, si se requiere más información, consultarlo.

⁷⁹BOE Núm. 233, de 28 de septiembre de 1962, págs. 13.720-13.721.

⁸⁰T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., pág. 172.

⁸¹Ibid., pág. 173.

⁸²BOE Núm. 58, de 8 de marzo de 1963, pág. 3.929.

⁸³Ibid.

En el relativo a las normas generales (el primero de los cuatro), observamos cómo el legislador blindo el criterio del censor al hacer referencia a una visión global de la película, más allá de la valoración de escenas concretas⁸⁴. De esta forma, se aumenta considerablemente la discrecionalidad de la Administración, puesto que no solo estamos hablando de imágenes o escenas inadecuadas, sino de una valoración negativa del conjunto del filme.

En el resto de las normas de este primer bloque se menciona como una suerte de *leitmotiv* el concepto abstracto del "mal". En ningún caso debe justificarse ni quedarse sin reprobación moral, amén de verse contrapesado por el "bien". Éste último es identificado tácitamente con los "principios de la moral natural"⁸⁵.

En el segundo bloque, dedicado a las normas de aplicación, vemos que casi todos los apartados exponen diversas prohibiciones, desarrollando una casuística en toda regla. Concretamente, se resalta la importancia de respetar la moral y los valores cristianos: no se podrán mostrar escenas que justifiquen la eutanasia, el divorcio o el aborto⁸⁶.

Mención aparte merece el tratamiento de las relaciones sexuales, uno de los principales objetos de censura desde varios puntos de vista, que van desde evitar escenas que "puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal" hasta la preservación de la intimidad conyugal⁸⁷. Junto a este tema, también ocupan un lugar relevante el respeto a las creencias religiosas y (más concretamente) a la Iglesia católica⁸⁸.

Del mismo modo, no podía faltar la protección al "recto orden" político, censurando la "presentación indigna de ideologías políticas" y blindando las posibles interpretaciones de hechos y personajes de carácter histórico, así como los principios fundamentales que actúan como pilares del Régimen franquista⁸⁹. Vemos que, una vez más, el legislador no deja pasar la oportunidad para controlar cualquier atisbo de disidencia a través del vehículo cinematográfico, teniendo incluso en cuenta el pasado, además del presente.

⁸⁴Cf. *Ibid.*, norma primera.

⁸⁵*Ibid.*, normas cuarta y quinta.

⁸⁶Cf. *Ibid.*, norma octava.

⁸⁷Cf. *Ibid.*, normas novena, undécima y decimooctava.

⁸⁸Cf. *Ibid.*, normas decimocuarta y decimoséptima.

⁸⁹Cf. *Ibid.*, normas decimocuarta, decimosexta y decimoséptima.

El tercer bloque desarrolla las normas especiales del cine para menores. Básicamente, el legislador muestra su afán por transmitir al menor una clara distinción entre el bien y el mal, así como del triunfo final del primero sobre el segundo. Huelga decir que cualquier escena amorosa deberá ser presentada con la máxima "limpieza"⁹⁰.

Este tercer bloque se cierra con un refuerzo de las intenciones del legislador: prohibición para menores de películas cuyos planos no convengan al mismo en su conjunto y una especial protección a los menores de catorce años⁹¹.

Por último, el cuarto bloque expone las normas complementarias. Estas ahondan en las prohibiciones establecidas, ya que se podrán censurar títulos de películas que produzcan un "daño moral" al espectador; además de obligar a insertar en la cabecera del filme un texto de carácter explicativo⁹².

Igualmente, de este último bloque hemos de destacar la no distinción de nacionalidades en su aplicación y la atribución de la competencia para interpretar todas estas normas al "Organismo encargado de la censura de películas cinematográficas"⁹³.

No serán las únicas órdenes que se publiquen durante la dirección de García Escudero, como por ejemplo la Orden para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional, aprobada el 19 de agosto de 1964⁹⁴. En esta se planteaban unas disposiciones para el desarrollo de la cinematografía española, centrándose especialmente en:

“Regulación de la protección económica, créditos, subvenciones, anticipos, distribución y exhibición, calificación de películas, [...] «Interés Especial », regulación de cortometrajes, registros de empresas cinematográficas, permisos de rodaje y licencia de exhibición, y, por último, régimen de sanciones”⁹⁵.

Además de esta Orden, el 14 de enero de 1965, a través de la publicación del Decreto 99/65⁹⁶, se derogaba la Junta de Clasificación y Censura y se creaba en su lugar la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Las funciones de esta Junta eran las mismas que la anterior, modificando lo justo para encuadrarlo dentro de la disposición que hemos comentado anteriormente sobre protección económica. El reglamento que fija

⁹⁰Ibid., norma vigésima a vigésima sexta.

⁹¹Cf. Ibid., vigésimo séptima y vigésimo octava.

⁹²Cf. Ibid., normas vigésimo novena y trigésima.

⁹³Ibid., norma trigésimo cuarta y trigésimo sexta.

⁹⁴Cf. BOE, Núm. 210, de 1 de septiembre de 1964, págs. 11.461-11.465.

⁹⁵T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., pág. 178.

⁹⁶BOE, Núm. 27, de 1 de febrero de 1965, pág. 1.700.

la composición y las funciones del nuevo organismo es la Orden del 10 de febrero de 1965, por la que se aprueba el Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas⁹⁷. La composición de la nueva Junta es prácticamente idéntica a la de su predecesora. El presidente y los dos vicepresidentes son el director general, el subdirector y el secretario general de la Cinematografía y el Teatro. Y además, aparecen un secretario de la Junta, nombrado por el ministro de Información y Turismo a propuesta del director general de Cinematografía y secundado por un secretario administrativo. Los vocales serán designados por el Ministerio de Gobernación, Educación Nacional y Jerarquía Eclesiástica. Además, la nueva Junta funcionaría por tres Comisiones constituidas por un mínimo de doce miembros: Censura de Guiones, Censura de Películas y Publicidad y, Apreciación de Proyectos y Películas.

La primera Comisión interviene después de que el productor haya solicitado el permiso de rodaje y presentado los documentos necesarios⁹⁸ para que su dossier sea examinado. Una vez el guion ha sido analizado emite un juicio sobre los tres puntos siguientes:

- Autorización o prohibición del guion.
- Modificaciones a cuya aceptación se supedita la autorización.
- Advertencias con vistas a la posterior realización del guion⁹⁹.

Si es positiva el productor recibe una autorización de rodaje. El productor beneficiario tiene en este caso un año de plazo para presentar la película realizada a la Comisión, si no su autorización debiera caducar.

En el transcurso de esta segunda fase, Comisión de Censura de Películas y Publicidad, necesariamente hay que depositar una copia de la película y algunos documentos tienen que ser proporcionados nuevamente¹⁰⁰. Las decisiones de la Comisión después de un examen del filme, entran en cuatro categorías:

⁹⁷BOE, Núm. 50, de 27 de febrero de 1965, págs. 3.101-3.105.

⁹⁸Estos documentos son: el guion, carta de sus autores para notificar su acuerdo, lista de los artistas y técnicos con su nacionalidad, licencia fiscal, un plan de rodaje y, finalmente, en el caso de que el director solicitó el "Interés Especial", una carta justificando su demanda, acompañada del presupuesto. La lista de estos documentos aparece en la Orden del 19 de agosto de 1964, cífrense artículo 60 y 61.

⁹⁹Cf. Orden del 10 de febrero de 1965, artículo 22.

¹⁰⁰La documentación a presentar sería: un resumen de la historia, una declaración determinando el público al cual la película pretende ser destinada y una carta proponiendo y aceptando de antemano los cortes a

- Autorización o prohibición de la película.
- Especificación de si es autorizada para todos los públicos, autorizada para mayores de catorce años o autorizada para mayores de 18 años .
- Modificaciones o supresiones a cuya realización se supedita la autorización de la película.
- Restricciones de exhibición o exportación que limiten la autorización correspondiente¹⁰¹.

Para la película terminada, la Comisión exige un segundo visionado con los cortes realizados¹⁰². Si la película es autorizada, las licencias de exhibición podrán entonces ser obtenidas.

Finalmente la Comisión de Apreciación de Proyectos de Películas se encarga de juzgar si entran o no en la categoría del “Interés Especial” las películas españolas que se presenten.

“El sistema, va a funcionar por lo tanto de esta manera hasta la Orden del 14 de febrero de 1976 (BOE, 24 febrero), que representa un primer paso en el proceso de desmantelamiento de la censura”¹⁰³, (Trad. T. N). Como bien dice González Ballesteros, el Código de Censura supuso un avance para el mundo del cine, ya que al fin se podía saber “qué se censura, quién censura y cómo se censura”¹⁰⁴. Eso sí, en la Escuela Oficial de Cine, de dónde se formarían muchos de los directores que después pertenecieron al Nuevo Cine Español, no existía la censura¹⁰⁵. Paralela a esta Escuela, se formaría otra, aunque no de carácter oficial en Barcelona, que defendía el cooperativismo y promovía la experimentación formal y que, a pesar de su protagonismo, terminó por decaer en 1970¹⁰⁶.

Respecto al ámbito económico, se le dio importancia a la cuota de pantalla, quizás para compensar a las películas que no recibieran “Interés Especial”, pero esto, sin

realizar, si es necesario, para que el filme sea autorizado. La lista de estos documentos aparece en Ibid., artículo 27.

¹⁰¹Cf. Ibid., artículo 33.

¹⁰²Cf. Ibid., artículos 34-35.

¹⁰³M.S. Rodríguez, *Le cinéma de Jaime de Armiñan (1969-1987) rupture et continuité*, tesis doctoral de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1996, págs. 48-49.

¹⁰⁴T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., pág. 183.

¹⁰⁵En el tercer bloque de la tesis, en el apartado de la película *Después de...* matizaremos esta afirmación.

¹⁰⁶A. Alvarado Jódar, *La postcensura en el cine...*, ob. cit., pág. 105.

embargo, como ya en su momento se denunció, provocó la especulación en taquilla que, en muchos casos, se transformó en rentables inversiones inmobiliarias¹⁰⁷.

Hemos comentado cómo García Escudero escribió en 1954 *Historia del cine español en 100 palabras* y será en 1967 cuando escriba *Una política para el cine español*, recogiendo en él conferencias y escritos sobre los cinco últimos años en la dirección. Expone, entre otras cosas, la horda de nuevos realizadores y su participación en festivales internacionales como una cuestión positiva en el cine de los últimos años¹⁰⁸. También dedica unos apartados al aspecto de la censura y a cierta polémica en torno a ella, donde dice que “el proceso de apertura ha sido demasiado evidente para que se pueda negar [...] y destaca que la obsesión de la censura es tan acusada en algunos realizadores jóvenes como para que puedan dejar en segundo plano problemas fundamentales”¹⁰⁹. Esto es algo que se observaría en las Jornadas organizadas en Sitges en 1967, donde, entre otras cuestiones, se solicitaba la supresión de la censura previa. Tres años después, esto también se verá reflejado en la ASDREC, Asociación Sindical de Directores Realizadores Españoles de Cinematografía, reunidos en Asamblea Extraordinaria en 1970. Entre otras cosas, exigían la supresión de la censura y el derecho a la libertad de expresión¹¹⁰.

Será en 1967 cuando se nombre a Carrero Blanco como vicepresidente del Gobierno, publicándose este mismo año un plan de austeridad y el 28 de noviembre la supresión de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. El cese de García Escudero aparece el 15 de diciembre de 1967. El 18 de enero de 1968 es publicado en el Decreto 64/68 la supresión de esta Dirección General de Cinematografía y Teatro, creándose una Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos¹¹¹, donde se encuadraría una sección de cinematografía. Respecto al ámbito de la censura, no será hasta 1975 cuando las Normas de censura cinematográfica queden derogadas. Nos disponemos a analizar estas en el siguiente apartado.

¹⁰⁷T. Valero, “*La historia de España...*”, ob. cit., pág. 37.

¹⁰⁸J.M. García Escudero, *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967, págs. 16-18.

¹⁰⁹Ibid., pág. 39.

¹¹⁰Cf. J.M. Estrada Lorenzo, “Los cineastas españoles y la oposición al Régimen de Franco: Del exilio a la crítica social” en Javier Tusell, Alicia Alted y Abdón Mateos (coords.), *La oposición al Régimen...* ob. cit., pág. 415.

¹¹¹BOE, Núm. 18, 20 de enero de 1968, pág. 825.

CAPÍTULO 4: LA INCIDENCIA DE LAS REFORMAS NORMATIVAS EN LA MUTACIÓN DE LA CENSURA A LA CRIPTOCENSURA EN EL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

4.1. Diciembre de 1977: ¿punto de partida hacia un país sin censura legislativa?

La censura también tiene una vertiente eminentemente jurídica, ya que (como cualquier otra materia, máxime si es objeto de controversia) se encuentra regulada por la ley. El poder se vale del ordenamiento jurídico para plasmar su criterio y legitimarlo; de hecho, podemos afirmar que la censura (en términos jurídicos) “es variable en el cómo pero constante en el qué”¹. Es decir, las distintas formas de censurar pueden variar según el contexto político y social en el que nos encontremos, pero siempre serán censura, al fin y al cabo.

A continuación, vamos a exponer cuáles van a ser los puntos a desarrollar en el presente epígrafe:

- Análisis de la Orden de 12 de marzo de 1971, sobre protección de la cinematografía nacional².
- Análisis de la Orden de 19 de febrero de 1975, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se establecen normas de calificación cinematográfica³.
- Análisis de la Orden de 14 de febrero de 1976, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas⁴.
- Análisis del Real Decreto- Ley 24/1977, de 1 de abril sobre libertad de expresión⁵.
- Análisis del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas⁶,

¹Cf. T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura...* ob. cit., pág. 20.

²Cf. BOE, Núm. 97, de 23 de abril de 1971, págs. 6.593-6.597.

³Cf. BOE, Núm. 52, de 1 de marzo de 1975, pág. 4.388.

⁴Cf. BOE, Núm. 47, de 24 de febrero de 1976, págs. 3.799-3.800.

⁵Cf. BOE, Núm. 87, de 12 de abril de 1977, págs. 7.928-7.929.

⁶Cf. BOE, Núm. 287, de 1 de diciembre de 1977, págs. 26.420 a 26.423.

desarrollado por la Orden de 7 de abril de 1978⁷ y derogados sus artículos tercero y cuarto y modificado su artículo sexto por el Real Decreto 1664/1980 de 6 de junio⁸. De estas dos disposiciones realizaremos un breve análisis posteriormente.

- Comparativa entre la Orden del 19 de febrero de 1975 (citada en el segundo punto) y el Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre (citado en el quinto punto).
- Análisis de la Ley 3/1980, de 10 de enero, de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica⁹.
- Análisis del Real Decreto 1465/1981, de 19 de junio, por el que se establece una subvención adicional para las películas españolas de “Especial Calidad” o coste superior a 35 millones de pesetas¹⁰.

Respecto al marco político en el cual tomaron forma las disposiciones citadas, hemos de tener en cuenta su extrema complejidad, fruto de las tensiones permanentes y de las transformaciones que se estaban produciendo y, sobre todo, los que iban a producirse a corto-medio plazo¹¹. Ante esta situación, podemos entender los constantes cambios legislativos producidos, tanto a nivel de organización gubernamental como en la regulación de la censura, tratando de propiciar con ello una tendencia al aperturismo y, en definitiva, al cambio efectivo.

4.1.1. Orden de 12 de marzo de 1971: actualización y simplificación de la Orden de los años 60

Hablamos ya de la Orden de 12 de marzo de 1971, sobre protección de la cinematografía nacional, la cual cuenta con 57 artículos (distribuidos en ocho capítulos), dos disposiciones finales y dos transitorias. La mencionada Orden nos parece un interesante punto de partida en el análisis de la evolución normativa de la materia objeto de estudio, ya que supone un intento de actualizar y (al mismo tiempo simplificar)¹² el sistema vigente hasta entonces, materializado en la Orden de 19 de agosto de 1964, para

⁷Cf. BOE, Núm. 93, de 19 de abril de 1978, págs. 9.022 a 9.026.

⁸Cf. BOE, Núm. 203, de 23 de agosto de 1980, pág. 19.014.

⁹Cf. BOE Núm. 11, de 12 de enero de 1980, págs. 843-844.

¹⁰Cf. BOE Núm. 172, de 20 de julio de 1981, págs. 16.516-16.517.

¹¹Cf. J.L. Sánchez Noriega, “Trayectorias, libertades e identidades en el cine español (1974-1984)” en J.L. Sánchez Noriega (coord.), *Filmando el cambio social...* ob. cit., pág. 55.

¹²Cifrese la exposición de motivos de la Orden de 12 de marzo de 1971, sobre protección de la cinematografía nacional.

el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo¹³.

Respecto a lo más destacado de cada capítulo de esta Orden de 1971, resaltar que en su capítulo primero se establece su ámbito de aplicación (qué se entiende por película española) y se le da una mayor protección a aquellas que sean de "Interés Especial", es decir, que promuevan los valores de carácter moral, social y nacional del Régimen¹⁴. No se trata solo de proteger el cine patrio, sino de afianzarlo como un vehículo propagandístico del poder establecido. Obsérvese que la intención del legislador trasciende lo meramente político, ya que pretende llegar a las distintas capas sociales para tener un mayor control sobre todo el país. En contraposición, los filmes que tienen un marcado carácter documental (superior al 70% de su contenido) quedan relegados a una posición de debilidad respecto a los otros, puesto que quedan excluidos de toda protección.

En el capítulo segundo se desarrollan las distintas medidas de protección, consistentes básicamente en el otorgamiento de créditos y subvenciones con cargo al Fondo de Protección, tanto a productores como a exhibidores¹⁵. De nuevo, el legislador favorece de un modo evidente a los filmes de "Interés Especial", puesto que a estos no se les exige una mínima recaudación bruta de taquilla (superior a los seis millones de pesetas) para poder disfrutar de los distintos beneficios recogidos en el presente capítulo¹⁶.

Del capítulo tercero, sobre la distribución y difusión de películas, ponemos de relieve el hecho de que el Régimen se cerciorará anualmente de que el mercado cinematográfico nacional tenga sus necesidades cubiertas y que se deberán cumplir por parte de los programas cinematográficos las obligaciones legales en lo que atañe a las ediciones de NO-DO¹⁷. De este modo, el cine deja de ser un mero mecanismo de evasión por parte del espectador, que recibe su "ración" de noticias a la medida del Régimen.

En el capítulo cuarto se exponen los beneficios extraordinarios (el acceso a un régimen especial de subvenciones y a una valoración doble a efectos de cuota de pantalla)

¹³Cf. BOE, Núm. 210, de 1 de septiembre de 1964, págs. 11.461-11.466.

¹⁴Cífranse artículos 3 y 29 de la Orden de 12 de marzo de 1971, sobre protección de la cinematografía nacional.

¹⁵Cf. Ibid., del artículo 5 al 11.

¹⁶Cf. Ibid., del artículo 12 al 16.

¹⁷Cf. Ibid., artículos 21 y 25.

concedidos a cierto tipo de películas: las nacionales (o en coproducción cuando la participación española resulte mayoritaria) de largometraje de “Interés Especial”, amplificadas si se trata de “proyectos de trascendencia nacional” (otra herramienta de la Administración para aumentar su discrecionalidad y favorecer a determinadas películas)¹⁸. Nuevamente, los filmes de “Interés Especial” resultan privilegiados.

El capítulo quinto, *grosso modo*, repite el patrón del anterior, refiriéndose a las películas de cortometraje. Así, las subvenciones se concederán atendiendo al interés general, al criterio de "Interés Especial" y a la nacionalidad ¹⁹.

Los capítulos sexto y octavo versan, respectivamente, sobre el Registro de Empresas Cinematográficas y las sanciones²⁰ aplicables en caso de infringir la presente Orden, las cuales se exponen en otras normas a las que remite dicho capítulo²¹. Estas sanciones son básicamente económicas y pueden ser: apercibimiento, multa o suspensión de la actividad, esta última podrá imponerse cuando sea muy grave.

El capítulo séptimo regula la concesión de permisos de rodaje y de licencias de exhibición, en ambos casos expedidos por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos²². Del mismo, subrayamos la posibilidad de que dicha Dirección General autorice la reposición de películas que tengan ciertos valores cinematográficos (otra ventana abierta a favorecer la difusión de determinado tipo de filmes que puede interesar al Régimen)²³.

La Orden finaliza con las dos disposiciones finales, en las que se indican las disposiciones normativas que quedan derogadas por la misma; y con las dos disposiciones transitorias, en las que se aclaran las situaciones derivadas de la entrada en vigor de esta norma²⁴.

Algo que nos parece también interesante introducir, de manera escueta, es el Decreto 2284/72 de 18 de agosto de 1972, el cual contiene una singularidad terminológica con respecto a la censura: “La Junta que hasta ahora se venía llamando de Censura y

¹⁸Cf. Ibid., del artículo 29 a 32.

¹⁹Cf. Ibid., artículo 3 y del artículo 33 a 41.

²⁰Según lo dispuesto en la Ley 46/1967 de 22 de julio; el Decreto de 4 de agosto de 1952 y la Orden de Información y Turismo, de 22 de octubre de 1952 modificada por la de 29 de noviembre de 1956.

²¹Cf. del artículo 42 a 46 y el artículo 57 de la Orden de 12 de marzo de 1971, sobre protección...ob. cit.

²²Cf. Ibid., artículos 47 y 54.

²³Cf. Ibid., artículo 56.

²⁴Cf. Ibid., las Disposiciones finales y Disposiciones transitorias

Apreciación de Películas Cinematográficas, pasa a denominarse, por derogación expresa, de Ordenación y Apreciación de Películas Cinematográficas”²⁵. En octubre de 1973, se modifica el artículo 33 del reglamento de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas. En el reglamento de 1965 se especificaba “autorización o prohibición de la película” y con esta nueva Orden quedaría como “autorización o desestimación de la película”²⁶. Esta segunda definición intenta esconder la palabra prohibición mediante el uso de un eufemismo: desestimación. Desde la jurisdicción se le intenta dar una pátina de inocuidad a la normativa.

Del mismo modo, esta Junta vuelve a cambiar de denominación, modificación operada por el Decreto 2532/1974, de 9 de agosto, sobre refundición de disposiciones orgánicas del Ministerio de Información y Turismo (artículo séptimo)²⁷, pasando a llamarse Junta de Calificación y Apreciación de Películas. A su vez, este Decreto es desarrollado por la Orden Ministerial de 31 de enero de 1975 por la que se desarrolla el Decreto 2532/1974 de 9 de agosto, sobre refundición de disposiciones orgánicas del Ministerio de Información y Turismo; y el Decreto 3229/1974 de 22 de noviembre, por el que se crea la Subsecretaría de Turismo del Ministerio de Información y Turismo. En la misma, podemos observar que la susodicha Junta se estructura en tres negociados: el de Calificación de Películas y de Guiones, el de Apreciación de Películas y de Guiones y, por último, el de Publicidad Cinematográfica²⁸. Como bien especifica la profesora Rodríguez “la terminología parece permitir una retrocesión de instancias censoras mientras que el contenido de las normas o la acción de las Comisiones permanecen idénticas”²⁹, [Trad. T.N.].

4.1.2. Unas nuevas normas cinematográficas desde García Escudero en 1975: la censura continúa

A continuación, vamos a detenernos en la Orden de 19 de febrero de 1975, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se establecen normas de calificación cinematográfica. Dicha Orden derogó la Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se

²⁵T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., pág. 186.

²⁶Ibid.

²⁷Cf. BOE, Núm. 220, de 13 de septiembre de 1974, pág. 18.858.

²⁸Cf. BOE, Núm. 38, de 13 de febrero de 1975, pág. 3.079.

²⁹M.S. Rodríguez, *Le cinéma de Jaime de Armiñan...*, ob. cit., pág. 49.

aprueban las "Normas de censura cinematográfica"³⁰. O sea, la palabra "censura" se quita y se pone la palabra "calificación".

Encontramos dos datos reveladores en el párrafo anterior acerca de la Orden objeto de análisis, que nos llevan a afirmar que esta disposición nace con el ánimo de coadyuvar a un propósito aperturista. Por un lado, el hecho de modificar una materia en tan poco tiempo (en Derecho las normas suelen tener cierta vocación de permanencia y entre ambas órdenes solo hay doce años de diferencia) nos muestra inquietud por parte del poder en ir cambiando las cosas, producto de la agitación social que comenzaba a vivirse en España³¹. Evidentemente, hay multitud de disposiciones que pueden concentrarse en un período corto de tiempo; no obstante, estas dos regulan un tema muy sensible y estrechamente relacionado con la conquista de derechos y libertades. De hecho, el legislador se justifica en el preámbulo de la Orden de 1975 al ensalzar la importancia del cine como medio de expresión y al hacer una referencia expresa a la necesidad de acomodar las normas a la sociedad cambiante³².

Por otro lado, no debemos pasar por alto la desaparición del vocablo "censura" de la denominación de la nueva Orden. Ya no hablamos oficialmente de regular una censura, sino "simplemente" de proporcionar unas normas de calificación cinematográfica. Si hace un momento hemos mencionado la inquietud del poder en ir cambiando las cosas, ahora podemos decir también que este deseaba proyectar una imagen diferente. En otras palabras, se pretende dulcificar la normativa (al menos en apariencia).

En lo que atañe al articulado de la Orden de 1975, decir que solo tiene cuatro artículos. El núcleo de la misma es el primero, puesto que en él se exponen todas las normas de calificación (el mismo cuenta con diez). A lo largo del análisis de estos artículos veremos cómo el propósito aperturista del que hemos hablado es justamente eso: un propósito (valga la redundancia), debido a la dificultad de lograr avances sustanciales en semejantes condiciones político-sociales.

La norma primera ya deja claras las intenciones del legislador, ya que las películas serán juzgadas "como un conjunto unitario en relación con la totalidad de su contenido"³³,

³⁰Cf. T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., págs. 422-428 y 471.

³¹Cf. R. Gubern & D. Font, *Un cine para...* ob. cit., págs. 151- 153.

³²Cf. T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura...* ob. cit., pág. 469.

³³Sic norma primera, artículo 1, Orden de 19 de febrero de 1975, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se establecen normas de calificación cinematográfica.

más allá sus planos y secuencias. Por tanto, se trata de mantener un control exhaustivo sobre todas las películas, a fin de evitar que cualquiera que pueda suponer una amenaza de carácter subversivo para el Régimen pase el filtro preestablecido.

La norma segunda no hace más que reforzar este criterio, al dar cobertura al rechazo de una película si acumula imágenes que "creen un clima contrario al espíritu de las presentes normas"³⁴. Así, observamos cómo la discrecionalidad de la Administración se dispara a la hora de emplear argumentos jurídicos para censurar una obra cinematográfica. Algunas imágenes aisladas pueden ser aceptadas y no suponer que se aplique la censura, pero si dichas imágenes pasan, si quiera sea por acumulación, a ser incómodas a los principios imperantes, la película de turno será censurada.

Es sorprendente el grado de control que se desprende de la letra de la norma: de esta forma, se recurre al concepto de "conciencia colectiva"³⁵ (presente en las normas tercera y cuarta) como una suerte de termómetro moral con el que delimitar la frontera de lo admisible desde el punto de vista jurídico. Más concretamente, en la norma sexta de este artículo primero se enumeran cuestiones consideradas contrarias a la "recta conciencia colectiva", tales como el suicidio, eutanasia (denominado homicidio por piedad), venganza o prostitución (entre otros).

Igualmente, se admiten la presentación en las películas de lacras individuales o sociales (norma séptima), de delitos (norma octava) y de desnudos (norma novena); siempre y cuando no se atente contra los principios del Régimen ni se pretenda influir negativamente en la moral del espectador. Todo contenido "sospechoso" en este sentido solo podrá exhibirse de forma aislada en las películas y siempre que no traten de justificar inmoralidades (norma tercera).

La norma quinta nos muestra una serie de líneas rojas que las películas no pueden pasar, entre las que podemos destacar los Principios y Leyes Fundamentales del Régimen, la defensa nacional y las creencias, prácticas y sentimientos religiosos.

Y la norma décima supone, básicamente, una reiteración de las anteriores. En la misma se dispone que se rechazarán los títulos y publicidad de las películas que incumplan lo dispuesto en estas normas.

³⁴Ibid., norma segunda, artículo 1.

³⁵Cf. T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura...* ob. cit., pág. 189.

Resulta llamativo la supresión del término "prohibir" respecto a la Orden de 1963. Es irónico que el legislador podría llegar a jactarse de que jurídicamente ya no "se prohíbe" nada en materia cinematográfica, ya que en la práctica en absoluto es así. Lo que sí que supone un cambio sustancial respecto a la Orden de 1963 es la admisión del desnudo en las películas en determinados supuestos³⁶.

El artículo segundo de la Orden de 1975 hace referencia a la aplicación de esta disposición a las películas dirigidas a públicos minoritarios y a menores de edad, ordenando que se interprete la misma en función de preparación o mentalidad de dichos destinatarios.

Los artículos tercero y cuarto son meramente formales, en cuanto derogan la Orden de 1963 y declaran cuándo entrará en vigor la Orden de 1975, respectivamente.

4.1.3. El fin de la censura previa de guion. Orden de 14 de febrero de 1976

Como hemos podido comprobar los avances reales apenas se dan en la Orden de 1975, lo cual nos lleva a nuestro siguiente punto de análisis: la Orden de 14 de febrero de 1976, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas.

La Orden de 1976 consta de cinco artículos y supone *per se* la eliminación de una traba a la hora de intentar sacar adelante una película. Como su propio nombre indica, ya no es obligatorio presentar el guion para poder rodar un filme. Por tanto, modifica el articulado (concretamente el número primero del artículo 48) de la Orden de 12 de marzo de 1971 en la que residía este requisito³⁷.

En el preámbulo de esta Orden de 1976 el legislador esgrime la evolución de la sociedad española y la voluntad de la Administración de cara a facilitar los rodajes de películas, evitando trabas de carácter burocrático. Del mismo modo, menciona expresamente la influencia en esta decisión del Sindicato Nacional del Espectáculo (a través de un informe previo) y del Consejo Nacional de Cinematografía (al que se le había escuchado). Esto último nos resulta significativo, ya que podemos inferir un mensaje del legislador acerca de su presunta voluntad de diálogo con los principales agentes sociales de este ámbito cultural.

³⁶Ibid., pág. 190.

³⁷Ibid., pág. 480.

Si bien la supresión de la obligatoriedad de presentar el guion queda plasmada en el artículo primero, en el tercero se excluye del disfrute de dicha medida a las películas extranjeras. Por tanto, toda película extranjera, que se pretenda rodar en España, deberá presentar el correspondiente guion ante la Junta de Calificación y Apreciación de Películas³⁸. De este modo, el control sobre películas que no tengan carácter nacional no se flexibiliza ni un ápice. De hecho, esta obligación abarca tanto filmaciones totales como parciales.

En el artículo segundo se ofrece la posibilidad de presentar guiones de películas españolas de forma voluntaria. Obviamente, en este supuesto el dictamen aprobatorio de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas será vinculante para la Administración, salvo que la película en cuestión no se ajuste al guion previamente examinado. Así, no se podrá presentar un guion *ad hoc* para superar ese filtro y luego realizar ciertos retoques en la película.

El artículo cuarto es el reflejo del "efecto dominó" que provoca el primero, puesto que el Reglamento de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas también se ve reformado. Dicha reforma atañe a una variación en las competencias de la citada Junta ya que esta solo dictaminará acerca de los guiones de películas españolas que se hayan presentado voluntariamente, amén de las extranjeras³⁹.

Por último, el artículo quinto hace referencia al momento en el cual entrará en vigor la presente Orden.

Tras analizar esta Orden de 1976, podemos llegar a la conclusión de que solo supuso un aparente avance en materia de censura. No obstante, creemos que (lejos de suponer la simple eliminación de una traba) generó una mayor incertidumbre entre los productores. Nos explicamos: si antes de esta Orden se sabía si la película podía llegar a exhibirse en función del dictamen de la Junta⁴⁰ acerca del guion presentado, ahora deben esperar a que la película esté terminada para que sea examinada. Todo ello supone la

³⁸Ibid., págs. 480-481.

³⁹Cf. Artículos 1 y 4 de la Orden de 14 de febrero de 1976, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas.

⁴⁰Junta de Calificación y Apreciación de Películas.

posibilidad de que los empresarios cinematográficos realicen importantes inversiones que pueden perder debido a un dictamen desfavorable⁴¹.

4.1.4. Abril de 1977: un Real Decreto Ley por la libertad de expresión

Por tanto, seguimos en la misma línea: pequeños gestos por parte del legislador en una misma dirección de carácter aperturista, pero aun así insuficientes de cara a materializar un cambio real y efectivo. Precisamente, la próxima disposición objeto de análisis es realmente significativa en lo que respecta a lograr un cambio en el aspecto de la censura: nos referimos al Real Decreto- Ley 24/1977, de 1 de abril sobre libertad de expresión.

Este Real Decreto- Ley tiene once artículos. En su preámbulo el legislador ya habla abiertamente de "conurrencia democrática" y del derecho a la libre información. Básicamente, el objetivo es reducir drásticamente la intervención administrativa en esta materia y dejar estas competencias en manos del poder judicial⁴².

Vamos a centrarnos únicamente en su disposición primera "De la libertad de expresión por medio de impresos", ya que la segunda versa sobre las injurias y calumnias (alejándose claramente de nuestro objeto de estudio).

La disposición primera abarca los tres primeros artículos del Real Decreto- Ley de 1977. Nos parece digna de análisis debido a que la libertad de expresión afecta a todo: desde periódicos y revistas hasta cualquier clase de película.

En el artículo primero se menciona la libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones y, además, se muestra el ordenamiento jurídico como único límite a los mismos. Por tanto, la "calidad" de la libertad de expresión que exista en España en esos momentos, dependerá de la evolución de las normas de dicho ordenamiento jurídico (de si estas proponen un sistema flexible o no).

El artículo segundo deroga y modifica determinados artículos de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta; y el artículo tercero, expone la nueva redacción del artículo 64 de la susodicha Ley de Prensa.

⁴¹Cf. T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura...* ob. cit., pág. 194.

⁴²Cífrase artículos 2.2 y 3 del Real Decreto- Ley 24/1977, de 1 de abril sobre libertad de expresión.

Este artículo insta (en primer lugar) a la Administración a dar cuenta a la autoridad competente de cualquier hecho que pudiera ser constitutivo de delito cometido por medio de impresos gráficos o sonoros. En segundo lugar, el artículo tercero enumera los supuestos en los que la Administración podrá decretar el secuestro administrativo de determinados impresos gráficos o sonoros. Destacar que entre los mismos se encuentran los que sean contrarios a la unidad de España y los que afecten negativamente a la Monarquía o a las Fuerzas Armadas. Nótese como se sigue enfatizando la protección de instituciones que eran de suma importancia para el Régimen. Igualmente, en el apartado tercero⁴³ se suman los contenidos obscenos y pornográficos a los supuestos de secuestro administrativo.

Los dos últimos apartados⁴⁴ se refieren, de manera escueta, a que la Administración sancionará como falta grave el quebrantamiento del secuestro (sin entrar en más detalles) y que todo lo anterior expuesto, se podrá recurrir en vía administrativa, así como a través la vía judicial en caso de agotarse la primera.

4.1.5. Diciembre de 1977: ¿al fin un país sin censura legislativa?

A continuación, y siguiendo el orden cronológico de este epígrafe, vamos a proceder al análisis del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. Este Real Decreto tiene 21 artículos, una disposición derogatoria, tres transitorias y seis finales. Nos centraremos en los aspectos fundamentales del mismo.

En el preámbulo de esta disposición se menciona la necesidad de aunar legalidad y evolución moral de la sociedad, de cara a que prevalezca la libertad de expresión en el ámbito cinematográfico. Igualmente, se destaca el hecho de que las películas nacionales tienen una mayor aceptación entre el gran público, ya que la afluencia de espectadores a la proyección de las mismas ha aumentado ⁴⁵.

Los primeros cuatro artículos de este Real Decreto nos muestran que para las películas extranjeras se exigen más requisitos que para las nacionales. Así, hemos de destacar las siguientes diferencias entre ambas en este sentido:

⁴³Letra C del artículo 64 de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

⁴⁴Ibid., Letras D y E.

⁴⁵Cf. T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura...* ob. cit., pág. 482.

- Mientras que para realizar películas españolas solo se deberá efectuar notificación previa a la Dirección General de Cinematografía (quince días antes del rodaje), las películas extranjeras requieren de una licencia de rodaje (a conceder por la mencionada Dirección General)⁴⁶.
- Las películas extranjeras deben superar también el trámite del subtítulo y el doblaje, debiendo ser el resultado fiel a la versión original. Por razones obvias, las películas nacionales no tienen esta obligación⁴⁷.
- Aunque los productores de ambos tipos de películas están obligados a solicitar una licencia de exhibición a la Dirección General de Cinematografía, la que se concede a una película española no caduca, mientras que la de una extranjera tendrá una validez de seis años (una vez caducada se podrá volver a solicitar otra licencia de exhibición respetando el plazo legal establecido)⁴⁸.

No obstante, posteriormente los artículos tercero y cuarto de este Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, quedarán derogados por el Real Decreto 1664/1980 de 6 de junio⁴⁹, lo cual implica la supresión del sistema de otorgamiento de licencias de exhibición por la Administración. Este requisito es eliminado. Dicha modificación, se realiza a raíz de la problemática con la película *El crimen de Cuenca*, como analizaremos en mayor profundidad en el siguiente epígrafe.

El artículo quinto desarrolla un organismo creado *ad hoc* en el seno de la Dirección General de Cinematografía: la Comisión de Visado de Películas Cinematográficas. Aunque los informes del mismo no tienen carácter vinculante, consideramos que su actividad tiene una importancia significativa (al actuar como un órgano asesor). Ello es así porque emite juicios de valor sobre las edades de los públicos que pueden ver una película y el tipo de sala (a través de la Subcomisión de Clasificación

⁴⁶Cífrase artículo 1 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas.

⁴⁷Cf. *Ibid.*, artículo 2.

⁴⁸Cf. *Ibid.*, artículos 3 y 4.

⁴⁹Cífrase artículo 1 del Real Decreto 1664/1980, de 6 de junio, por el que se modifica el artículo sexto del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas.

de Películas) y acerca de la concesión o no de beneficios a ciertas películas (a través de la Subcomisión de Valoración Técnica de Películas)⁵⁰.

El artículo sexto se centra en la clasificación de películas. Proporciona dos categorías para las salas de exhibición: comerciales y especiales. Lo más llamativo de este artículo es que restringe las películas en las que el tema principal sea el sexo o la violencia a las salas especiales y a los mayores de dieciocho años. También las películas que puedan herir la sensibilidad del espectador quedarán calificadas por el anagrama “S”. Por tanto, vemos aquí un tipo de restricción según la temática de la obra, puesto que a las salas especiales les imponen numerosos requisitos y las películas proyectadas en las mismas no pueden recibir subvenciones del Estado⁵¹. En este sentido, esto último nos lleva a afirmar que existe una censura de carácter económico, ya que se evita proporcionar ayudas a películas que fomenten determinados temas aún considerados tabú (en este caso concreto de carácter sexual o violento).

El artículo séptimo versa sobre las salas especiales. Las películas destinadas exclusivamente a las mismas quedarán excluidas de cualquier protección estatal y su publicidad limitada a ser expuesta en el interior de la sala de proyección y en las carteleras. Además, estas salas están limitadas por el aforo (inferior a 200 butacas) y la localidad (una sala especial por cada diez comerciales). Podemos imaginar lo condicionada que está la audiencia de una película destinada a este tipo de salas y las dificultades para abrir las mismas.

El artículo octavo versa sobre las manifestaciones cinematográficas, que son definidas fundamentalmente como la proyección de películas durante un tiempo limitado, con carácter cultural y sin fines lucrativos. El caso es que dichas manifestaciones también se ven sometidas al control de la Dirección General de Cinematografía, puesto que su celebración debe solicitarse previamente a este órgano. Del mismo modo, la potestad de otorgar o no subvenciones a estas también le corresponde a esta Dirección⁵². Por tanto, nada escapa al control del legislador, ningún tipo de película (sea cual sea su contexto e incluso sus fines).

⁵⁰Cf. artículo 5 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

⁵¹Ibid., artículos 6 y 7.

⁵²Cf. artículo 8 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

El artículo noveno nos muestra de nuevo el grado de control que las autoridades mantienen aún en esta materia, concretamente en la publicidad de las películas. Se prohíben imágenes de desnudos, imágenes o escenas inconvenientes para los menores de edad y la Dirección General de Cinematografía puede hacer las veces de censor de ciertas publicidades si lo considera oportuno (esta es competente para autorizar o no las mismas)⁵³. Por otro lado, el contenido de este artículo no es aplicable a las películas destinadas a salas especiales. Para esta clase de películas las normas son aún más restrictivas, dado la temática de naturaleza tabú de las mismas y el empeño del legislador por minimizar su impacto en la sociedad⁵⁴.

El artículo décimo materializa la separación entre el ámbito administrativo (de concesión de licencias) y el judicial (más concretamente en el orden penal)⁵⁵. El artículo undécimo recoge las denominadas películas con derecho a protección estatal. Básicamente, se refiere a las películas españolas (hay una serie de requisitos y de excepciones desarrollados en el mismo). Lo que demuestra este artículo es un mayor interés por dar cobertura al cine patrio por parte del legislador.

Los dos siguientes artículos hablan de las subvenciones y de las diferentes cuantías de las mismas, respectivamente. Como mencionamos anteriormente en este estudio, el segundo punto del artículo duodécimo recoge que las empresas productoras solo podrán acogerse a los beneficios de este Real Decreto a partir del estreno de una segunda producción española, quedando de esta manera en una situación muy complicada las nuevas sociedades⁵⁶. Podemos destacar la diferencia efectuada en el artículo duodécimo entre cortometrajes y largometrajes, a efectos de recibir subvenciones⁵⁷. De hecho, en el artículo decimotercero observamos cómo los largometrajes disfrutaban de subvenciones superiores a los cortometrajes. En ambos casos, deben haber entregado una copia de la película a la Filmoteca Nacional⁵⁸.

⁵³Cf. *Ibid.*, artículo 9.

⁵⁴Cf. *Ibid.*, artículo 7.

⁵⁵Cf. *Ibid.*, artículo 10.

⁵⁶Tras constatar los efectos nefastos de las restricciones introducidas a las sociedades que no hubieran producido más que un solo filme, el Real Decreto 2995/82 del 1 de octubre (BOE, Núm. 274, de 15 de noviembre de 1982, pág. 31.247), suprime el punto segundo del artículo 12 del Real Decreto del 11 de noviembre de 1977.

⁵⁷Cífrase artículo 12 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

⁵⁸Cf. *Ibid.*, artículo 13.

El artículo decimocuarto hace referencia a las prestaciones de carácter complementario que pueden recibir ciertas películas (dentro de esas dos categorías ya mencionadas: largometrajes y cortometrajes). Estas películas son las calificadas como de "Especial Calidad" y "Especiales para Menores"⁵⁹. El artículo decimoquinto expone ciertas competencias de la Comisión de Visado de Películas Cinematográficas y de la Dirección general de Cinematografía, en materia de emisión de informes sobre las prestaciones complementarias y sobre las películas excluidas de protección estatal⁶⁰.

El artículo decimosexto contiene otras subvenciones, que (entre otros objetivos) pretenden fomentar la presencia del cine español en el extranjero y fomentar la actividad de pequeñas empresas de exhibición que no alcancen ciertos niveles de recaudación bruta anual⁶¹. Se sigue procurando, por tanto, coadyuvar a que el cine español mejore su proyección (no solo a nivel nacional, sino también internacional).

En el artículo decimoséptimo se exponen los criterios sobre cuotas de pantalla. Aquí queda de manifiesto, una vez más, la preocupación por facilitar la presencia de películas españolas en las salas comerciales, ya que se exige una cuota mínima de exhibición de las mismas. En cualquier caso, una posible sanción derivada del incumplimiento de este precepto, no eximirá de la obligación que este recoge⁶².

En el artículo decimoctavo nos encontramos con las películas excluidas de protección (contrariamente al contenido del artículo undécimo). Hemos de poner de relieve el hecho de que entre estas películas se encuentran las que solo puedan ser exhibidas en salas especiales. Por tanto, se ahonda en la discriminación a este tipo de cine y se practica una censura de carácter económico sobre las mismas. También se enmarcan en este artículo (entre otras) las películas producidas por el Estado (de bastante protección gozan ya *per se*), las que únicamente tengan carácter publicitario, que contengan material de archivo (desde un 50% de su contenido) y las que se limiten a reproducir espectáculos u otros temas contemplados en esta norma⁶³. Observamos que pocas cosas han cambiado en la práctica, puesto que este supuesto ya se contemplaba en la Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional, e incluso se ha endurecido⁶⁴.

⁵⁹Cf. *Ibid.*, artículo 14.

⁶⁰Cf. *Ibid.*, artículo 15.

⁶¹Cf. *Ibid.*, artículo 16.

⁶²Cf. *Ibid.*, artículo 17.

⁶³Cf. *Ibid.*, artículo 18.

⁶⁴Este es el caso de las películas documentales, puesto que en la Orden del 12 de marzo de 1971 el requisito para estas era que su contenido referente a material de archivo no excediese del 70%.

Exactamente igual que en el anterior sistema los productores encuentran una dificultad: las subvenciones no son accesibles hasta que la producción realizada es explotada. En consecuencia, es realmente difícil para unos productores noveles reunir los fondos que le permitan producir una obra⁶⁵.

Resulta llamativo que, respecto al último supuesto mencionado en el párrafo anterior, el legislador se guarda un as en la manga que permitirá a la Administración actuar de forma arbitraria. Nos explicamos: ese tipo de películas sí que podrán disfrutar de protección si la Administración entiende que deber ser así en atención a sus valores culturales o artísticos. Nuevamente, queda en manos del Estado decidir qué merece la pena y qué no en esta materia. Se hace de una norma una oportunidad para disparar la discrecionalidad administrativa, hasta convertirla prácticamente en arbitrariedad.

El artículo decimonoveno regula la proyección de cortometrajes y volvemos a comprobar, nuevamente, la intención de favorecer el producto nacional. Una de las premisas de este artículo es que haya una proporción de tres a uno a favor de los cortometrajes españoles frente a los extranjeros, en lo que atañe a la programación de las empresas exhibidoras⁶⁶.

El artículo vigésimo menciona la Ley 46/1967, de 22 de julio que será la "herramienta" para sancionar las infracciones a este Real Decreto⁶⁷ al igual que lo hace la Orden de 12 de marzo de 1971. Estas sanciones son, como ya hemos dicho, básicamente económicas y pueden ser: apercibimiento, multa o suspensión de la actividad. También se especifica que "en la imposición de las sanciones se atenderá a la naturaleza y circunstancias del hecho y, en especial, las ofensas a la moral y a las buenas costumbres"⁶⁸. En 1971 las ofensas a la moral y a las buenas costumbres son las del Régimen, pero, ahora en 1977 ¿cuáles son estas? En teoría, las de un Estado democrático que aboga por la libertad de expresión como intenta demostrar este Real Decreto y, sin embargo, el mismo hace referencia a una Ley a la que también se acoge una orden

⁶⁵Será el Real Decreto 3304/1983 del 28 de diciembre (BOE, Núm. 10, de 12 de enero de 1984, págs. 806-809) el que instaura las subvenciones anticipadas.

⁶⁶Cífrase artículo 19 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

⁶⁷Cf. Ibid., artículo 20.

⁶⁸Cífrase artículo 2 de la Ley 46/1967, de 22 de julio, del Ministerio de Información y Turismo, sobre normas sancionadoras.

franquista, resultando esto una contradicción más dentro de las tantas que podemos observar.

El último artículo (el vigesimoprimer), hace referencia a los distintos recursos que podrán interponerse para impugnar los actos administrativos de esta naturaleza. Nos remite a la Ley de Procedimiento Administrativo y, en última instancia, a la vía judicial a través del recurso contencioso- administrativo⁶⁹. Nótese que primero se impugna ante la propia Administración y *a posteriori* puede llegar a judicializarse el conflicto de intereses.

De la Disposición derogatoria no podemos dejar de mencionar que quedan derogadas (entre otras disposiciones) la Orden de 19 de febrero de 1975, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se establecen normas de calificación cinematográfica y la Orden de 14 de febrero de 1976, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas⁷⁰. Esto es una muestra más del frenético ritmo reformista del legislador en esta materia: en poco más de dos años tres disposiciones y la última deroga las dos primeras.

Entre las Disposiciones transitorias, destacar que se suspende la exhibición de películas en salas especiales hasta que se aprueben las normas fiscales relacionadas con las mismas. Por consiguiente, se sigue "atando en corto" hasta la saciedad a este tipo de películas⁷¹.

Por último, las Disposiciones finales recogen diversas puntualizaciones: entre otras, comienzan extinguiendo algunos órganos colegiados, cuyas competencias se asumen (en algunos casos) por la Dirección General de Cinematografía, este es el caso, entre otros, de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas y también se menciona el establecimiento de un sistema oficial y mecanizado de control de taquilla por parte de la Administración, algo que por lo que hemos podido comprobar en epígrafes anteriores preocupaba a la industria cinematográfica⁷².

⁶⁹Cífrase artículo 21 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

⁷⁰Cf., Ibid., Disposición derogatoria.

⁷¹Cf., Ibid., Disposiciones transitorias.

⁷²Cf. Ibid., Disposiciones finales.

Como ya mencionamos anteriormente, el Real Decreto que acabamos de analizar es desarrollado por la Orden de 7 de abril de 1978, de la que a continuación destacaremos los aspectos que consideramos más relevantes. Esta Orden consta de 46 artículos distribuidos en siete capítulos, tres disposiciones transitorias y cuatro disposiciones finales.

En el capítulo primero se regula la Comisión de Visado, órgano estatal y asesor cuyos dictámenes no serán vinculantes. El mismo está formado por dos Subcomisiones (de Clasificación y de Valoración Técnica), las dos pueden funcionar en comités, con solamente la mitad de sus miembros y el secretario de la Comisión. Ambas Subcomisiones actúan como dos caras de la misma moneda, puesto que la primera valora a qué salas y público irán destinadas las películas y la segunda sobre la concesión o no de beneficios de protección a éstas. Esto es esencial para el destino de las películas, puesto que estamos hablando de la mayor o menor repercusión de la película y de que esta obtenga o no ayudas estatales⁷³.

Del capítulo segundo (sobre la clasificación de películas) resaltamos que aparece la lista de los documentos necesarios para obtener la licencia de exhibición. Los documentos a presentar son casi los mismos que los requeridos en el sistema precedente con dos excepciones que tienen su importancia: “no hay más problemas de exigir una carta donde el productor da su acuerdo para eventuales cortes [...] y la lengua utilizada puede a partir de ahora, no ser más el castellano”⁷⁴, [Trad. T.N.]. La orden fija igualmente la categoría de espectadores: todos los públicos, más de 14 años, más de 16 años y por último más de 18 años. Se ha introducido la nueva categoría “más de 16 años” que permite aumentar el público de ciertas producciones o reducir el de otras, dependiendo de cómo se califique. Una modificación que supone una retrocesión en relación a la legislación precedente, es que los menores ya no podrán ir a las películas recomendadas para mayores de 14 y de 18 años siempre que vayan acompañados de sus padres, que recogía la Orden de 12 de octubre de 1972⁷⁵. También es establecido que las películas clasificadas para mayores de 18 años que puedan herir la sensibilidad del espectador se identificarán con la sigla “S”. Será el titular de los derechos de explotación el que deba

⁷³Cífranse artículos 1 a 8 de la Orden del 7 de abril de 1978, por la que se dictan normas de aplicación y desarrollo del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas.

⁷⁴M.S. Rodríguez, *Le cinéma de Jaime de Armiñan...* ob. cit., págs. 111-112.

⁷⁵Cf. M. S. Rodríguez, *Le cinéma de Jaime de Armiñan...* ob. cit., págs. 47-48.

solicitar la clasificación de películas; así como la división entre salas especiales y comerciales como opciones para proyectar los filmes. Las destinadas a las primeras serán aquellas que tengan por objeto exclusivo el sexo o la violencia. Aquí el legislador se centra en "poner a salvo" los valores morales del pasado Régimen franquista y no en aspectos políticos⁷⁶.

El lacónico capítulo tercero versa sobre la consulta voluntaria de publicidad de películas⁷⁷ y el capítulo cuarto acerca de la valoración técnica de películas. De este último, subrayamos el protocolo de actuación que deberá llevarse a cabo en caso de detectarse posibles películas españolas que tengan la clasificación para salas comerciales sin reunir los requisitos necesarios⁷⁸. De este modo, el presidente de la Subcomisión de Clasificación lo comunicará a los presidentes de la Comisión de Visado y de la Subcomisión de Valoración Técnica, que dictaminarán si procede o no privar a ese filme de la protección económica del Estado.

En el también escueto capítulo quinto se regula la reposición de películas extranjeras⁷⁹ y en el capítulo sexto el registro de empresas cinematográficas, el cual hace las veces de una suerte de primer filtro, puesto que las empresas no inscritas en el susodicho registro no podrán ser titulares de ninguna clase de licencia o autorización⁸⁰. El séptimo y último capítulo contiene los pormenores relativos a la cuota de pantalla, procurando la protección del cine patrio, ya que deberá darse una proporción mínima de un día de película española de largometraje por cada dos de película extranjera de largometraje en versión doblada⁸¹.

Para finalizar, resaltar el plazo de seis meses (desde la entrada en vigor de la presente Orden) para acomodarse a sus disposiciones por parte de los agentes del ámbito cinematográfico⁸² y que se respetará la vigencia de las inscripciones (que no se modifiquen ni cancelen *a posteriori*) efectuadas en el Registro de empresas cinematográficas que se hayan realizado acorde a la Orden de 12 de marzo de 1971, sobre protección de la cinematografía nacional (ya analizada anteriormente)⁸³.

⁷⁶Cf. Ibid., artículos 9 a 22.

⁷⁷Cf. Ibid., 23 y 24.

⁷⁸Cf. Ibid., artículos 25 a 29.

⁷⁹Cf. Ibid., artículos 30 y 31.

⁸⁰Cf. Ibid., artículos 32 a 42.

⁸¹Cf. Ibid., artículos 43 a 46.

⁸²Cf. Ibid., Disposiciones transitorias.

⁸³Cf. Ibid., Disposiciones finales.

4.1.6. Los límites de la libertad. Diferencia entre la Orden del 19 de febrero de 1975 y el Real Decreto 3071/1977

Pasamos al siguiente punto del epígrafe: la comparativa entre la Orden del 19 de febrero de 1975 y el Real Decreto 3071/1977. En primer lugar, tenemos que recordar que la Orden de 1975 es derogada por el Real Decreto de 1977⁸⁴, por lo que colegimos que hay diversas cuestiones que se tratan en ambas disposiciones.

Desde el punto de vista meramente formal, hemos de decir que el articulado de la primera disposición es claramente menos extenso que el de la segunda (cuatro frente a veintiuno, respectivamente). Sin embargo, es llamativo la distribución normativa que se da en la Orden de 1975, ya que en su artículo primero encontramos concentradas hasta diez normas de calificación. Esta situación no se da en el Real Decreto de 1977, que contiene artículos sin un listado definido de reglas.

Del mismo modo, el objeto de la Orden de 1975 es más concreto que el del Real Decreto de 1977: la pretensión de establecer unas normas de calificación cinematográfica frente a la de regular determinadas actividades cinematográficas. La segunda disposición tiene, pues, un objetivo de mayor envergadura.

Si nos ceñimos al aspecto material, los preámbulos de las dos disposiciones hablan de la libertad que debe tener el ámbito cinematográfico; si bien en el Real Decreto se mencionan expresamente los términos "pluralismo democrático" y "libertad de expresión". Esto es una señal de la tendencia aperturista conforme avanzamos cronológicamente. Como ya hemos dicho anteriormente, el legislador quiere dar, como mínimo la sensación de que verdaderamente avanza en la conquista de derechos y libertades⁸⁵.

En lo que atañe a los articulados, hemos de centrarnos en la comparación entre las normas de calificación del artículo primero de la Orden de 1975 y los artículos del Real Decreto que regulan dicha materia. Es curioso cómo el legislador sigue haciendo censura

⁸⁴Cf. Disposición derogatoria del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan determinadas...ob. cit.

⁸⁵Cífranse preámbulos de la Orden de 19 de febrero de 1975, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se establecen... ob. cit.; y del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

(poniendo múltiples trabas de carácter normativo) tanto en la Orden como en el Real Decreto.

De esta forma, mientras que según la Orden de 1975 no se permiten películas excesivamente violentas o que presenten desnudos "con intención de despertar pasiones en el espectador normal"; el Real Decreto de 1977 sí que permite películas que tengan como tema principal la violencia o el sexo, pero solo podrán ser exhibidas en salas especiales (salas minoritarias, de aforo limitado y sin subvenciones del Estado). Pasamos de no dejar que se proyecte un tipo de película a poner numerosas trabas de cara a que su exhibición sea lo más irrelevante posible. Por tanto, en el primer caso vemos una censura directa y en el segundo una censura indirecta, de carácter material (escaso número de salas y con aforo limitado) y económico (no acceso a subvenciones estatales)⁸⁶.

En otro orden de cosas, podemos observar cómo en la Orden de 1975 se hace más hincapié en el respeto por parte de las películas a temas tales como los Principios y Leyes Fundamentales de Estado español, la defensa nacional y los sentimientos religiosos. De hecho, se nombran expresamente en su articulado⁸⁷. Si bien es verdad que en el Real Decreto de 1977 no son mencionados explícitamente, no por ello debemos pensar que el legislador no deja una puerta abierta a la discrecionalidad de la Administración para que esta pueda censurar de forma indirecta cierto tipo de películas. Así, se habla de la posibilidad de "herir la sensibilidad del espectador medio" por parte de la película, para que esta pueda ser calificada de especial (con todo lo que ello conlleva)⁸⁸.

En lo que atañe a la publicidad, ambas disposiciones prohíben la misma en los supuestos en los que se vulneren sus preceptos⁸⁹. Y respecto a los menores de edad, las dos también coinciden en dar un trato particular a los mismos, orientado siempre a su protección⁹⁰.

⁸⁶Cf. Ibid., reglas quinta y novena del artículo 1; cf. Ibid., artículos 6 y 7.

⁸⁷Cf. regla quinta del artículo 1 la Orden de 19 de febrero de 1975, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se establecen... ob. cit.

⁸⁸Cífrase artículo 6 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

⁸⁹Cífrase norma décima del artículo 1 de la Orden de 19 de febrero de 1975, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se establecen...ob. cit.; y artículo 9 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

⁹⁰Cf. Ibid., artículo 2; cf. Ibid., artículo 6.

4.1.7. Ley 3/1980, de 10 de enero, de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica

El 12 de enero una publicación en el BOE va a modificar las normas en cuanto a la distribución y exhibición de películas. La mencionada Ley consta de ocho artículos, una disposición adicional y dos disposiciones finales.

En el preámbulo se resalta la necesidad de la publicación de dicha Ley dada la situación de crisis que sufre el cine español y su necesidad de medidas de protección y de fomento⁹¹.

El artículo primero expone que las cuotas de pantalla pasan de tres a uno, es decir, las salas estarán obligadas a programar dentro de cada cuatrimestre la exhibición de una película española a razón de un día, como mínimo por cada tres de películas extranjeras (independientemente de que sea doblada al español o en otra lengua)⁹². En el escueto artículo segundo se implantan medidas de protección a los cortometrajes en el área específica de la exhibición⁹³.

El artículo tercero regula las cuotas de doblaje, por las cuales las distribuidoras podrán tener un máximo de cinco licencias de doblaje de filmes extranjeros por cada película de nacionalidad española, de manera progresiva y dependiendo de las siguientes cinco condiciones: con la comunicación de inicio de rodaje ya se le asignaba una licencia y en este sentido, la medida era retroactiva para películas iniciadas después del 12 de julio de 1979; la segunda licencia se adquiriría al estrenar la película en alguna de las siguientes ciudades: Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao, Zaragoza, Málaga, La Coruña, Alicante o Valladolid; la tercera cuando el distribuidor acredite que el filme ha conseguido unos ingresos brutos en taquillas de 20 millones de pesetas o la película haya sido estrenada en veinte capitales de provincia; la cuarta cuando el distribuidor acredite que ha conseguido unos ingresos brutos de 30 millones de pesetas; y la quinta cuando acredite que ha conseguido una recaudación de 85 millones de pesetas⁹⁴. En realidad, los dos primeros requisitos que se solicitan para conseguir las licencias de doblaje son muy sencillos de conseguir y en el caso del segundo, el estreno en alguna de esas diez capitales,

⁹¹Cífrase preámbulo de la Ley 3/1980, de 10 de enero, de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica.

⁹²Cf. Ibid., artículo primero.

⁹³Cf. Ibid., artículo segundo.

⁹⁴Cf. Ibid., artículo tercero.

la ley no hace mención a la duración que debe estar en cartelera, por lo que el distribuidor podría hacer un estreno simbólico simplemente para obtener esta licencia.

El artículo cuarto expone las películas españolas que no cubrirán cuota de pantalla (entre otras las producidas por el Estado y los noticiarios cinematográficos)⁹⁵ y el artículo quinto detalla la infracción muy grave o leve (dependiendo del porcentaje) que constituye el incumplimiento de la cuota de pantalla⁹⁶.

El artículo sexto detalla las sanciones que podrán imponerse por razón de las infracciones en materia de exhibición. En el mismo se recoge que, además de la multa, en algunos casos en el que se den determinadas circunstancias se puede proceder al cierre del local hasta seis meses⁹⁷.

El artículo séptimo expone la sanción a la que se puede someter a una empresa distribuidora en el caso de que falsee datos y en el octavo la obligación de las salas de exhibición de completar la cuota establecida independientemente de que esta tenga o no alguna sanción⁹⁸.

La disposición adicional declara que se podrá acordar anualmente, a partir del 31 de diciembre de 1981, la modificación de la proporcionalidad fijada para las cuotas de pantalla y distribución en la medida que lo aconsejen las necesidades del mercado cinematográfico español⁹⁹.

4.1.8. Subvenciones al cine español. Real Decreto 1465/1981 del 19 de junio

Llegamos al último punto del epígrafe: el análisis del Real Decreto 1465/1981, de 19 de junio, por el que se establece una subvención adicional para las películas españolas de “Especial Calidad” o coste superior a 35 millones de pesetas. Creemos interesante detenernos en el mismo, dadas las alusiones que hemos hecho a lo largo del epígrafe a la existencia de una censura de carácter económico por parte del legislador. Este Real Decreto de 1981 es un claro exponente de la misma, como veremos a continuación. La mencionada disposición consta únicamente de cinco artículos y dos disposiciones finales. En su preámbulo se justifica la necesidad de su entrada en vigor por una mayor inversión

⁹⁵Cf. Ibid., artículo cuarto.

⁹⁶Cf. Ibid., artículo quinto.

⁹⁷Cf. Ibid., artículo sexto.

⁹⁸Cf. Ibid., artículo séptimo y octavo.

⁹⁹Cf. Ibid., disposición adicional.

en cine y de cara a implementar una mayor progresividad en la concesión de subvenciones en este ámbito¹⁰⁰.

En el artículo primero del Real Decreto de 1981 podemos ver los requisitos exigidos para optar a esta subvención adicional (deben darse una de las dos circunstancias reflejadas en el artículo). Resaltamos la condición de que la película sea declarada de "Especial Calidad" (la otra condición es de carácter económico y netamente objetiva, es decir, que el coste de la película sea superior a 35 millones). Como dijimos, aquí entra en juego la discrecionalidad de la Administración (para ser declaradas de esta forma las películas deben poseer relevantes valores artísticos cinematográficos)¹⁰¹. Por tanto, solo las películas que el Gobierno considere "realmente válidas" podrán acceder a esta ayuda adicional.

El artículo segundo refuerza la tendencia proteccionista: se trata de subvencionar películas españolas (nótese que, como ya hemos expuesto anteriormente, determinado tipo de películas nacionales no gozan de protección alguna), siguiendo para ello los criterios dados en esta y otras disposiciones afines¹⁰².

El artículo tercero contiene, fundamentalmente, una escala de porcentajes que materializa la búsqueda progresividad de esta ayuda adicional, quedando dispuesto de la siguiente manera:

- De 35.000.000 a 40.000.000 de pesetas 5.
- De 40.000.001 a 45.000.000 de pesetas 10.
- De 45.000.001 a 50.000.000 de pesetas 12,5.
- De 50.000.001 pesetas en adelante 15¹⁰³.

Las películas declaradas de "Especial Calidad" disfrutaban en este caso de un pequeño privilegio, puesto que el menor porcentaje que se les aplicará será del 10 y no del 5%.

El artículo cuarto establece diversos límites (sobre todo, según la recaudación obtenida por cada película) a la entrega de estas subvenciones y (en algún supuesto) a las

¹⁰⁰Cífrase preámbulo del Real Decreto 1465/1981, de 19 de junio, por el que se establece una subvención adicional para las películas españolas de "Especial Calidad" o coste superior a 35 millones de pesetas.

¹⁰¹Cf. Ibid., artículo 1; y artículo 14 del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se regulan... ob. cit.

¹⁰²Cf. Ibid., artículo 2; cf. Ibid., artículos 11 y 18.

¹⁰³Cf. Ibid., artículo 3.

establecidas por el Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre¹⁰⁴. En el artículo quinto (y último) se informa que el órgano encargado de proveer estas subvenciones es el Fondo de Protección a la Cinematografía y se presenta una medida correctora de los porcentajes, en caso de que varíen los costes de las películas¹⁰⁵.

Para finalizar decir que en materia de censura no es suficiente con meras buenas intenciones por parte del legislador, hacen falta hechos y una normativa realmente ecuánime y objetiva, que trascienda los clichés, tabúes y que vaya más allá de lo políticamente correcto.

4.2. Y después del Real Decreto de 1977... ¿Qué? *El Crimen de Cuenca* y el Caso *Rocío*, ¿dos claros ejemplos aislados de la censura durante la Transición?

4.2.1. Los dos paradigmas de la censura cinematográfica en Transición: *El crimen de Cuenca* y *Rocío* y el “no consenso” en la gran pantalla

Al hablar de censura cinematográfica en el periodo de Transición es imposible no nombrar dos filmes que fueron paradigmáticos en este campo: *El Crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró y *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara. Sin embargo, cuando se ha hablado de estas dos películas se ha dicho que ambas sufrieron una censura en el sentido literal de la palabra, ¿qué diferencia la supuesta censura de estas dos películas de lo que nosotros denominamos como *criptocensura*? De ambas se han hecho sendos y extensos estudios, que ya hemos comentado en apartados anteriores. De hecho, las dos han pasado a la historia de la cinematografía española como dos casos muy específicos y paradigmáticos de censura cinematografía en periodo de Transición. En primer lugar, debemos especificar de manera breve las características de cada película, en segundo punto, cuál fue el proceso censor que sufrieron y, por último, en qué desembocó su exhibición. De esta manera podremos sacar las conclusiones sobre si podríamos o no enmarcarlas de alguna manera en la *criptocensura*.

¹⁰⁴Cf. Ibid., artículo 4.

¹⁰⁵Cf. Ibid., artículo 5.

En estas dos películas podemos comprobar cómo la censura no entiende de géneros: *El crimen de Cuenca* es una película de ficción y, por otra parte, *Rocío* es un documental.

En realidad, aunque *El crimen de Cuenca*¹⁰⁶ sea un filme de ficción, está basado en hechos reales y fue rodado en el mismo lugar de los sucesos. De hecho, al principio del largometraje se recoge en un segundo rótulo con letras sobrepuestas la frase “Dedicamos esta película al pueblo Osa de la Vega”. Esto no hace más que reflejar “el profundo interés por el contexto, el aspecto de reconstrucción histórica y casi documental”¹⁰⁷ de este filme. En efecto, hay un gran trabajo de investigación detrás de toda la película, Lola Maldonado (guionista junto con Pilar Miró y Juan Antonio Porto) cuenta:

“Nos ponemos a investigar toda la documentación relativa al caso Grimaldos, nos vamos a Cuenca, hablamos con la gente y allí revolvemos los archivos de arriba abajo. A ese proyecto se suma un amigo mío, Jesús Chamorro, fiscal de renombre, al que pedimos asesoramiento”¹⁰⁸.

El trabajo de este fiscal no era otro que asesorar respecto al funcionamiento de la justicia y también ayudarles a conseguir todo el material que existiese sobre la historia¹⁰⁹. Una paradoja de que se hiciese tal trabajo de documentación histórica por parte de los guionistas, es que encontramos varias críticas de la época que le atribuyen falta de análisis del contexto histórico y mucho de efectista. Este es el caso de Pachín Marinero que de manera tajante comenta que “en lo que tiene de análisis político y en lo que tiene de documento histórico, *El crimen de Cuenca* es un completo fiasco”¹¹⁰. De la misma manera, Vanaclocha recalca que “la somera descripción tipológica de los personajes no es suficiente para trazar un cuadro amplio y complejo del contexto social, económico y

¹⁰⁶En 2019 el realizador Víctor Matellano realiza un documental, *Regresa El Cepa*, sobre el caso de *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró. En este largometraje el actor que interpretó a El Cepa vuelve a los lugares de rodaje de la película de Miró cuarenta años después, para encontrarse con los vecinos. Esta visita es la que sirve como piedra angular del documental, en el que serán entrevistados juristas, especialistas, miembros del equipo, actores...exponiendo su punto de vista sobre lo que sucedió a la película de Miró.

¹⁰⁷B. Brémard, “*El crimen de Cuenca*” en José Luis Sánchez Noriega (ed.), *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, Barcelona, Laertes S.A., 2014, pág. 217.

¹⁰⁸S. Díaz, *Modos de mostrar Encuentros con Lola Salvador*, Getafe, Grupo de investigación “Televisión y cine: memoria, representación, e industria (TECIMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, 2012, pág. 75.

¹⁰⁹Lola Maldonado comenta como finalmente Jesús Chamorro empezó a sentirse incómodo indagando en los archivos y finalmente decidió abandonar el proyecto en *Ibid*.

¹¹⁰P. Marinero, “*El crimen de Cuenca* de Pilar Miró”, *Casablanca 9*, 1981, pág. 55.

político de los hechos”¹¹¹. Opinamos que el filme no ahonda en diversos aspectos de este talante, pudiendo hacer reflexiones en torno a ellos, sin embargo, sí creemos que la película incita a reflexionar sobre algo que expondremos más adelante.

El filme trata de una historia acaecida a principios del siglo XX, concretamente el 10 de septiembre de 1910, cuando una mujer denuncia ante el juzgado el asesinato de su hijo José María, pastor, desaparecido tras haberse despedido de Gregorio y León, dos compañeros de trabajo pertenecientes al Partido Liberal. En 1913, aprovechando la llegada de un nuevo juez conservador, ambos pastores acusados serán detenidos y torturados hasta confesar el crimen. Sin embargo, el cuerpo que dicen haber enterrado en el cementerio no es hallado. Ante esto, la mujer de uno de ellos, Dolores, será presionada por la Guardia Civil para convencer a su marido de confesar que el cadáver fue devorado por los cerdos. En el juicio, aconsejados por sus abogados, se declaran culpables y serán condenados a 18 años de prisión librándose de la pena de muerte. En 1926, años después, cuando son liberados por indulto, José María aparece por el pueblo para pedir la partida de nacimiento al cura y así poder casarse. Todo el pueblo sigue a la Guardia Civil que va a comprobar que es cierto que está vivo y Gregorio y León se funden en un abrazo ya que se habían echado la culpa mutuamente por lo sucedido. Se declara la inocencia de ambos pastores y finalmente, sobre planos en blanco y negro, el juez, el cura y el sargento de la Guardia Civil se especifica que “los responsables principales no llegaron a sufrir las consecuencias de sus actos ya que fallecieron antes de que fuera dictada sentencia: según el rumor popular cometieron suicidio”. Creemos que el filme hace hincapié en dos conceptos fundamentales: por un lado, la opresión y represión (por acción u omisión) que ejercen las clases dominantes junto con las fuerzas conservadoras, sobre la aldea y las personas liberales y, en segundo lugar (consideramos que queda mucho más patente que el primer aspecto), la crueldad de las torturas cometidas por la Guardia Civil para que confiesen un delito nunca cometido.

En el caso de *Rocío*, producida un año después de la anterior, expone las circunstancias económicas y sociales del pueblo andaluz. A través de sus imágenes, denuncia el sistema de latifundios y la aristocracia andaluza “señorito andaluz”, verdaderos culpables de la miseria en el campo. También desmitifica el fanatismo religioso a través de la famosa fiesta del Rocío, en el pueblo de Almonte en Huelva,

¹¹¹Vanaclocha, “Las películas de la semana. *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró-Capitol”, *Cartelera Turia* 916, 24-30 de agosto de 1981, [s/p].

mostrando una Iglesia que se encarga de manipular y controlar al campesinado y la cual se encuentra íntimamente vinculada a la clase dominante, “alto clero-aristocracia, aristocracia-alto claro, tanto monta, monta tanto”¹¹². Podemos decir que encontramos en *Rocío* un interés por mostrar al pueblo tal y cómo es, sin filtros; los abusos por parte de la clase dominante y conservadora, con los sucesos de 1932; y especialmente cobrando fuerza en el momento en que estalla la Guerra Civil española, con la masacre sucedida en 1936, entrevistando a dos testigos claves de estos sucesos y señalando como responsable al que fue alcalde de Almonte, José María Reales Carrasco.

Viendo los argumentos de ambas películas, podemos comprobar cómo, además de ser géneros diferentes, ni siquiera la datación de la narración y los temas que se tratan coinciden. Aunque sí podemos ver algunas similitudes: ambas están basadas en hechos verídicos, se desarrollan en España y tratan de denunciar injusticias cometidas. Además de estas características, encontramos otra que nos parece fundamental y decisiva a la hora de que las dos fuesen censuradas: su relación con aspectos críticos que se daban en la Transición. Es decir, aunque ambas películas se centrasen en hechos sucedidos a principios del siglo XX, la de Pilar Miró entre 1910-1926 y la de Fernando Ruiz Vergara en 1936, podían relacionarse con aspectos políticos muy sensibles y criticables de la Transición, el momento en que fueron producidas: la primera en 1979 y la segunda en 1980.

A pesar de que como dijo el productor de *El Crimen de cuenca*, Alfredo Matas: “Nosotros solo queríamos contar unos hechos históricos, ocurridos hace 70 años, sin ningún ánimo conspiratorio”¹¹³. Este filme se puede relacionar con los casos de violencia policial que se produjeron durante la Transición, tema de carácter sensible, y más en un periodo en el que se quiere desvincular el modelo de Estado y Gobierno de la Transición de la dictadura franquista. No vamos a entrar en la versión oficialista sobre si la Transición fue o no tan pacífica como se comenta en diversos estudios científicos, lo que sí es cierto es que las fuerzas del orden durante el franquismo aplicaban métodos totalitarios y que esto también sucedió durante la Transición. En este aspecto, Emeterio Díez Puertas, en su extenso y detallado estudio sobre este filme¹¹⁴, plantea si en realidad la película habla de las torturas infligidas por la Guardia Civil en 1913, o de las que aún

¹¹²E. Mayordomo, “Las películas de la Semana. *Rocío*, de Fernando Ruiz Vergara-Museo”, *Cartelera Turia* 905, 8-14 de junio de 1981, [s/p.].

¹¹³“Vía libre para *El crimen de Cuenca*”, *Fotogramas* 1653, 15 de abril de 1981, pág. 12.

¹¹⁴E. Díez Puertas, *Golpe a la Transición: El secuestro del...ob. cit.*

se perpetraban en este momento, en 1979. También Vanaclocha comenta cómo la película trasciende del melodrama rural “especialmente cuando la realidad (recordemos los recientes sucesos de Almería) viene a demostrar que ciertos excesos cotidianos superan con creces a las impurezas semánticas de la ficción”¹¹⁵. Con los sucesos de Almería, se hace referencia a lo ocurrido el 10 de mayo de 1981, cuando tres jóvenes fueron torturados y asesinados por la Guardia Civil en Roquetas de Mar, Almería. Esta creyó erróneamente que eran terroristas de ETA que habían llevado a cabo un atentado contra el teniente general Joaquín Valenzuela, que tuvo lugar el 7 de mayo de 1981, en Madrid. En este caso, los detenidos no solo fueron torturados, sino asesinados. Además, encontramos una publicación del 7 de marzo de 1980 de Ismael Medina en el periódico *El Alcázar*, donde se acusó a la directora de realizar el filme en este momento porque:

“Era el más adecuado para la «estrategia social comunista» coincidiendo la salida con el proceso a los condenados por la matanza de Atocha y denunciando una «campaña de presión psicológica». Recordaba los vínculos de la directora con las «altas esferas de poder del PSOE» preguntándose por qué no había hecho una película sobre las checas de Madrid, Paracuellos, o la tenebrosa liquidación del POUM”¹¹⁶.

No solo el filme se percibe como un ataque al cuerpo de la Guardia Civil, como hemos comentado, sino que también se relaciona intrínsecamente con el aspecto político actual. En el caso de esta noticia, hacer campaña para partidos políticos. En este sentido, el periódico ultraconservador señala directamente al PSOE, partido con el cual Pilar Miró sería nombrada *a posteriori* directora de la Dirección General de Cinematografía, de 1982 a 1985.

Rocío, por su parte, toca un tema también muy sensible en la Transición: la amnistía. No es que no se pueda (o se creen) en este tiempo películas que tengan que ver con la Guerra Civil. De hecho, hay una producción de filmes que se dedican a recuperar la memoria y la historia de los vencidos en la contienda civil¹¹⁷. Lo que no había sucedido antes es que una película y, además documental, señalase con nombre y apellidos a culpables de asesinatos producidos durante la contienda fratricida. Ya hemos comentado

¹¹⁵Vanaclocha, “Las películas de la semana. *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró-Capitol”, *Cartelera Turia...* ob. cit.

¹¹⁶M.C. Chaput & J. Jurado, “*El Crimen De Cuenca* y *Rocío* o los límites de la libertad”, *Área abierta* 15, 2015, pág.13.

¹¹⁷Recordemos que el estreno de *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino en 1976, *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino, *¿Por qué perdimos la guerra?* (1978), de Diego Santillán son algunos ejemplos de películas exhibidas en este periodo.

cómo en el filme aparecen dos testigos hablando sobre lo sucedido en 1936, testimonio en el cual acusan al alcalde de entonces, José María Reales Carrasco, de hacer una matanza contra los “rojos” del pueblo. Como bien dice Alejandro Alvarado, “al hacer esto se saltó la amnistía de 1977 y el pacto de silencio de la Transición”¹¹⁸, es decir, esta película atentaba contra uno de los principios básicos de la Transición: el olvido de los crímenes en aras de una amnistía para todos, el consenso a favor de la convivencia entre los españoles, o en teoría, ese fue el mayor pecado de Ruiz Vergara.

4.2.2. ¿Posible condena por hacer cine durante la Transición? El caso de Pilar Miró y Fernando Ruiz Vergara

Respecto a por qué han sido estas dos películas “calificadas” como paradigmas de censura durante la Transición española, es claro: ambos directores sufren un proceso judicial por haber realizado cine, aunque el resultado de cada uno, como veremos a continuación, sea muy diferente.

En el caso de *El crimen de Cuenca*, cuando la correspondiente comisión hace el visionado de la película en diciembre de 1979, se la califica como “S”, categoría que se otorga a las películas consideradas porno blando o muy violentas. El problema comienza cuando no se le concede la correspondiente licencia de exhibición y la Dirección General de Cine pone la película en conocimiento del Ministerio Fiscal. A partir de aquí, todo se complica: en febrero de 1980, las copias de las películas son secuestradas por inspectores de la Policía por orden del Tribunal Militar Número cinco. Tanto el productor como el distribuidor son citados ante el juez. Dos meses más tarde, la propia directora del filme, Pilar Miró es procesada por la jurisdicción militar y queda en libertad provisional. En diciembre de este mismo año, tras la reforma del Código de Justicia Militar, el procesamiento de Miró pasará a la jurisdicción civil. Es en febrero de 1981 se le da la licencia de exhibición a la película y en marzo la Audiencia Nacional anula el secuestro de la película y levanta el procesamiento de la directora¹¹⁹. Al fin, la película puede estrenarse. Como podemos ver, la película sufre dos años de odisea que llega a su fin con el estreno de la película y se sobresee la causa.

¹¹⁸F. Espinosa Maestre, “Algunas claves ocultas de Rocío. Los sucesos del 32 en Almonte y la cuestión agraria” en A. Del Río Sánchez, J. L. Tirado y F. Espinosa Maestre (coords.), *El caso Rocío: Un documental secuestrado por la Transición*, Sevilla, Aconcagua, 2013, pág. 44.

¹¹⁹“Vía libre para *El crimen de Cuenca*”, *Fotogramas...* ob. cit., pág. 12.

El caso de *Rocío* es completamente diferente. En esta situación, no fue la Administración la que dio aviso al Ministerio Fiscal por si podría o no haber delito en el filme, ni se procesó a Ruiz Vergara por un tribunal militar, fue “la primera vez que una película es secuestrada por un jurado civil a instancias de particulares”¹²⁰. La revista *Fotogramas* recoge cómo “tras los secuestros motivados por la propia Administración como en el caso de *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró ha surgido una nueva y siniestra modalidad: la decretada por un juez a instancias de un presunto ofendido”¹²¹. Efectivamente, en realidad “el ofendido” eran “los” y fueron los hijos de José María Reales Carrasco¹²², quienes, tras ver el estreno del filme en Madrid, presentaron una querrela el 23 de febrero de 1981 (curiosamente, horas antes del intento fallido de golpe de Estado) contra Fernando Ruiz Vergara, la guionista Ana Vila y Pedro Fernández Clavijo, vecino de Almonte que dio testimonio sobre los hechos acerca del antiguo alcalde de Almonte, Reales Carrasco. La querrela se interpuso contra *Rocío* “por los delitos de injurias graves, escarnio de la religión católica y ultraje público de las ceremonias que en honor a la virgen del Rocío se celebran”¹²³. Como consecuencia de todo esto, el juez de la instrucción Número dos de Sevilla procedió a su secuestro y la prohibición de la exhibición del filme en Sevilla, Cádiz y Huelva (provincias con mayor tradición rociera) el 8 de abril de 1981. Aunque se desestimó la querrela por escarnio religioso y el distribuidor quedó libre de cargos, el director, la guionista y el ya citado vecino de Almonte quedaron en libertad provisional.

Un año después, en junio de 1982 fue cuando se celebró, en la Sección Segunda de la Audiencia Provincial de Sevilla, el juicio contra estos tres acusados. La condena fue la siguiente: el director de la película asumió todos los cargos, quedando Ana Vila y el vecino de Almonte absueltos y se le condenó a “dos meses y un día de arresto mayor, 50.000 pesetas de multa y una indemnización de diez millones de pesetas”¹²⁴. También se prohibía la proyección y distribución de *Rocío* en todo el territorio nacional “en tanto no se suprimieran en el filme la actuación de Reales durante la Guerra Civil española, así

¹²⁰M.H. “*Rocío* secuestro a la italiana”, *Fotogramas* 1658, 20 de mayo de 1981, pág. 21.

¹²¹Ibid.

¹²²Como ya hemos dicho, se le acusa en la cinta de ser el principal responsable de una matanza sucedida en Almonte en 1936.

¹²³J. De Pablo, “Se prohíbe la exhibición del film *Rocío* en toda España”, *El País*, 11-4-1981, pág. 41.

¹²⁴A. Del Río Sánchez, & F. Espinosa Maestre, “El caso *Rocío* y la transición. Persecución, hostigamiento y caída de Fernando Ruiz Vergara” en A. Del Río Sánchez, J. L. Tirado y F. Espinosa Maestre (coords.), *El caso Rocío: Un documental secuestrado por la Transición*, Sevilla, Aconcagua, 2013, pág. 86.

como la escena en la que aparece una fotografía suya con los ojos tapados”¹²⁵. Finalmente, Fernando Ruiz Vergara terminó exiliado en Portugal y nunca volvió a producir ninguna película. Cuando la película ha sido emitida en televisión no solo se la ha mutilado, sino que también los cortes que “la evidenciaban con referencia al decreto que la ordenaba han desaparecido”¹²⁶. Ciertamente es que después de este suceso hubo una recuperación de la película gracias al interés por la memoria histórica en España y en los últimos años se ha exhibido en numerosas localidades de España y Portugal. Aun así, el filme quedó durante mucho tiempo, como ya hemos podido comprobar, maldito.

La exhibición en el caso de *El crimen de Cuenca* se realiza sin ningún cambio en la cinta. De hecho, como bien dice Lola Maldonado, la respuesta por parte del público fue masiva¹²⁷. *Rocío* no sufrió la misma suerte. No solo fue mutilada, algo que sucedía en las peores épocas de la censura franquista, sino que fue prohibida su exhibición en territorio nacional y, una vez que fue de nuevo exhibida en salas con los correspondientes cortes, no tuvo el éxito que sí recibió *El crimen de Cuenca*¹²⁸.

4.2.3. Un punto de inflexión para la censura cinematográfica en la Transición

En conclusión, cuando hablamos de *criptocensura* hablamos de una censura encubierta en periodo de Transición, acentuada (como es lógico) después de la publicación del Real Decreto 3071/1977, ya que este abolía oficialmente la censura cinematográfica en España. Los dos filmes que hemos analizado son producidos y presentados ante la Administración en el periodo que hemos citado (1975-1982), concretamente en el grupo de películas que corresponderían al después de la abolición de la censura (1977-1982).

La *criptocensura* de este segundo periodo de Transición se caracteriza por no mostrarse como una censura oficial, aunque esta no desaparece, sino que simplemente cambia de forma. Otra de las características es que esta censura es invisible, no se puede “ver” a simple vista y son tres los agentes que afectan a la misma: político-administrativo, económico y en ciertos casos, autocensura. Como podemos comprobar, algunas de las

¹²⁵Ibid., pág. 87.

¹²⁶Ibid.

¹²⁷Cf. S. Díaz, *Modos de mostrar...* ob. cit., pág. 83.

¹²⁸Fue la película más taquillera de 1981 consiguiendo 367,7 millones de recaudación, por delante de producciones americanas como *Superman II* (328,6 millones) o *Aterrizaje como puedas* (275,4 millones).

censuras que se daban durante el franquismo siguen aún ejerciéndose en la Transición¹²⁹. Esto sería un pequeño resumen de las principales características de la *criptocensura* y, con ello podemos decir, en conclusión:

El Crimen de Cuenca fue secuestrada justo antes de su exhibición gracias a que la Administración se aferró al artículo décimo del Real Decreto 3071/1977, el cual versa que las clasificaciones dadas por la Administración no tienen nada que ver con lo que “el orden penal pudiera merecer las conductas” de las películas, cuyo enjuiciamiento quedará reservado a los jueces y tribunales. Además, en este momento existen las licencias de exhibición para que una película pueda ser exhibida, siendo la Dirección General de Cinematografía la emisora de las mismas. A raíz de toda la polémica que supuso el caso de esta película, este apartado concreto (artículo tercero y cuarto del Real Decreto 3071/1977 sobre licencias de exhibición) es claramente derogado por la publicación del Real Decreto 1664/1980, de 6 de junio. Además, en este último se incluye dentro de su apartado tercero, punto cuarto que “si con ocasión de la clasificación de una película la Administración advirtiera que su exhibición pudiera ser constitutiva de delito, lo pondrá en conocimiento del Ministerio Fiscal a los efectos legales y lo comunicará previamente al interesado”¹³⁰. Es decir, ya no se emitirá la licencia de exhibición correspondiente; pero si una película puede ser constitutiva de delito se pondrá en conocimiento al Ministerio Fiscal, por lo que queda en manos del interesado correr el riesgo de distribuir o exhibir esta película.

Como hemos podido comprobar, “gracias” a toda esta odisea sufrida por *El crimen de Cuenca*, la posibilidad de secuestro de las películas desaparece (ya no existe la obligatoriedad de la licencia de exhibición) y con ello, de alguna manera, lo que quedaba era una censura a través de la intimidación¹³¹. Es decir, en cierta forma, la censura previa queda eliminada; pero sustituida por otro tipo de censura, puesto que en el caso de su estreno y si el Ministerio Fiscal lo considera delito, se podrían poner en marcha las acciones legales correspondientes. Por lo tanto, podemos decir que la situación sufrida por este filme supone un punto de inflexión en el área de la cinematografía y para el resto

¹²⁹Nos referimos al caso de la autocensura, algo que se daba mucho entre los directores de la época franquista para poder sacar adelante sus proyectos y, no podemos olvidar que de aquí surgió el famoso cine metafórico, como el del director Carlos Saura.

¹³⁰BOE, Núm. 203, de 23 de agosto de 1980, pág. 19.014.

¹³¹Además, a raíz de la publicación de este Real Decreto también se suspenden las licencias de exhibición, que se incluían en el artículo sexto del Real Decreto 3071/1977, quedando simplemente la clasificación de películas.

de películas que se producen después de este momento: con la ley en la mano ya no podrán ser nunca más previamente secuestradas a su exhibición. En el caso de *El crimen de Cuenca* hay una censura como antaño, en la peor de las épocas del franquismo y, además, no es posible esconder los hechos a través de alguna argucia administrativa: la película es secuestrada y se abre un procesamiento contra la realizadora por un Tribunal Militar. Queda claro que en el periodo de la Transición “hay reminiscencias”¹³² franquistas. Poco se puede intentar esconder o disfrazar de otra cosa que no sea censurar el hecho de secuestrar una película y comenzar un proceso por la jurisdicción militar contra una directora solo por hacer cine. Este caso puso de manifiesto las limitaciones de un Real Decreto que trajo la abolición de la censura. Respecto al aspecto económico, la película es nombrada (*a posteriori*) con “honorés” por las ayudas del Estado y, aunque sea después de todo el proceso judicial, esto se produce aun durante la Administración de la UCD, concretamente en 1981¹³³. El caso de *Rocío* es similar. La película no sufre *criptocensura*, sino una censura en toda regla: no solo es llevada a juicio y se termina condenando al director, sino que además se hacen cortes en la película, dejándola mutilada para su posible exhibición. Eso sí, al proyectarse en televisión, como ya hemos dicho, se intenta borrar el rastro (la sentencia) del filme para que no quede huella alguna visible de que la película sufrió algún tipo de censura.

Podríamos decir que *El crimen de Cuenca* marca un antes y un después en lo que nosotros denominamos como *criptocensura*, ya que, a raíz de su problemática, la legislación es modificada en aras de conseguir una censura más sibilina: ya no se puede secuestrar una película antes de su exhibición, pero se seguirá informando a la Fiscalía si la correspondiente Subcomisión la cree constitutiva de delito, por lo tanto, sigue habiendo límites en la libertad de expresión. Por otra parte, ya no existirán las licencias de exhibición, pero sí una calificación que indica a qué tipo de sala y público irán dirigidos los filmes y que será necesaria para su exhibición. Para nosotros, este suceso hace perfeccionar la ley para mejorar el mecanismo de censurar de manera “invisible” desde lo administrativo, ya que a raíz de toda esta controversia la legislación se adapta para seguir utilizándose como caja de herramientas a la hora de censurar.

¹³²Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

¹³³Esto será utilizado como argumento por la Administración de la UCD contra las críticas que hacen los directores del documental *Después de...* por la censura que sufrían. La Administración exponía que ellos no ejercían ningún tipo de censura y que de hecho a la película de *El crimen de Cuenca* que tantos problemas tuvo, se le concedió la protección económica estatal.

Por su parte, el caso de *Rocío* es mucho más desolador y no marca un antes o un después en la legislación como sí lo hizo el filme que hemos comentado en el párrafo anterior. Lo que sí consigue esta película es advertir lo difícil que es escribir una historia diferente a la oficial, sobre todo si se señala a culpables directamente y “que la interpretación del pasado es inseparable de un combate que se inscribe en el presente”¹³⁴. Todo el proceso que sufrió Vergara sirve sobre todo para marcar cuáles son los límites de la historia y de la expresión de libertad y qué es lo que le sucede al que se atreve a cruzarlos.

¹³⁴M.C. Chaput, & J. Jurado, “*El Crimen De Cuenca y Rocío* o los límites de la libertad”, *Área abierta...* ob. cit., pág. 16.

**TERCERA PARTE: LA COEXISTENCIA DE LA
CENSURA Y LA CRIPTOCENSURA EN EL CINE DE LA
TRANSICIÓN**

CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS PRODUCIDAS PREVIAS AL REAL DECRETO 3071/1977: 1975-1977

5.1. El inminente “fin” de la censura

En este primer apartado nos centraremos en las películas producidas entre 1975-1977. Ya hemos comentado en capítulos anteriores cómo algunos estudiosos establecen que con la muerte de Franco termina la censura de una manera extraoficial¹, esto es, aunque la censura siga existiendo jurídicamente, en la práctica no. Ciertamente es que tras la muerte del Caudillo muchas veredas parecen entreabrirse y dejan pasar algo de libertad. En este periodo se producen hechos bastante significativos para el cine que el periodismo del momento no deja escapar: varias películas debutan en 1976 bajo el titular en prensa “Las películas de la libertad” y en parte no es para menos: la película de José María Forn i Costa, *La respuesta* (1969), que fue prohibida por la censura hasta 24 veces pudo al fin ser estrenada después de la muerte de Franco, en 1976²; tras cinco años de ostracismo total por parte de la Administración franquista, *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino es exhibida en los cines, así como las otras dos películas restantes de su famosa trilogía documental, *Queridísimos verdugos*, en abril de 1977 y *Caudillo*, en octubre de 1977. Películas que hasta entonces no habían podido ver la luz y habían sido gestadas en la más absoluta clandestinidad comienzan a aparecer en pantalla a lo largo de este año 1977: la proscrita *Viridiana* (1961), de Buñuel, *El acorazado Potemski* (1925), de Einstein o *El último Tango en París* (1972), de Bertolucci. Igualmente, la erotización de las salas de cine es muestra de que las cosas parecen estar cambiando para la exhibición de películas, no debemos olvidar que en el año 1976 se proyecta el primer desnudo integral del cine español en la película de *La Trastienda*,

¹Esto mismo expone Berta Muñoz Cáliz, quien en un capítulo sobre la censura en el teatro español también hace alusión al cine, en B. Muñoz Cáliz, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 409. También José Carlos Mainer hace referencia a que muerto Franco, episodios de censura en la cultura española (literatura, teatro, cine...) fueron malentendidos concretos y específica que “pese a la desconfianza originaria, su actuación ya no tuvo que ver con la propaganda y la censura, con aquella visión paternalista de la propia anomalía nacional (visible en el desdichado eslogan *Spain is different*) o con aquella imagen acumulativa y utilitaria de la cultura”, en J.C. Mainer, *El aprendizaje de...* ob. cit., págs. 148-149.

² Entrevista realizada a José María Forn el 6-3-2020.

dirigida por Jorge Grau y producida por José Frade, en el que María José Cantudo, desnuda delante de un espejo, come una manzana.

En el ámbito legislativo también se siguen diferentes decretos que ya hemos analizado: la Orden de 14 de febrero de 1976, por el Ministerio de Información y Turismo, suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas; y la publicación del Real Decreto-Ley 24/1977, el 1 de abril, sobre libertad de expresión, mencionando el derecho a la difusión de informaciones. No obstante, estas dos leyes, como ya analizamos en el segundo epígrafe del capítulo anterior, son por parte del legislador meros gestos en una misma dirección de carácter aperturista pero aun así insuficientes y, de hecho, la censura continúa azotando al cine en estos años.

En la primera semana de enero de 1975 (también aquí tenemos en cuenta que aún Franco seguía vivo), *Fotogramas* publicó un artículo en que se daban detalles de la composición de la censura³. Debemos recalcar que esta publicación costó el secuestro del número.

En el año 1976, Tomás Declós expone la paradoja de que el director general de Cinematografía explique que habrá “menos censura” pero, a la misma vez, se anuncie que una película ya aprobada no da derecho a la proyección. Como versa el artículo “el no, pero sí de siempre”⁴. Este recoge dos ruedas de prensa que realiza Rogelio Díez⁵, director general de Cinematografía y en las que expone que se suprime la obligatoriedad de presentar guiones como trámite previo al rodaje de películas. Como ya explicamos anteriormente esto puede parecer una buena noticia, pero en realidad no hace más que desconcertar al sector cinematográfico. El no pasar este primer filtro puede significar que después la Junta de Calificación y Apreciación de películas se tumbe el filme. De hecho, significativas resultan las palabras de quien dice en la propia entrevista “todo serán, desde ahora, noticias optimistas”, cuando el propio director se encarga de recalcar que los productores “que tengan dudas que no arriesguen”⁶. Es decir, desde la Administración se jactan de haber publicado una Orden para abolir la censura previa de guion y, sin embargo, el propio Rogelio Díez, la máxima cabeza de la Dirección responsable de cine,

³R. “Un comité de cine pide: Abajo la censura”, *Fotogramas* 1482, 11 de marzo de 1977, pág.7.

⁴T. Delclos, “El director general de Cinematografía. Menos censura”, *Fotogramas* 1429, Año XXXI, 5 de marzo de 1976, pág. 7.

⁵Director general que había sobrevivido a los ministros Cabanillas, León Herrera Esteban y en el momento de la rueda de prensa, a Martín Gamero.

⁶T. Delclos, “El director general de Cinematografía. Menos censura”, *Fotogramas*, ob. cit., pág. 8.

recalca que no se arriesguen. El director expone en la entrevista que, además de trabajar en este asunto, trata otros de importancia como el control en taquilla, la problemática de las salas especiales... Todo se excusa con una ley de cine que saldrá próximamente y, finalmente, termina diciendo que se dará mucha importancia a una encuesta que justo en ese momento estaba realizando el Instituto de Opinión Pública sobre el cine.

Dos meses más tarde, un artículo de la revista *Nuevo Fotogramas* recoge en su título la conclusión principal que se ha extraído de la encuesta que hemos nombrado en el párrafo anterior. Según el Instituto de la Opinión Pública los españoles no quieren la censura, concretamente un 52 %, el 35% sí y un 13% no tiene opinión⁷. Realmente resulta interesante este estudio que se realiza a 2.432 personas del que se extrae en sus conclusiones que “los grupos más sistemáticamente carcas son (por sexo) las mujeres (con perdón), las personas de 65 años o más, los católicos de comunión diaria, los viudos y separados y los que nunca van al cine”⁸. Llamativo resulta también de esta encuesta que de las 600 personas que nunca van al cine, 216 defiendan una vigilancia moral por parte del Estado. ¿Cómo van a saber qué tipo de vigilancia debe hacer el Estado sobre el cine si nunca han ido? Incongruencias de este tipo y mayores, se recogen entre los datos, como las 214 personas que creen posible un caudillaje y el fin de la censura⁹.

Lo último que recoge la noticia es la aparente actitud de satisfacción del Ministerio frente a esta encuesta exponiendo que hay “un grave confusionismo. Por una parte, hay sectores que presionan para que se endurezca la censura y, de otra, están las quejas de quienes desean una cinematografía sin tantos controles. La encuesta [...] resuelve el debate [...]”¹⁰. Al exponer que la encuesta resuelve el debate, se está manifestado la actitud aperturista general entre los ciudadanos que, en cierta manera, anuncia “el inminente fin” de la censura que llegará más tarde que temprano a las salas de cine.

En marzo de 1977 encontramos dos artículos muy ilustrativos publicados en la revista *Fotogramas* respecto a la situación del cine español. El realizador Miguel Picazo expone de manera tajante: “La censura es algo que nos deja indefensos: es un residuo que

⁷Cf. Instituto de Opinión pública, “Los españoles y el cine. Según el instituto de opinión pública. Los españoles no quieren la censura”, *Nuevo fotogramas* 1438, 7 de mayo de 1976, pág. 7.

⁸Ibid., pág. 9.

⁹Ibid., págs. 7-8.

¹⁰Ibid., pág. 9.

debe desaparecer en un país que se dice democrático, es insostenible el mantenimiento de un grupo que desde una situación privilegiada te hace la puñeta impunemente”¹¹. Picazo habla en primera persona porque es parte afectada: los censores quieren que haga cortes y modificaciones en ocho de los diez rollos que componen su película, *Los claros motivos del deseo* (1977). De la misma manera, otras dos películas de talante erótico como esta, *Mi primer pecado* (1977), de Manuel Summers y *Los placeres ocultos* (1977), de Eloy de la Iglesia, sufren también los últimos coletazos de la censura oficial¹². En este mismo mes se da a conocer la existencia de un Comité para la Libertad de Expresión en el ámbito cinematográfico, compuesto por: los directores Manolo Gutiérrez y Pedro Olea, el guionista Miguel Rubio, el productor Luis Megino y los periodistas Javier Maqua, Javier Delgado y Diego Galán. La primera tarea de dicho Comité no era ni más ni menos que la de dismantelar la censura, saber quiénes eran los censores y los funcionarios que trabajaban secretamente para la Administración. En una entrevista concedida por Javier Maqua y Manuel Gutiérrez, se increpa sobre los abusos de poder dentro de la Administración. En este sentido se preguntan quién es Marciano de la Fuente¹³ y literalmente, “¿cómo es que según quiénes, con una visita a estas autoridades solucionan su problema de censura?”¹⁴. De hecho, en la propia entrevista se recoge una reflexión final realmente significativa en este sentido: “No pensamos que por el simple hecho de que ya no existan los despachos de la planta novena del Ministerio de Información y Turismo habrá ya libertad de expresión. Ni tampoco nos creemos el único instrumento para conseguirla”¹⁵.

Esta afirmación nos revela dos cuestiones importantes: la primera que la censura está mutando y que el hecho de que no exista de manera oficial no significa que no prevalezca y, por otra, que hace falta más que un Comité para la Libertad de Expresión en el ámbito cinematográfico, hace falta un verdadero cambio democrático que la sociedad ya estaba solicitando. Mientras tanto, se dedican a poner lo que parecen parches para hacer más “placentera” la espera.

¹¹R. Montero, “Entrevista Miguel Picazo. La censura no para” *Fotogramas 1484*, 25 de marzo de 1977, pág. 5.

¹²Ibid., pág. 3.

¹³A través de los siguientes epígrafes descubriremos entre otros, quién era Marciano de la Fuente.

¹⁴R. “Un comité de cine pide: Abajo la censura”, *Fotogramas...* ob. cit., pág. 7.

¹⁵Ibid., pág. 7.

5.2. *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas

5.2.1. Antoni Ribas: el camino del meritoriaje hacia un cine catalán

Antoni Ribas nace en Barcelona el 27 de octubre de 1935 y muere en su misma ciudad natal el 3 de octubre de 2007. Ha sido un director prolífico y nunca se ha adscrito a un grupo ni corriente, sino que siempre se ha definido como independiente; aunque él mismo haya definido su obra llena de “divergencias temáticas”¹⁶, para así tener un abanico de posibilidades más amplio respecto a los productores. Esta diversificación temática del realizador la encontramos más acentuada al principio de su carrera, creemos que debido a la falta de financiación y a su experimentación como director novel, aunque sí hallamos una línea temática coherente en su producción que, además, podemos relacionar con la película que nos disponemos a analizar. En esta línea descubrimos en Ribas una preocupación por la historia política y social de Cataluña, así como una recuperación de acontecimientos pasados olvidados durante un largo letargo.

Ribas inicia sus estudios licenciándose en Derecho y Económicas y, paradójicamente, desiste entrar en la Escuela Oficial de Cine por la imposibilidad de trabajar en el ámbito cinematográfico y estudiar a la vez. En una entrevista a Tomás Declós el propio director comenta: “Me parecía estúpido que entrar allí fuera incompatible con la práctica profesional y escogí el camino del meritoriaje”¹⁷. En la Universidad había mostrado inquietud por las artes escribiendo dos obras para teatro: *El vacío* y *Jaque al rey a la reina*, llegando incluso a ser finalista del “Premio Ciudad de Barcelona de 1957”¹⁸. De hecho, su primer filme está basado en una obra teatral.

En su recorrido para llegar a director y productor pasa por cada escalafón de la profesión: fue meritorio en la película *Bálcazar* (1958), de Luis Lucía; *script* con Rafael Gil en *Vittorio-Cottafavi* (1959-1960) y ayudante de dirección con diversos cineastas: Antonio Isasi, R. Gil, L. Lucía¹⁹.

En 1966 funda su propia productora y dirige su primer largometraje en 1967, *Las Salvajes en Puente San Gil*, después de haber realizado *La familia Fernández* (1965-

¹⁶M. Rom, “Antoni Riba y *La ciudad quemada*”, *Cinema 2002* 16, junio de 1976, pág. 47.

¹⁷T. Declós, “Entrevista con Antoni Ribas. Censura no se atreve con *Ciudad Quemada*”, *Nuevo Fotogramas* 1449, 23 de julio de 1976, pág. 5.

¹⁸Cf. M. Rom, “Antoni Riba y *La ciudad quemada*”, *Cinema 2002*... ob. cit., pág. 47.

¹⁹Ibid., pág. 46.

1966), un método de enseñanza del español para el sur de los Estados Unidos que constaba de 52 capítulos, de cinco horas de duración y tres cortos para la misma productora: Enciclopedia Británica Films.

Tras *Las Salvajes* le ofrecen dirigir el filme *Tren de madrugada* (1968), pero la divergencia de criterios con el equipo y los productores hizo que abandonara la película. Después de esto comenzó con otro proyecto, *Amor y medias* (1970), con el que quiso acercarse al cine cómico clásico americano. En esta obra se comienza a ver el interés del director por sus orígenes ya que la película resulta muy catalana: la historia trata de las relaciones de producción entre un empresario y los obreros de una empresa textil.

En 1973 realiza *La otra imagen* en un intento por conseguir financiación abriendo su espectro temático, esta película es producida por José María Forn a través de contratos con varios socios y un crédito que le concede Banca Catalana²⁰. Durante 1973 y 1974 dirigirá por encargo dos cortos didácticos con Toni Garriga como operador: *La pintura al fresco* y *Sordomudos*. Estos son dos filmes al servicio de una finalidad concreta, el primero didáctico, el segundo promocional.

Es después de estos cuando Ribas realiza *La ciudad quemada* y comienza esta línea temática de la que antes hemos hablado: la crisis colonial del 98, la Semana Trágica de Barcelona, la dictadura de Primo de Rivera, la República y la Guerra Civil se recogen en varias de sus obras fílmicas, focalizadas en Cataluña y su historia.

La película que nosotros nos disponemos a analizar es *La ciudad quemada. Del desastre de Cuba a la Semana Trágica* (1975)²¹. Como bien indica su título y estudiaremos en profundidad en el siguiente punto, este filme aborda desde la pérdida de las últimas colonias españolas hasta la Semana Trágica de Barcelona. La siguiente película en esta línea es *Victòria! La gran aventura d'un poble* (1982-1984), que a su vez consta de tres partes: *Las disbauxa del 17*, *Montjuïc, el volcà del Tibidabo* y por último *El senyi la rauxa*. En este tríptico fílmico intenta retratar a Cataluña durante la Restauración centrándose en la acción revolucionaria de los anarquistas y de las Juntas de Defensa Militar. Según José María Caparrós Lera a pesar del ingente costo (alcanza

²⁰Cf. Egeda, *Productor J.M. Forn narra la historia de P.C. Teide*, disponible desde Internet en: https://www.egeda.es/josepmariaforn/forn/castellano/Forn_Productor_Teide_H.asp [acceso: 10-12-2019]

²¹El título en catalán es *La ciutat cremada. Del desastre de Cuba a la Setmana Trágica*.

los 450 millones de pesetas) y sus 417 minutos de duración, el conjunto resulta “fallido a nivel artístico”²² y lo califica de “tríptico nacionalista”²³.

El cierre de esta trilogía que venimos definiendo lo hará Ribas con *Tierra de Cañones* (1999), narrando la historia de dos familias catalanas (una ganadora y otra perdedora de la Guerra Civil) desde 1938 a 1952. Abordará la ocupación de Cataluña, el exilio y los maquis. Debido a la falta de financiación por parte del Gobierno catalán, el cineasta protagonizó una sentada de diez meses en la plaza Sant Jaume de Barcelona y, Ribas volvió a conseguir lo mismo que con *La ciudad quemada*: recibió ayuda de alrededor de 300 productores, entre ellos algunos antiguos políticos de la Generalitat²⁴.

Como hemos podido comprobar estos tres filmes se realizan en décadas diferentes (el primero en los 70 y, consecutivamente, en los 80 y 90) quedando patente que, aunque pasen los años, el interés de Ribas por hacer un cine histórico catalán recuperando episodios olvidados por la historia oficial no decae. Podríamos decir que esto es una constante en su producción y no una excepción. De hecho, su interés no se centra en exclusiva en episodios históricos y políticos, sino que también se interesa por otros aspectos alrededor de Cataluña, sus gentes, su club futbolístico o sus conflictos: en 1979, después de *La ciudad quemada*, realiza la película *Catalans Universals*, una producción para RTVE patrocinada por *La Vanguardia*. Para esta obra “se eligieron trece personajes catalanes que justificaran la elección del tema escogido”²⁵. En la película los personajes intervienen a través de entrevistas y de documentos sobre sus obras. En 1986 rodó *El primer torero porno*, una comedia sobre un profesor catalán independentista que quiere ser torero y en 1991 realiza *Dalí*, una obra dedicada al personaje del pintor cuyo personaje central encarnó Lorenzo Quinn²⁶.

Su último largometraje fue *Centenario* (2004), que se basa en la corrupción que gira en torno a un jugador de fútbol que promueve nuevas elecciones en el seno del Fútbol Club Barcelona. En el momento de su fallecimiento, 3 de octubre de 2007, se encontraba

²²J.M. Caparrós Lera, “Cataluña y su historia, en la pantalla”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 23, 2001, pág. 114.

²³Ibid.

²⁴“Antoni Ribas, director de cine catalán”, *El Mundo*, 4-10-2007, disponible desde Internet en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/03/obituarios/1191411744.html> [acceso: 19-6-2019]

²⁵R. Contel, “Entrevista con Antoni Ribas”, *Cinema* 2002 47, enero de 1979, pág. 61.

²⁶Este actor es el hijo del famoso Anthony Quinn, que participó a su vez en el filme *Tierra de cañones*.

trabajando en un filme autobiográfico sobre los diez meses de protesta que pasó en la Plaza de Sant Jaume que hemos comentado con anterioridad.

Antoni Ribas estaba en posesión de la Orden de las Artes y las Letras de Francia, debido a su dilatada carrera profesional cuyo camino comenzó este director desde el primer peldaño de la escalera, llegando al último y más alto, por el sendero de la dedicación.

5.2.2. *La ciudad quemada. Del desastre de Cuba a la Semana Trágica (1975): la recuperación de una parte olvidada de la historia de Cataluña*

En un principio la película que trazaba Ribas con su habitual guionista, Miguel Sanz y el productor José María Forn con el que ya habían trabajado en *La otra imagen*, trataba sobre la actualidad del Fútbol Club Barcelona y el folclore catalán con picaresca y bromas a costa del equipo. Ribas comenta como al Club no le gustó esta idea y por lo tanto se cambió de enfoque, pensando en hacer un filme sobre el Barça de hace años. Sin embargo, el club azulgrana ya se había comprometido con el proyecto documental de Jordi Feliu en 16 milímetros que, en principio, iba a durar media hora y trataba sobre las peñas, pero terminó convirtiéndose en una conmemoración del 75 aniversario del club²⁷. Debido a esto, se crea otra historia aprovechando la muerte de Franco: trataría sobre la historia de Cataluña desde 1899 hasta 1927. Debemos tener en cuenta que durante la dictadura, el cine de producción “histórico” consistía en filmes que exaltaban antiguas glorias del imperio español, poco se podía hablar de otras cuestiones históricas y, por supuesto, nunca fuera de la versión oficial. El objetivo de Ribas con este proyecto era “reconstruir una época que de ninguna manera se me antoja lejana, de la cual a un nivel general no hay demasiada información”²⁸.

En un primer momento, Banca Catalana (debido a las buenas relaciones que se habían establecido a raíz de *La otra imagen*) acepta aportar diez millones de pesetas a nombre del productor, José María Forn, para el proyecto de una película y así Miguel Sanz empieza a escribir. Forn iba a verlo cada mañana y comienza a tener serias dudas de que aquello fuese viable, ya que el proyecto estaba tomando unas dimensiones considerables. Finalmente, el productor convoca una reunión con Jordi Pujol, que

²⁷Cf. T. Declos, “Entrevista con Antoni Ribas. Censura no se atreve con *Ciudad Quemada*”, *Nuevo Fotogramas*...ob. cit., pág. 3.

²⁸M. Rom, “Antoni Riba y *La ciudad quemada*”, *Cinema 2002*... ob. cit., pág. 4.

entonces trabajaba en Banca Catalana, para retirarse del proyecto y pasarle el dinero a Ribas, quien aseguraba que podría llevar a cabo la película con ese presupuesto. Sin embargo, Pujol dijo que si Forn se iba, retiraba el dinero. Como el mismo Forn explica, Ribas y Sanz le insistieron: “Entonces me dijeron que no me fuera, que lo iba a joder todo y que se podía hacer con diez millones. ¡Mentira!”²⁹. Finalmente, Forn acepta quedarse en el proyecto y en un principio el título de la película era *Els Palau*³⁰, el apellido de la familia en torno a la cual giraría la trama que comenzaría con la pérdida de las colonias y terminaría con la dictadura de Primo de Rivera. Como hemos comentado, al no haber presupuesto suficiente para financiar un filme tan largo, Forn propone que la película empiece igual y termine a principio de siglo, pero finalmente Miguel Sanz le convence para ampliar el marco cronológico a diez años y por ello, surge el tercer y definitivo proyecto: *La ciudad quemada*³¹. Al implementar este cambio, el dinero del que se dispone sigue siendo insuficiente y José María Forn corta el rodaje por cuestiones económicas. Entonces, para completar el presupuesto, se produce un hecho bastante insólito en la historia del cine español: lo que a día de hoy conocemos como *crowdfunding*. Esta solución económica final la trajo Josep Espar i Tico³² en forma de avales personales de créditos bancarios firmados por amigos y conocidos³³. En este momento también aparece Fernando Repiso a cargo de una nueva productora, Leo Films, que se encarga de firmar los contratos con los avaladores. Se recaudan nuevamente diez millones y de nuevo, Forn detiene el rodaje por falta de capital, él expone que: “Entonces Espar i Tico monta otra operación y ya se hace de tal manera que yo, que empecé teniendo el 100% de la producción, terminé teniendo el 15% y así se acabó la película, que costó más o menos 35 millones”³⁴.

La suscripción de estas pólizas de apoyo oscilaba entre las 100.000 y 200.000 pesetas y se logra, según Ribas, el concurso de 120 cuentapartícipes³⁵, “lo curioso de esto es que Ribas comenta que salvo en un caso, nadie pidió el guion”³⁶.

²⁹Entrevista realizada a José María Forn el 6-3-2020.

³⁰De hecho, el guion de la película que se encuentra en la Filmoteca Nacional Española tiene en su primera página este título con un paréntesis justo debajo en el que pone “título provisional”. Esto está tachado con rotulador negro y encima está escrito el título con el que lo conocemos: *La ciudad quemada*.

³¹Entrevista realizada a José María Forn el 6-3-2020.

³²“Hombre vinculado a Convergencia y con mucho dinero” en *Ibid*.

³³*Ibid*.

³⁴*Ibid*.

³⁵*Avui*, 29 de julio de 1977, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

³⁶Hubo políticos de la época que pusieron dinero para el proyecto: Jover y Más Sardá, Zavala de Convergencia, Andreu Abelló, aunque el grueso eran profesionales liberales.

Para elaborar el guion de la película, Sanz y Ribas se empaparon de libros de historia y se asesoraron con los historiadores Josep Termes, Josep Benet e Isidro Molas. También organizaron un sistema de fichas, más de 2.000, que concretaban las acciones a desarrollar³⁷.

El filme se compone de un extenso reparto con grandes actores, como López Vázquez en el papel de Prat de la Riba³⁸ o Marsillach, el cual interpreta a Cambó. También encontramos a políticos de la época y el director recuerda cómo preparando la edición del guion en Laia, Comín le preguntó por qué no salía en la película. También este trajo a Jordi Solé Tura y a Jordi Borja del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña). A partir de aquí comenzaron a llamar a más gente del mundo político: Pallach (Partit Socialista Català); Josep Dalmau, Josep Benet de la Asamblea de Cataluña y Reventós (líder de Convergencia Socialista); así como Heribert Barrera (Esquerra Republicana)³⁹. También había representantes de la cultura y Ribas comenta que “al final había más voluntarios que papeles”⁴⁰. Todos estos participaron sin cobrar y como curiosidad, Jordi Pujol se negó a salir en la película⁴¹. En este sentido aparecen como figurantes, aunque lo importante no es que tengan un papel principal, sino que aparezcan como símbolo de apoyo al cine catalán, pero lo que es más trascendental: que los políticos catalanes salgan en este filme es también símbolo de apoyo político a las reivindicaciones que se pedían en Cataluña en la época de la Restauración que, a su vez, conectan con las que se piden en el presente, la Transición.

La colaboración de la ciudadanía catalana, tanto en la financiación como en la realización del filme, es un indicativo del apoyo civil a esta iniciativa. Además, hay una necesidad de la sociedad por ayudar a mostrar (y así poder ver) otra historia diferente a la que se había contado durante casi 40 años. Podemos decir que hay una voluntad por rescatar una parte de la memoria colectiva y en una suerte de metáfora, es precisamente parte del colectivo catalán, el que consigue sacar adelante el proyecto.

³⁷Cf. M. Rom, “Antoni Riba y *La ciudad quemada*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 49.

³⁸Enric Prat de la Riba considerado como uno de los padres teóricos del nacionalismo catalán.

³⁹No había en el reparto nadie del PTE (Partido del Trabajo de España). Ribas comentaba como en el caso de que rodasen una segunda parte haría un llamamiento más sistemático en el que incluirían a gente del PTE.

⁴⁰Cf. T. Declos, “Entrevista con Antoni Ribas. Censura no se atreve con *Ciudad Quemada*”, *Nuevo Fotogramas...* ob. cit., pág. 2

⁴¹Entrevista realizada a José María Forn el 6-3-2020.

Superadas la financiación y la censura previa de guion (como veremos en el próximo punto) la película se realiza (como hemos comprobado) “con algunos paros producidos por la falta de dinero”⁴². Realiza el rodaje en Barcelona, Vilanova i la Geltrú, Hostalrich, Sant Sarduni d’Anoia y Badalona, terminándose en abril de 1976. Precisamente en este año se publicaría el decreto que aboliría la censura previa de guion.

El filme, de una duración de 156 minutos, presenta diez años de la historia catalana (desde 1899 a 1909) a través de las vivencias de la familia Palau y, como bien decía el senador e historiador Josep Benet, “fundamentalmente presenta a una familia en una determinada circunstancia, y si hay toda una figuración de personajes históricos, pienso que se dan en un segundo plano ambiental”⁴³. Ciertamente y como veremos más adelante, no le falta razón a Benet en su afirmación ya que, bajo nuestro parecer, Ribas hace especial hincapié en el conflicto interpersonal de los personajes, especialmente en el aspecto pasional. Respecto al contexto histórico del filme, no pocos críticos han puesto en duda la capacidad del espectador medio para comprenderlo. Como bien dice Rigol “parece difícil entrar de lleno en la densidad histórica de la cinta sin un conocimiento previo del periodo”⁴⁴. Nosotros vamos a focalizar nuestro análisis en el aspecto histórico y político del filme relacionando y exponiendo ciertos sucesos como una alegoría del momento de su producción, la Transición.

Debemos decir que la cronología escogida por Ribas para llevar a cabo la película corresponde a una época convulsa de la historia, durante el periodo denominado Restauración, concretamente en los últimos años de la Regencia de María Cristina y los primeros del reinado de Alfonso XIII. A pesar de que la narración se presenta lineal, es fácil perderse en algún momento, puesto que se desarrollan una ingente cantidad de acontecimientos en un espacio de tiempo bastante reducido.

Interpretamos que hay tres grandes acontecimientos históricos en este periodo que marcan la vida del protagonista principal del filme, Josep y, por lo tanto, el hilo narrativo del filme, aunque, como veremos más adelante, no son los únicos importantes:

⁴²“Los hechos que afectan a *La Ciudad quemada* afectan a todos”, *El País*, 19-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

⁴³*El viejo Topo 2*, 1976, pág. 5, en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

⁴⁴A. Rigol, “La historia de Cataluña en la pantalla: *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas” en S. Alegre, J.M. Caparrós Lera, M. Crusells (eds.), *El Cine en Cataluña: una aproximación histórica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993, pág. 84.

- El primero al inicio de la cinta, en 1899, con la pérdida de las últimas colonias españolas y con la llegada de Josep a Barcelona, soldado en la guerra de Cuba y de origen humilde que se integra en la familia burguesa de los Palau al casarse con Remei, la hija mayor.
- La inicial negativa de Josep a ser integrado en la vida burguesa y su vinculación al movimiento obrero culmina con su detención en la huelga general de febrero de 1902, segundo hecho histórico importante de la película. Es sacado de la cárcel por su familia política y termina aceptando entrar en el modelo de vida burguesa.
- La efervescencia obrera en las calles y las revueltas previas a la Semana Trágica de Barcelona de 1909 con el consecuente desarrollo de esta, hará que vuelva a despertar en Josep su inquietud y sensibilidad obrera hasta el último instante.

El inicio del filme data de mayo de 1899 (lo indican unas letras sobre impresionadas en blanco sobre la imagen) y se abre con un plano de un barco en altamar acompañado de una música dramática. Se presenta a una comitiva de soldados que llegan abatidos desde la isla caribeña (la derrota de Cuba), escena que nos permite establecer un paralelismo histórico con la Transición: debemos recordar que la película de Ribas se rodó mientras se sucedía la pérdida del Sahara, debido a la invasión marroquí a través de la denominada Marcha verde, iniciada el 6 de noviembre de 1975. La pérdida de las últimas colonias, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, produce una crisis en Cataluña donde se encontraban la mayor parte de la industria textil española (cuya materia prima era suministrada por las colonias) y, por consiguiente, una disminución de la llegada de inmigrantes de otras partes de España. Aparecen Francesc Cambó y Enric Prat de la Riba, los cuales culpan al regeneracionismo español del desastre y se encuentran preocupados por la falta de interés de la población por la política. Este rasgo se muestra muy arraigado en los obreros anarquistas, de los cuales muchos encontrarán su inspiración en una figura que será determinante en la historia catalana y de la que hablaremos más adelante: Alejandro Lerroux⁴⁵.

De nuevo unos rótulos en blanco con las letras sobre impresionadas en blanco sobre el plano nos indica que es otoño de 1899, y un grupo de mujeres se encuentran en

⁴⁵Ibid., pág. 85.

correos para enviar un telegrama de apoyo al ministro catalán Durán i Bas, que se encuentra en Madrid. El funcionario de correos, al ver que se encuentra en catalán se niega a enviarlo exponiendo que “no se admiten telegramas en catalán”.

En la siguiente secuencia se nos muestra al siguiente personaje de importancia que presenta *La ciudad quemada*, el Doctor Robert, alcalde de Barcelona. Unas letras en blanco nos indican la fecha de la que data la escena, 13 de octubre de 1899. El Doctor expone su dimisión, y explica que se ha negado a firmar las órdenes de embargo a raíz de lo que se conoce como *tancament de caixes*, es decir, cierre de las cajas. Este hecho se produce a raíz de la negación de la burguesía catalana a pagar los nuevos impuestos que contenían recargos de la guerra perdida. El alcalde explica que las garantías constitucionales no están garantizadas, ya que el Gobierno puede presentar órdenes judiciales contra quién se niegue a los embargos. También se expone en esta escena que no es una cuestión de avaricia y que se niegan a pagar los impuestos por cómo se administran. Se explica igualmente la necesidad de ir a hablar con la que en este momento es la reina regente, María Cristina, a lo que un joven burgués contesta “los derechos no se suplican, se conquistan”. Mientras tanto el señor Palau, patriarca de la familia protagonista expone que es necesario el respaldo total a Duran i Bas, el cual era ministro catalán en el Gobierno y que terminará dimitiendo el 23 de octubre de este mismo año. Esta actitud de la sociedad catalana será fundamental, puesto que encontramos:

“La génesis de la cuestión catalana: la incompreensión del Gobierno y de la opinión pública española -mal informada o como mínimo desinformada-sobre la realidad de Cataluña, que veían separatismo donde no había ni tan solo regionalismo, pero que de rebote obligaban al acusado a tomar posición en la línea de aquello que le atacaban”⁴⁶.

Todo esto también nos puede recordar la situación de Cataluña durante la Transición, desde donde se pedía más independencia del Estado central. Los dos primeros domingos de febrero de 1976 (año en que termina de producirse este filme) dos grandes manifestaciones expusieron el liderazgo de AS (Asamblea de Cataluña), plataforma integrada por los principales partidos y sindicatos de la oposición, cuyo lema rezaba “Libertad, amnistía y estatuto de autonomía”. Esto nos evoca que el presente (la Transición) sigue con las mismas reivindicaciones que el pasado (regencia de María Cristina). Igualmente debemos señalar que se avistaban cambios simbólicamente

⁴⁶Ibid., pág. 86.

importantes en el Gobierno: durante el franquismo la Diada estuvo prohibida, y será en septiembre de 1976 cuando el Gobierno de Adolfo Suárez permita que se celebre en San Baudilio de Llobregat⁴⁷.

Sí debemos apuntar que en el 78 se vota la Constitución donde se reconoce como nacionalidad histórica (entre otras) la catalana, pero se presenta a España como un Estado monárquico y parlamentario constituido por comunidades autónomas, de las cuales, la única que votó mayoritariamente en contra fue el País Vasco.

Ya hemos comentado que la película abarca un periodo no tan extenso en el tiempo, pero sí rico en acontecimientos trascendentales. Es en mayo de 1901 cuando se desarrollan las elecciones en Cataluña y el filme hace dos únicas referencias a estas: la primera es una escena muy significativa en la que el patrón de la fábrica donde trabaja Josep da el día libre a estos e insiste a sus trabajadores en que vayan a votar, recalando que los patrones no son el enemigo, sino los caciques. La reacción de los obreros es negativa: no quieren participar ya que eso significaría entrar en el sistema y optan por la huelga revolucionaria. Dando voz a este colectivo uno de los obreros grita: “Votar es colaborar con el sistema que nos explota”. Los que sí quieren votar optan por una figura que ya hemos mencionado, clave en la historia española, Alejandro Lerroux.

La segunda referencia a estas elecciones es un rótulo que aparece sobre unas imágenes determinadas (un escenario en el que se representa a la familia Palau en un patio con soportales esperando en su carruaje a que Josep salga de la cárcel) en las que se leen los resultados de estas elecciones, su trascendencia y la huelga general de febrero de 1902:

“Los amigos del señor Palau van a ocupar los cuatro primeros puestos en las elecciones a las Cortes.

Bartolomeu Robert (Lliga) 7.708 votos.

Albert Rusiñol (Lliga) 6.488 votos.

Domènec i Montaner (Lliga) 6.272 votos.

Sebastià Torres (Lliga) 6.272 votos.

⁴⁷Cf. A. Segura, “La Transición: 1977-1982”, *El Mundo*, 11-11-2014, disponible desde Internet en: <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2014/09/11/540d608c22601d01418b456c.html> [acceso: 15-10-2018]

Père G. Maristany (monárquic) 5.605 votos.

Alejandro Lerroux (República Radical) 5.426 votos.

Francesc Pi i Maragall (República federal) 5.232 votos.

Los partidos monárquicos y caciquiles fueron barridos por siempre de la ciudad.

Lerroux se introduce intrépidamente en la vida política barcelonesa.

Los amigos de Josep, refractarios a las urnas, intentaron la huelga general revolucionaria...”

Como podemos comprobar, los monárquicos-conservadores pierden y a la cabeza se encuentran los regionalistas-republicanos. También podemos encontrar la dicotomía república-monarquía en la Transición; de hecho, uno de los políticos que figuraban en esta película, Heribert Barrera, a través de ERC, propugnaba “al menos, una consulta popular previa y específica sobre la forma de Estado”⁴⁸, cuestión que había propuesto ya en 1974 la Junta Democrática Española en uno de los puntos de su manifiesto constituyente. Sin embargo, esto no llegó a suceder y aunque los distintos partidos políticos exponían en el Parlamento sus posiciones respecto a la monarquía, “si bien la práctica totalidad de las intervenciones condujeron a su aceptación forma política del Estado español”⁴⁹. De hecho, las primeras elecciones democráticas en España tuvieron como resultado (de manera contraria a las elecciones expuestas en la película) la victoria por un partido de actitud promonárquica: la UCD y, concretamente, en Barcelona ganó por mayoría el PSOE, partido históricamente republicano que pasa a aceptar la monarquía, “por realismo y consenso, sin plantear siquiera la cuestión del referéndum”⁵⁰. Esta diferencia entre un tiempo y otro se puede deber, entre otras cosas, a que en la Barcelona de los primeros años de siglo XX había un gran descontento respecto a Madrid que se podía identificar con la figura de Alfonso XIII y durante la Transición, sin embargo el problema ya no es esta dicotomía, sino la alternativa democracia-dictadura.

El siguiente hecho histórico que apuntamos de inflexión en la vida del protagonista, Josep, es la huelga de febrero de 1902. Como bien dice el rótulo, Josep y sus amigos participan de la misma y son encarcelados. Remei, su mujer, que ya tiene dos

⁴⁸J. de Santiago Guervós, *Léxico político de la transición: La lengua de la Constitución de 1978*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018, pág. 193.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

niños, consigue sacarlo de la cárcel con la ayuda de su familia. Esta va a buscarlo y aunque en un primer momento Josep se resiste, al final decide moderarse y entrar en el estilo de vida burgués. Esta escena nos pone de relieve una cuestión: el descontento creciente entre la clase trabajadora está avivando una llama que pronto hará arder la ciudad de Barcelona y cuya primera chispa se prende con la huelga de febrero de 1902. En esta clase obrera catalana tendrá una gran influencia Lerrooux.

La tensión en el ambiente sigue manifestándose en las escenas siguientes: un tren que viene de Madrid a Barcelona hace su incursión en la estación. Aparece por primera vez Lerrooux caricaturizado como populista; en el tren bebe champán, pero al salir a las vías y lanzar un discurso cargado de demagogia, se quita el atuendo más elegante y se hace un bocadillo con los restos de lo que ha comido en el vagón para dar una imagen más llana. Sin embargo, nadie lo escucha, el caos es total: un grupo de aficionados del Fútbol Club Barcelona espera a su equipo que ha ganado tres a uno al Real Madrid y viene en el mismo tren; por otro lado, burgueses y aristócratas catalanes llegan en el mismo tren de la coronación de Alfonso XIII; un tercer grupo entra en escena hondeando la *senyera* exigiendo la celebración de Jocs Florals⁵¹ al grito de “Visca Catalunya lliure!” que se entremezcla con otros gritos “¡Viva Alfonso XIII!”. La intervención de la Guardia Civil montada a caballo no hace más que avivar el caos. Como bien dice Antoni Rigol de esta secuencia “sintetiza toda la complejidad de la sociedad catalana de la primera década de siglo”⁵².

Otro paralelismo entre una época (la Transición) y otra (inicio del reinado de Alfonso XIII) es que se hace alusión a la coronación de Alfonso XIII de manera sutil en esta escena de la película. Algunos sacan banderas republicanas mientras que otros que vienen de la coronación gritan: “¡Viva el rey!”. Su símil con la actualidad sería que el día 22 de noviembre de 1975, Juan Carlos I, nieto precisamente de Alfonso XIII, asumía su papel de rey como jefe del Estado por la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado de 1947. Esto suponía un tema importante en la Transición puesto que la coyuntura monarquía-república era una problemática en España, y más, teniendo en cuenta que el rey Juan Carlos I fue elegido sucesor por el dictador Francisco Franco y era el

⁵¹Significa “Juegos Florales” y fueron prohibidos por el Gobierno debido a su relación con el catalanismo separatista.

⁵²Cita recogida en A. Rigol, “La historia de Cataluña en la pantalla: *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas” en S. Alegre, J.M. Caparrós Lera, M. Crusells (eds.), *El Cine en Cataluña...* ob. cit., pág. 88.

“encargado”, entre otros, de realizar el tránsito de un régimen a otro en España. De hecho, después de este breve análisis comparativo, podemos ir más lejos e interpretarla como premonitoria de lo que pasaría un siglo después, no solo en la Transición donde también hubo tensiones, sino en la actualidad⁵³.

Podríamos decir que esta es la primera escena de la película en la que se percibe violencia física. La siguiente irá acompañada de una gran violencia verbal: el escenario es un monte, cerca de la ermita de Sant Boi donde se celebra una merienda, lugar asiduo de concentraciones de republicanos radicales. Varios detalles nos ponen de manifiesto que los obreros allí concentrados son seguidores de la doctrina de Lerroix: republicanism, anticlericalism and anticatalanism. El primer aspecto se hace visible con las banderas portadas y una niña vestida con los colores de la tricolor que porta un cartel donde puede leerse el lema de la revolución francesa. El segundo matiz lo podemos percibir en la letra de la canción que canta un grupo de obreros y versa: “En el fondo de un barranco canta un negro con afán. ¡Ay madre, quién fuera blanco, aunque fuera catalán!”. Y, por último, el anticlericalism se muestra con una prédica en el que se exhorta a la violación de monjas a través del discurso: “Entrad a saco en los conventos, levantad el velo a las novicias y elevadlas a la categoría de madres”. También aparece una persecución al capellán de la ermita por hacer sonar las campanas en medio del acto, sin embargo, los obreros al enterarse de que anuncian la muerte de Jacinto Verdaguer⁵⁴, adoptan una actitud respetuosa y solemne.

De nuevo, letras sobrepresionadas en blanco indican la fecha, “7 de abril de 1904”, sobre un fondo en el que aparece Alfonso XIII entrando en actitud solemne en el Ayuntamiento de Barcelona, que se encuentra vacío. Se le había amenazado con sufrir un boicot, sin embargo, el pueblo lo recibe entre vítores y clamor. En el Ayuntamiento no quieren recibir al rey, pero algunos dicen que hay que hacerlo porque el pueblo no ha reaccionado como esperaban, mientras que otros hablan de que hay que seguir con el boicot porque el pueblo se deja impresionar. Algunos se separan de la LLIGA porque se ven como colaboracionistas y Cambó pide que los dejen marchar, que la LLIGA necesita

⁵³Nos referimos al referéndum ilegal de independencia de Cataluña de 2017, momento en el cual las tensiones entre los propios catalanes se avivaron, como, por ejemplo, con la puesta y retirada de lazos amarillos.

⁵⁴Sacerdote y poeta catalán. Escribió su obra en catalán y muere el 10 de junio de 1902.

una izquierda como ellos. Cambó habla al rey en nombre de los catalanes exponiendo que:

“Se mira con frecuencia y no siempre con comprensión el problema catalán. [...] ¿Cómo no va a haber problema catalán? Todo, todo lo que es esencial para nuestra vida cotidiana ha de resolverse en Madrid y, en Madrid señor, nunca tienen prisa. [...] Como catalanes solo deseamos la prosperidad de Cataluña. [...] El hecho vivo de Cataluña subsistirá”.

A través de esta declaración llevada a cabo por Cambó, se pone de manifiesto ante el espectador algo bastante evidente: las reivindicaciones de Cataluña no se han escindido con el tiempo y continúan en el periodo en el que el filme es estrenado y visionado, es decir, durante la Transición. Esto no hace más que secundar lo que ya habíamos comentado con anterioridad.

Tras esta escena se abre la última parte del filme a través de unas letras sobre impresionadas en blanco que subscriben lo siguiente: “Lunes, 26 de julio de 1909, a las ocho en punto de la mañana y justo después Semana Trágica”⁵⁵. Comienza pues aquí el inicio del fin de la película. Se ha proclamado la huelga en la ciudad y se comenta que aun así es segura. Mientras, en la casa de los Palau, el hijo de la familia es movilizad para ir a Melilla a luchar contra los rebeldes del Rif. Para intentar evitar su embarco, buscan a Emiliano Iglesias Ambrosio, político *lerrouxista*, que a su vez es buscado por el Ejército y unos republicanos radicales. La situación se vuelve cada vez más caótica: los obreros están en las calles y se radicalizan cada vez más. En una de las escenas se puede ver como un grupo de jornaleros entran en una iglesia y echan a todos los que se encuentran en el interior porque es la huelga. Les dicen que les dan un minuto para salir y uno de ellos escupe a los pies del cura. Significativo resulta que cuando los obreros entran a la iglesia, se encuentran a los feligreses cantando “la fe en España nos salvará. Fuera, fuera, protestantes, fuera de nuestra nación”. En esta canción, la palabra “protestantes” bien podría cambiarse por “protestones”, es decir, todos aquellos que reivindican otra España. Podríamos destacar que la canción sacra es interpretada en español y los obreros irrumpen gritando en catalán. El sacerdote intenta reconducir la canción en español, pero se le hace imposible. Esto bien podría ser una suerte de metáfora

⁵⁵Esta secuencia se abre con un plano de Charles Arrow, policía londinense que fue contratado en 1907 para trabajar con su propia Policía (OIC, Oficina de Investigación Criminal) en Barcelona, ciudad que era un auténtico polvorín por las situaciones que se vivían.

de cómo se intenta reivindicar la problemática catalana a través de la lengua y del conflicto que se ha generado entre Cataluña y el Gobierno.

Toda esta violencia se traducirá en quema de iglesias, a la vez que los obreros buscan el caudillaje de la Solidaritat Catalana⁵⁶, la cual decide desentenderse al ver cómo se han tornado los hechos. La familia Palau también se despreocupa mientras que Josep no puede resistirse y decide unirse a los obreros para construir una barricada: la Guardia Civil está en camino. Mientras tanto, el Comité de Huelgas se presenta ante los políticos para pedir que alguno se ponga al frente de la huelga. Estos hablan que desde el Gobierno se dice que en Barcelona ha estallado un motín separatista para tratar de evitar que los obreros de otras partes de España se solidaricen con los catalanes. Para evitar a los jornaleros, los diputados salen por la puerta de atrás. La secuencia termina con un plano de los conventos en llamas y a la familia Palau observando desde la azotea.

La siguiente escena se abre con las letras sobre impresionadas en blanco que indican el día: “Miércoles, 28 de julio de 1909”. Están poniendo banderas republicanas por todas partes y Josep en la fábrica dice que nadie se engañe pensando que la protesta es solo contra el Gobierno. Los obreros han puesto cadáveres de monjas para que todo el mundo las vea. Hablan de que algunas monjas vivían con los capuchinos y que las ataban y violaban y que han encontrado joyas en los conventos e incluso bebés. También dicen que el convento mantenía al pueblo en la ignorancia para explotarlo y ahora eso se ha vuelto contra ellos. Los diputados observan atónitos los cadáveres expuestos y los ataúdes abiertos. Unas letras sobreimpresionadas en blanco indican que Ramón Clemente (uno de los obreros que profanó tumbas) fue ejecutado entre otros, tenía una deficiencia cognitiva. Detrás de estas letras, otras que indican más nombres y apellidos de ejecutados, entre otros, Francisco Ferrer Guardia, pedagogo anarquista. El caos desatado en las calles también se puede ver en la siguiente escena la política catalana que muestra a los políticos golpeándose unos a otros.

⁵⁶Coalición de partidos catalanes que existieron entre 1906 y 1909. Esto fue debido a que el Gobierno suspendió las garantías constitucionales y elaboró la Ley de Jurisdicciones (1906), por la cual los delitos de opinión política, contra el Ejército y los símbolos de España podían caer bajo jurisdicción militar. Ante esto, todas las fuerzas políticas se aunaron para ir contra esta Ley y constituyeron una fuerza electoral. Debemos señalar que este pacto se produce después de que un grupo de militares asaltaran las sedes de *Cu Cut* y el diario *La veu de Catalunya* el 25 de noviembre de 1905 por hacer chistes sobre los militares. Cf. J. López Benito, “Un ensayo de la Semana Trágica: asalto al Cu Cut”, *mundodiario*, 29-7-2016, disponible desde Internet en: <https://www.mundodiario.com/articulo/politica/ensayo-semana-tragica-asalto-cu-cut/20160729165718064222.html> [acceso: 2-8-2018]

En la secuencia final aparece la familia Palau jugando a las cartas mientras bajo su ventana unos obreros protegidos tras una barricada resisten a una tropa del Ejército. La despreocupación es total, pero de nuevo Josep sale a la calle y sube a las azoteas con una escopeta para perseguir a un francotirador que está disparando a los obreros y termina por matarlo de un disparo⁵⁷. Roser, su cuñada, lo busca para evitar que se implique en la revolución y terminan haciendo el amor sobre el tejado mientras la última resistencia cae; de la misma manera, Roser arroja el arma al vacío, dando a entender de esta manera que Josep sucumbe a la vida burguesa. Juntos vuelven a casa, donde parece que todo sigue con la misma normalidad. Hopewell señala que entre Josep y Roser no solo hay una pasión sexual, sino que mientras se está derramando sangre, se está engendrando una nueva y, como señala Roser, su hijo tendrá “sang del carrer”, porque el padre es Josep. Esta expresión quiere decir “sangre de la calle”, es decir, que Josep pertenece a la clase obrera luchadora. La Semana Trágica tiene al menos el efecto positivo de “vigorizar la estirpe de Roser”⁵⁸. La última secuencia del filme son los últimos fusilamientos y los créditos finales aparecen mientras un plano general muestra el humo salir de los edificios.

Igualmente, en *La Ciudad quemada* se cuestiona la represión de las fuerzas del orden. En este caso, el Ejército ejecuta a un grupo de campesinos que se encontraban haciendo una barricada en las calles de Barcelona en la Semana Trágica: la represión contra los oprimidos de izquierdas se hace patente en esta secuencia de la película. Interpretamos que, además, esto subraya que la orden es llevada a cabo por mandato del Gobierno, que en este momento no es otro que el de un monarca: el rey Alfonso XIII, el abuelo del que en la Transición (ya hemos dicho) era rey, Juan Carlos de Borbón.

Como hemos comentado, a pesar de que el contexto histórico del filme esté separado por décadas del momento en el que se produce, encontramos hechos análogos con la Transición. Ya hemos explicado que la película muestra el origen del catalanismo moderno y como la pérdida de las últimas colonias tiene su parangón con la pérdida del Sahara español el 6 de noviembre de 1975.

⁵⁷El productor José María Forn comenta como al día siguiente del estreno, Pujol lo citó en su despacho en el Paseo de Gracia donde le recriminó: “Que la película es anticatólica. El personaje que dispara desde los tejados es un cura. Y le dije que no era un cura. Y me dice que sí, que cuando cae herido, cae de espaldas y se le ve la tonsura, que esto es de cura y que los curas son así. Y yo le dije que yo no era cura y que no tenía cabello ahí tampoco”. Entrevista realizada a José María Forn el 6-3-2020.

⁵⁸Cf. J. Hopewell, *El cine español después de...* ob. cit., pág. 158.

Resulta que, sumado a lo explicado en el párrafo anterior, políticos catalanes que tuvieron presencia durante la Transición interpretan papeles de la Lliga o de la Solidaritat Catalana. Como bien dice Rigol, esto “ahonda aún más en el paralelismo entre las dos épocas y acentúa el mensaje catalanista de *La ciudad quemada*”⁵⁹. También cabe añadir que esta característica no hace más que enfatizar un carácter político de izquierdas que puede desprender por sí solo el filme. Recordamos que en este participó Heribert Barrera de Esquerra Republicana y Jordi Solé Tura, el que sería padre de la Constitución del 78. También encontramos presencia de intelectuales vinculados al catalanismo en este momento, como Joan Manuel Serrat, quien aparece interpretando a Clemente García, al que se ejecutó tras la Semana Trágica.

En realidad, esta película no solo quería mostrar la ciudad condal en llamas, sino como pueden hacer resurgir de las cenizas de la historia unas inquietudes y reivindicaciones que conectaban más que nunca con el presente.

5.2.3. Antoni Ribas y la historia de un filme que la censura no consiguió “hacer arder”

La película de Antoni Ribas, *La ciudad quemada*, comenzó a producirse aún en vida de Franco, lo que implica que sufrió un proceso administrativo y de censura más largo que el resto de películas de nuestro corpus. Para empezar con el guion: el 13 de mayo de 1975 la Junta de Calificación y Apreciación de Películas manda un escrito a la productora Teide informándola de haber recibido correctamente la instancia acompañada de ejemplares del guion del filme y que, como corresponde, la Comisión de Calificación de Guiones ha evaluado y declara favorable con algunas advertencias en una nota adjunta. En esta se advierte de la supresión de palabras malsonantes (concretamente “cojones” y “maricón”) y de que se evite un desnudo de Josep y Remei. Se amonesta también que el no realizar dichos cambios podría llegar a ocasionar la total desestimación del filme, perjuicios de los que sería responsable la casa productora⁶⁰. Tras este trámite aún falta otro antes de comenzar el filme: es obligatorio obtener por parte de la Dirección General el permiso de rodaje. Este es concedido el 11 de junio de este mismo año.

⁵⁹A. Rigol, “La historia de Cataluña en la pantalla: *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas” en S. Alegre, J.M. Caparrós Lera, M. Crusells (eds.), *El Cine en Cataluña...* ob. cit., pág. 93.

⁶⁰Archivo General de la Administración (AGA), caja 36/05734. “Advertencias”. [13 de mayo de 1975], [s/p].

Después de un año, concretamente el 18 de mayo de 1976, el laboratorio cinematográfico, Cinematiraje Riera S.A., certifica haber efectuado el tiraje de la primera copia estándar de 35 milímetros de la película *La Ciudad quemada*. También este mismo día, Rafael Márquez, desde el Ministerio de Asuntos Exteriores como ministro plenipotenciario, envía una carta a Rogelio Díez Alonso, en este momento director general de Cinematografía, para requerir que la autorización del filme “sea despachada con urgencia”⁶¹ y que se lo solicitan sus amigos de Barcelona ya que el estreno está previsto en Cinerama Florida de Barcelona para el 24 de mayo de 1976⁶². No es difícil de imaginar que “estos amigos de Barcelona” hará referencia a políticos catalanes implicados en el filme y su financiación. En la propia carta viene que fue contestado por teléfono, aunque, como podremos ver, de poco serviría esta intervención. Un día después, serán los productores, José María Forn i Costa (Producciones Cinematográficas Teide) y Fernando Repiso Ruiz (Leo Films), quienes mandarán varias declaraciones a la Dirección General solicitando la licencia de exhibición en versión castellana y la licencia de exhibición para una versión catalana⁶³, todo ello acompañado por: una copia de la película, sinopsis del argumento por duplicado, permiso de rodaje, declaración con la calificación que ellos consideren oportuna (solicitan “apta para todos los públicos”), declaración de que el guion se acomoda al aprobado en su día y coste de la película.

La Junta de Calificación y Apreciación no tarda en reunirse. El 20 de mayo, la Comisión de Calificación de Películas (encargada de indicar a qué público iría dirigido el filme), emite en su informe un dictamen de desestimación por unanimidad, estableciéndose que “dada su complejidad y riesgo, debiera ser juzgada por algún perito en Historia Contemporánea, que estableciera y discriminara sobre la veracidad de los distintos hechos históricos”⁶⁴. Estas palabras en realidad esconden otras mucho más crudas por parte de la Comisión que podemos encontrar en los informes individuales de los vocales, los cuales son cinco: Juan Guerra, Juliana Bidagor, Jesús Acevedo Márquez, Pío G. Viñolas y Eugenio Benito González. En el caso de Pío García Viñolas, periodista y redactor jefe de *7 fechas*, fue censor franquista⁶⁵. También Jesús Acevedo Márquez

⁶¹AGA, caja 36/05734. R. Márquez, “Carta dirigida a Rogelio Díez Alonso”. [18 de mayo de 1976], [s/p].

⁶² Cf. Ibid.

⁶³AGA, caja 36/05734. J.M. Forn y F. Repiso, “Declaraciones dirigidas a la Dirección General de Cinematografía”. [19 de mayo de 1976], [s/p].

⁶⁴AGA, caja 36/05734. “Dictamen sobre la calificación de la película *La ciudad quemada*”. [20 de mayo de 1976], [s/p].

⁶⁵M.S. Rodríguez, *Le cinéma de Jaime de Armiñan...* ob. cit., págs. 50-51.

(funcionario del cuerpo de Policía) y Eugenio Benito González (reverendo dominico) son miembros de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas desde antes de la muerte de Franco⁶⁶, el 20 de noviembre de 1975⁶⁷. En un artículo de Antonio García Rayo publicado en la revista *AGR*, en noviembre de 1973, se expone como “la Dirección General de Cine está a punto pues de despedir a los componentes de la última Junta debido «a la nueva ley de cine»”⁶⁸, haciendo mención explícita, entre otros, a estos dos miembros que acabamos de nombrar. Como podemos comprobar esto no pasará aún en mayo de 1976, puesto que siguen encontrándose en dicha Junta (no serán los únicos), ni tampoco más adelante, como verificaremos con posteridad. La permanencia de antiguos miembros de la Junta es “porque eran hombres de confianza del equipo directivo de entonces”⁶⁹.

Nos disponemos a analizar sus informes individuales:

“[...] ambiente irracional falta de autoridad y de fuerza suficiente para mantener los límites de la libertad dentro del orden lo que da lugar a que se cometan las mayores atrocidades en aras de una lucha de clases que lleva al enfrentamiento armado. Las implicaciones político-locales le dan un carácter polémico que dificulta su enjuiciamiento al no tener la seguridad que tal y como se presentan los acontecimientos respondan a la verdad histórica o por el contrario estén falseados. Desde este punto de vista resulta peligroso y por ello propongo que sea visto por especialistas de la Historia Contemporánea. **Jesús Acevedo.**

[...] Para dictaminar el filme que se nos ha presentado sería necesario que algunos peritos en Historia Contemporánea la vieran y asesoraran en cuanto a la veracidad de los hechos presentados... **Jualiana Bidagor.**

[...] La presentación del Ejército y la Guardia Civil se hace con carácter demagógico. **Juan Guerra.**

[...] Sugiero remitir el filme [...] para que sea visto por personas que conozcan bien aquellos sucesos para apreciar si se ajusta a la realidad de los hechos, así como en oportunismo en los momentos actuales. **Pío Viñolas.**

⁶⁶En el caso concreto del sacerdote dominico Eugenio Benito desde 1971 y, además, era secretario de dicha Junta, en BOE, Núm. 275, 16 de noviembre de 1976, pág. 22.764.

⁶⁷A. García Rayo, “Algunos ejemplos de la censura cinematográfica durante el franquismo”, *AGR* 38, 2008, disponible desde Internet en: <http://estrenosdevideo.com/notis/algunos-ejemplos-de-la-censura-cinematografica-durante-el-franquismo> [acceso: 18-10-2019].

⁶⁸Ibid.

⁶⁹Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

[...] demagógico y buscándole ecos y paralelismos actuales. Ejército, Guardia Civil, clero y derechas son una y cien veces ridiculizados, atacados y denigrados. El filme tiene cosas válidas, pero [...] se pierde en un filme que puede hacer daño. **Eugenio Benito**⁷⁰.

Bastante ilustrativas resultan las palabras de todos ellos. El único que da el beneficio de la duda sobre su veracidad histórica y lo ve “aprovechable” es Viñolas, quien dice que “hay mucho en la película que sí responde a la verdad y que podría tener validez”⁷¹. Aun así, como hemos podido verificar, también solicita en su informe (igual que el resto) una opinión de un perito en Historia Contemporánea. Podemos comprobar como las palabras escritas por los vocales revelan sus principales preocupaciones: en primer lugar, “la historia” que se está contando. Debemos tener presente que aún nos encontramos en los albores de la Transición y que durante cuatro décadas de dictadura existió una única versión sobre la historia. Todo ese tiempo, desde el poder central, se encargaron de proteger ciertos principios, verdades absolutas y la imagen de los cuerpos del Estado así como de demonizar a la izquierda; por otro lado, los paralelismos que pudiese tener esta historia con la actualidad, la Transición, y que de alguna manera consiguiese resultar pernicioso para la estabilidad y el proceso que se estaba iniciando hacia una democracia, poniéndola en duda; y por último, pero no menos importante, la imagen de los cuerpos de seguridad del Estado, el Ejército y la Policía. Debemos recordar que durante el franquismo la función de la Policía estaba enfocada a mantener el orden público y esto llevó a “la censura a poner sus cinco sentidos en películas que no ofrecían un retrato muy digno de los cuerpos de seguridad”⁷². Sabemos de “la dudosa reputación de los cuerpos de seguridad”⁷³, a los que durante el franquismo se protegió fervientemente en la gran pantalla y, por lo que podemos comprobar, se quiere seguir “protegiendo” en el periodo embrionario de la democracia.

No obstante, de forma tácita se da el mensaje de que esta película adolece de algo que denuncia: la falta de objetividad y la tendenciosidad. Sí, las fuerzas y cuerpos de seguridad: ¿tan intachables o tan corruptos y violentos? Obviamente, una visión extrema

⁷⁰AGA, caja 36/05734. “Informes individuales sobre la calificación de la película *La ciudad quemada*”. [20 de mayo de 1976], [s/p].

⁷¹Ibid.

⁷²En el libro de Alberto Gil García sobre censura cinematográfica en España hay un capítulo dedicado al tratamiento de la imagen de la Policía en las películas, se puede encontrar en A. Gil, *La censura cinematográfica en España*, Madrid, Ediciones B, 2009, pág. 235.

⁷³ Ibid.

no ayuda a desmontar otra visión extrema. En este sentido, Guerra y Benito ven clara la "vía de agua" y no dudan en explotarla.

Especialmente demoledores resultan los argumentos de Acevedo. Este no solo se limita a reclamar la valoración de expertos en Historia Contemporánea, sino que apela a la máxima "no todo vale": es decir, el fin no justifica los medios. Aun asumiendo que la otra parte pudiera tener reivindicaciones justas, no es tolerable ver una ciudad sumida en el caos; lo cual nos lleva a su siguiente reflexión: sin un orden mínimo no hay libertad, al menos una libertad sana. Es paradójico cómo se puede llegar a enfocar esta película como un ejemplo de lo que no debe ser la libertad en ningún caso y, sin embargo, que esta se asocie al mantenimiento del orden.

En el caso concreto de Acevedo, Bidagor y Benito hacen mención explícita a que la película no se ajusta al guion que en su momento fue aprobado. En realidad, esta apreciación ya no es válida, puesto que en febrero de 1976 se abole la censura previa de guion jurídicamente hablando, teniendo esta medida efecto retroactivo. A pesar de su invalidez como argumento, nos parece interesante y esclarecedor mostrar las especificaciones que realiza Benito en la hoja "modificaciones y supresiones" y son las siguientes:

"Bandera Republicana en el campanario. Discurso anarquista: «jóvenes... levantaros ante todo». Discursos de Lerroux sobre «desgraciados los...». Todo el discurso sobre el problema catalán de Cambó. Alusión a la censura. Párrafo del que vende periódicos. Ejército a cañonazos ante un pequeño grupo del pueblo. Fusilamiento final. Todas las propagandas socialistas en torno a la huelga. «Esta cuña moverá el mundo» (plano del protagonista con la cuña del martillo). Guardia civil gritando a sablazos «Viva España, leche». Banderas y pancartas de la República. [...] La Guardia Civil nos ha estropeado la merienda"⁷⁴.

Hay más añadidos al informe⁷⁵, pero no los hemos incluido porque son respecto a palabras malsonantes o al aspecto sexual, sobre todo desnudos, que no son nuestro objeto de estudio. Aparte de las preocupaciones que hemos expuesto arriba, el informe más detallado de Benito nos revela otra preocupación: "el discurso sobre el problema catalán de Cambó". De nuevo hay una evidente preocupación por el despertar de unas

⁷⁴AGA, caja 36/05734. "Informes individuales sobre la calificación de la película *La ciudad quemada...*" ob. cit., [s/p.].

⁷⁵AGA, caja 36/05734. Si se quiere consultar ver anexo 7, págs. 519-520.

reivindicaciones pasadas, teniendo en cuenta que esta Comisión visiona el filme cuando aún no se han constituido las autonomías y que, en este momento, 1976, de nuevo se empezaba a recuperar ciertos aspectos perdidos. Como hemos comentado anteriormente, será en septiembre de este año cuando se vuelva a celebrar la Diada, prohibida durante todo el franquismo y un año más tarde se celebra en Barcelona al grito de “¡Libertad, amnistía y estatuto de autonomía!” en una manifestación multitudinaria y catalanista⁷⁶. Por lo tanto, podemos ver una clara preocupación y molestia respecto a la lectura que se puede hacer del filme en el presente.

También se reúne la Comisión de Apreciación para examinar la película y le deniegan el “Interés Especial”, con una valoración de dos puntos en total. En este caso la Comisión se compone de cinco vocales: Luis Gómez Mesa, Juan Mariné, José María Ramos, José Luis Sáenz de Heredia, Federico Molina y como secretario de la Comisión, de nuevo, el padre Eugenio Benito. Entre estos vocales podemos señalar: el primero en ser nombrado, Luis Gómez Mesa, escritor y periodista y profesor de la Escuela Oficial de Periodismo fue censor de 1939 a 1942⁷⁷; el operador Juan Mariné estuvo en antiguas Comisiones de Censura en el tardofranquismo⁷⁸; y por último, recordemos que Saénz de Heredia fue un conocido realizador del franquismo, dirigiendo entre otras la famosa *Raza* (1942) y era primo del fundador de la Falange Española, Primo de Rivera. Además, formaba parte de la Junta de censores franquistas⁷⁹. Este dictamen implica por lo tanto que no se le concede la protección económica. Aquí comienza el silencio de la Administración, lo que conlleva movimientos de protesta como el que se produce en julio de 1976 en la Asociación de Prensa⁸⁰.

De todas maneras, ya antes de que esto suceda, numerosos periódicos hacen eco de la noticia en mayo y junio y, desde el Ministerio de Información, se encargan de recopilar los artículos, en una suerte de control de la información, que más puedan comprometerlos. Entre ellos encontramos uno del periódico local *Diario de Barcelona*, donde se manifiesta que la cinta “encuentra para su exhibición aquí y ahora, con el titubeo general de la marcha del país, entre verbigracia, continuismo, reformismo y

⁷⁶L. Ferro, “La mítica manifestación del Estatut de 1977”, *La Vanguardia*, 9-7-2010, pág. 18.

⁷⁷R. Añover Díaz, *La política administrativa... op cit.*, pág. 12.

⁷⁸M. S. Rodríguez, *Le cinéma de Jaime de Armiñan... ob. cit.*, pág. 52.

⁷⁹A. García Rayo, “Algunos ejemplos de la censura cinematográfica durante el franquismo”, *AGR...ob. cit.*

⁸⁰A. Rigol, “La historia de Cataluña en la pantalla: *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas” en S. Alegre, J.M. Caparrós Lera, M. Crusells (eds.), *El Cine en Cataluña... ob. cit.*, pág. 93.

rupturismo”⁸¹, exponiendo no solo la incertidumbre del sino del filme, sino la del propio país. Debemos tener en cuenta que en este momento todavía gobernaba Arias Navarro, y como la inestabilidad de lo que iba a pasar con el país (continuismo, reforma, ruptura) era algo latente. Hay que Recordar que en 1974 el espíritu del 12 de febrero, representado por Arias Navarro, se plasmaba en un programa tímidamente “reformista” y, como poco después, el 26 de abril de este mismo año, gracias a José Antonio Girón de Velasco se produciría “el gironazo”, al publicar este en el periódico *Arriba* un artículo denunciando a falsos liberales infiltrados en la Administración⁸². Esto hizo que se movilizase gran parte de la extrema derecha que optaba por un claro continuismo. Por su parte, la revista *Cambio 16* declara que la película “parece haber encontrado dificultades insuperables para su estreno”⁸³. Aún más crítico resulta Antoni Kirchner en un artículo del periódico independiente vespertino *Tele/eXprés*:

“No se puede alegar que la escalada del llamado destape signifique una liberación de los módulos de la censura. [...] Cómo es posible que la tolerancia y la arbitrariedad puedan yugular el cine español. Cuando la contemplación de la realidad política de estos días parece inducir hacia una liberación del hecho democrático, ¿por qué el cine tiene que seguir padeciendo mutilaciones arbitrarias?”⁸⁴.

El crítico de cine Kirchner pone el dedo en la llaga planteando lo paradójico que resulta que un país que parece que camina hacia la democracia siga padeciendo en sus películas las temidas tijeras de la censura. De la misma manera, pone el ojo en un hecho importante: “el destape”. Ya hemos comentado anteriormente como una liberalización en el cine se comienza a producir en estos años, aunque en realidad el hecho de tolerar que haya ciertos “destapes” no implica una verdadera liberación de criterios y más cuando aún, no existe una legislación que abola la censura. El periódico catalán *Avui* también dedica en estos días una simpática viñeta a la película en la que un niño pregunta a su padre si van a tener que ir a ver el filme a Perpiñán⁸⁵, territorio francés fronterizo con España, donde se iban a ver películas que la censura no permitía en España.

⁸¹AGA, caja 36/05734. M.A.B. “La ciudad censurada”, *Diario de Barcelona*, 23-5-1976, [s/p.].

⁸²O. Martín García, “Oportunidades, amenazas y percepciones colectivas en la protesta contra el franquismo final (1973-1976)”, *Historia Social* 67, 2010, págs. 51-67.

⁸³AGA, caja 36/05734. “Quiero y no puedo”, *Cambio 16*, 7 de junio de 1976, [s/p.].

⁸⁴AGA, caja 36/05734. A. Kirchner, “contra la arbitrariedad y la tolerancia en el cine español”, *Tele/eXprés*, 9-6-1976, [s/p.].

⁸⁵AGA, caja 36/05734. Si se quiere consultar ver anexo 8, pág. 521.

Mientras tanto el 28 de junio, las productoras del filme (Leo Films y Producciones Cinematográficas Teide) mandan un escrito al director general de Cinematografía pidiendo información acerca de la situación administrativa de la película, puesto que les ha ocasionado gravísimos perjuicios económicos. Debemos tener en cuenta que según el vigente reglamento de la Junta de Calificación y Apreciación de películas, el dictamen debería haber sido emitido en el plazo máximo de treinta días, contados desde el siguiente al de la presentación de la instancia. Según esto, el plazo ya estaría más que cumplido, puesto que se contarían treinta días desde el 20 de mayo y esta carta data del 28 de junio. Sin embargo, la Administración se agarra al propio reglamento ya que, según este, el director general puede dejar el dictamen en suspenso y solicitar del ministro su revisión por una Comisión Especial. Por esto existiría un margen para que la Dirección opere en consecuencia. El 5 de julio se contesta a los productores especificándose que la película será juzgada de nuevo por una Comisión Especial, “a los fines de dictaminar con más elementos de juicio sobre el contenido histórico de la misma, lo que procederá a hacerlo en breve y tan pronto como se constituya”⁸⁶.

Días antes de la redacción de esta carta sucede algo trascendental: Arias Navarro presenta su dimisión el 1 de julio, y el 3 de este mismo mes, el rey Juan Carlos I designa a Adolfo Suárez como presidente del Gobierno. A partir de aquí habrá cambios en la vida política española y esto, por supuesto, afectará a los Ministerios y a las correspondientes Direcciones Generales. De hecho, saldrá del Ministerio de Información y Turismo Martín Gamero y entrará Andrés Reguera Guajardo. En varias entrevistas, el propio Antoni Ribas ha comentado como estuvo “quince días yendo cada día al Ministerio”⁸⁷, incluso preguntándole al subdirector general, el cual decía que la tenía que ver el ministro. Incluso Ribas declara saber perfectamente que “el 24 de junio la vio el ministro Martín Gamero, el cual descargó la responsabilidad en su sucesor”⁸⁸. Consideramos esto completamente cierto, como veremos a continuación.

Un personaje interesante e importante en la censura de estos años es el subdirector general que hemos nombrado: Marciano de la Fuente. Fue un hombre poderoso del cine español y su gran influencia se debe, entre otras cosas, a su alternancia en el mundo de la

⁸⁶AGA, caja 36/05734. “Carta de la Dirección General de Cinematografía dirigida a José María Forn y Fernando Repiso Ruíz”. [5 de julio de 1976], [s/p].

⁸⁷Cf. T. Delclos, “Entrevista con Antoni Ribas. Censura no se atreve con *Ciudad Quemada*”, *Nuevo Fotogramas*...ob. cit., pág.1.

⁸⁸E. Rimbau, “*La ciutat cremada*”, *Cinema 2002* 38, 1978, pág. 44.

Administración y la industria cinematográfica. Comenzó en lo público trabajando en la Fiscalía de Tasas⁸⁹, después pasó al mundo de la producción cinematográfica en el que trabajó con títulos como *Ventolera* (1962), de Luis Marquina, *Samba* (1965), de Rafael Gil y *Esa mujer* (1969), de Mario Camus⁹⁰, y trabajó con Cesáreo González, propietario de Suevia Films. Fue nombrado subdirector general de Cinematografía el 29 de febrero de 1972⁹¹, hasta que Pío Cabanillas lo destituyó al entrar en el Ministerio de Cultura en julio de 1977. Tras su paso por la Administración, “Enrique Cerezo lo contrata como director de los laboratorios Fotofilms, uno de los más importantes de la época. La mayoría de los productores pasaban por Fotofilms y dependían de las decisiones de Marciano”⁹². Este es viejo conocido de Ribas y mientras este era ayudante de dirección, él era jefe de producción de la Suevia Films. Lo que no alcanza a entender el realizador es que ahora Marciano de la Fuente “no se hace responsable de nada y las instancias superiores tampoco”⁹³.

Todo lo anteriormente expuesto supondrá un verdadero problema, pero sobre todo en el aspecto económico: el filme está financiado por pólizas de 100.000-200.000 pesetas por productores privados, lo que no implicaba ser avalista en la terminología *strictu sensu*. Ribas expone en una entrevista como “si se pierde dinero ellos pagarán la cantidad que comprometieron, pero no podrán ir contra los productores nominales: Forn y Repiso”⁹⁴. En este sentido, en solo unos meses Ribas tenía que empezar a pagar los intereses del capital prestado. La situación no ayudaba: por un lado, el hecho de que la película no fuese estrenada y su retraso imposibilitase que se pudiese llevar a cabo esta devolución; por otro, el rechazo a concederle el “Interés Especial” tampoco auguraba nada bueno. La censura comienza ejerciéndose en la película en primer lugar, a través de la temida censura previa de guion, continuando por los retrasos en la Administración⁹⁵ y, tras estos, la censura económica.

⁸⁹Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

⁹⁰*Marciano de la Fuente*, disponible desde Internet en: https://www.imdb.com/name/nm0209253/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [acceso: 17-11-2019]

⁹¹BOE, Núm. 53, de 2 de marzo de 1972, pág. 3.724.

⁹²Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

⁹³Cf. T. Delclos, “Entrevista con Antoni Ribas. Censura no se atreve con *Ciudad quemada*”, *Nuevo Fotogramas*...ob. cit., pág.1.

⁹⁴Ibid.

⁹⁵Fernando Repiso, productor del filme afirmó en la Asociación de la Prensa de Barcelona como “no hay precedentes en la censura de tanto tiempo de silencio administrativo respecta a un filme realizado en España” en AGA, caja 36/05734. “Información sobre la película *La Ciutat Cremada*”, *Mundo Diario*, 8-7-1976, [s/p.].

Como hemos citado en el párrafo anterior, Martín Gamero deja el Ministerio e irrumpe Andrés Reguera Guajardo. Antoni Ribas manda un telegrama el 7 de julio de 1976 al ministro que reza lo siguiente: “Confiamos en que el balance abierto y democrático de su gestión al frente del Ministerio quede incluida la autorización de esta película cuya expectación ha trascendido a todos los ambientes”⁹⁶. De manera astuta Ribas elogia al ministro recién incorporado haciendo hincapié en su carácter abierto y democrático, que es lo que en teoría se pretendía después de la dimisión de Arias Navarro y el nombramiento como presidente de Adolfo Suárez. Por otra parte, utiliza la frase “trascender a todos los ambientes”, dando a entender al ministro que los problemas sufridos por la película son *vox populi* y que la prensa está muy implicada en el asunto. En realidad, estas palabras esconden algo más duro: en el caso de que el filme no sea aprobado por el ministro trascenderá a todos los niveles y el supuesto cambio hacia una “democracia” que se pretendía conseguir con este Gobierno, se verá expuesto en este aspecto como una falacia. El director general, que continúa siendo Rogelio Díez, manda una carta a la Secretaría del Ministerio en relación con el telegrama enviado por Ribas explicando lo que se podría contestar y que, además, el informe que estableció la Comisión Especial fue en principio favorable. Este informe especifica lo siguiente:

“En el plano de la conveniencia política, cabe la «lectura» actual de la película, donde, setenta años después de los hechos que se narran, y en otro contexto, si bien distinto en lo social y en lo económico, pudiera haber paralelismos políticos con ciertos problemas que también ahora se debaten. Es necesario de cualquier forma que el cine español airee también estos problemas, que están siendo tratados en otros medios de comunicación, siempre que haya respeto a la verdad histórica y no se pretenda simplemente una labor deformante, tendenciosa o de propaganda. Nada de esto parece advertirse en la película referenciada, pero no obstante, [...] sería conveniente el visionado por la superioridad”⁹⁷.

La respuesta del ministro no se hace esperar contestando ese mismo día y enviando un telegrama exponiendo que se ocupará personalmente del asunto con la máxima urgencia. El 30 de julio se da el veredicto por parte de la Comisión de Superioridad, en el que se especifica que se ha examinado la versión española y se clasifica para mayores de 18 años sin adaptaciones. En agosto de este mismo año (1976) la revista *Fotogramas* publica una nota con unas palabras de Antoni Ribas. Este comenta

⁹⁶AGA, caja 36/05734. A. Ribas, “Telegrama dirigido al Ministro de Información y Turismo”. [7-7-1976], [s/p].

⁹⁷AGA, caja 36/05734. “Informe sobre la película *La ciudad quemada*”. [s.f.], [s/p].

como el director de cinematografía, Rogelio Díez: “Nos llamó para comunicárnoslo. Nos dijo que como nos habíamos estado ocupando del caso con cierta insistencia, teníamos derecho a la primicia. El caso es que *La ciudad quemada* [...] tenía vía libre”⁹⁸.

El 12 de agosto tanto Fernando Repiso como José María Forn mandan un escrito en el que especifican que han cedido los derechos de explotación a In cine Distribuidora Cinematográfica. Ahora llegaría la prueba de fuego: la Comisión de Calificación se reúne el 15 de septiembre para calificar la película en su versión catalana. Ya sabemos que durante el franquismo solo se exhibían películas en castellano. La Comisión encargada estaba compuesta de cuatro vocales: Fernando Merelo, Rafaela Rodríguez, Jorge de la Cueva y Eugenio Benito González nuevamente, como secretario. Además de este último encontramos a otro antiguo censor franquista de la Junta de Calificación y Apreciación: Fernando Merelo⁹⁹. Por unanimidad estuvieron conformes con la versión en catalán calificándola igual que para la española, para mayores de 18 años. La Comisión de Apreciación vuelve a reunirse el 26 de noviembre de 1976, sin embargo, la película obtiene nuevamente la ridícula valoración de dos puntos. Seis son los vocales que componen dicha Comisión: señor Mesa, Mariné, Ramos, Sáenz de Heredia, Molina y el padre Benito, una vez más como secretario de la Comisión. De nuevo estos nos ilustran acerca de la resolución sobre su puntuación que es, exactamente la misma que se le dio el 20 de mayo, dos puntos. El único que no puntúa y no hace ningún comentario en su informe personal escribiendo un rotundo no en el apartado de “Interés Especial” es José Luis Sáenz de Heredia. Señalamos tres de los comentarios en los informes:

“Tema importante, realizado con cierto confusionismo, pero con deseo de hacer cine de altura. **Señor Ramos.**

Película grandilocuente, desigual y con secuencias emotivas. **Señor Mariné.**

Desigual: es difícil lograr una gran película cuando dura cerca de tres horas. Evoca hechos históricos desde perspectivas catalanas. Exaltación de aspectos que mejor sería olvidar para la convivencia española. En un criterio equilibrado, la considero de «Interés Especial» pese a su oportunismo. **Señor Mesa.**

⁹⁸C. J. “ «*La ciudad quemada*» e «*Iconockout*» aprobadas por la censura”, *Fotogramas* 1451, 6 de agosto de 1976, pág. 13.

⁹⁹A. García Rayo, “Algunos ejemplos de la censura cinematográfica durante el franquismo”, *AGR...ob. cit.*

[...] Claro separatismo para ser amado en Cataluña [...]. **Padre Eugenio Benito**¹⁰⁰.

Al considerar el filme un tanto confuso e incluso peligroso para la convivencia española, como rezan estos informes, se le concede la simbólica puntuación de dos puntos. A pesar de que también se hacen comentarios positivos sobre el filme, pesan más los que hemos subrayado en el párrafo anterior, quedando patente en el resultado de la puntuación. A pesar de que el ministro ha cambiado con el Gobierno, el director general de Cinematografía no lo ha hecho: sigue siendo Rogelio Díez y cómo podemos comprobar, tampoco los vocales, por lo que los criterios tampoco varían. El siguiente informe que hemos encontrado data del 8 de febrero de 1977 y pertenece a la Comisión de Calificación, autorizando el filme para todos los públicos¹⁰¹.

El 20 de septiembre de 1978, Fernando Repiso Ruiz y José María Forn i Costa escriben una carta al director de cinematografía pidiendo su reconsideración acerca de la puntuación obtenida once meses atrás por la Comisión de Apreciación. Se basan en haber recibido el Gran Premio del Jurado en el Festival Internacional Des films du Monde de Montreal en Canadá, exponiendo que es la primera vez que el cine español conquista un importante galardón en América¹⁰². Finalmente, piden una revisión de la subvención sobre el “Interés Especial”, solicitando su ampliación al máximo de puntos. Casi un mes más tarde, el 26 de octubre, los dos productores envían de nuevo un telegrama en el que exponen la revisión que han solicitado y como *La escopeta Nacional* de Berlanga, la cual también participó en el festival de Canadá, consiguió siete puntos por esa Junta de Calificación y que solicitan la misma puntuación. Hasta aquí, la documentación de archivo respecto a una película cuyos trámites administrativos se extendieron en el tiempo como hemos podido comprobar, hasta tres años. Como confirma el productor, José María Forn, a la película no se le concedió la valoración de “Interés Especial”¹⁰³.

El proceso administrativo que sufre esta película es realmente interesante puesto que, desde sus inicios, anteriores a la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975, hasta según la documentación del expediente, el año 1978, cuando entra en vigor la Constitución, se suceden tres años. Como recoge la revista decana *Cineinforme*, en

¹⁰⁰AGA, caja 36/05734. “Informes individuales sobre la apreciación de la película *La ciudad quemada*”. [26 de noviembre de 1976], [s/p].

¹⁰¹AGA, caja 36/05734. “Informe sobre la película *La ciudad quemada*”. [8 de febrero de 1977], [s/p].

¹⁰²AGA, caja 36/05734. F. Repiso & J.M. Forn, “Carta dirigida al director de cinematografía”. [20 de septiembre de 1978], [s/p].

¹⁰³ Entrevista realizada a José María Forn el 6-3-2020.

diciembre de 1976, “los problemas de censura que hubo de atravesar han sido bastante laboriosos”¹⁰⁴. Hemos podido comprobar como en un principio la película se ve afectada por la censura previa de guion, que después se ve abolida en 1976 y a la que, aunque desde la Administración se intente, ya no pueden aferrarse. Curioso resulta también que Fernando Repiso, productor del filme, comenta que nunca antes se había producido un retraso tan grande en la Administración respecto a un filme y es que, consideramos que esta es una táctica implícita de la nueva censura. El propio Ribas comenta como los prejuicios económicos podían ser gravísimos por esta dilación teniendo en cuenta, además, la cantidad de productores con los que se financió el filme y a los que había que devolver dinero. Sin capital un proyecto no puede salir adelante. Estos retrasos se pueden utilizar como arma para acabar con el filme, pudiendo producir su muerte prematura.

Respecto a las calificaciones que recibe la película por parte de las Comisiones también podríamos apuntar varias cuestiones: el hecho de calificarla para mayores de 18 años es una manera de reducir el público. Cuanto más restrictiva sea la calificación para edades, más posibilidades de que la vea menos gente. Aunque, sobre todo se evita algo más importante: que personas menos maduras (si nos atenemos al criterio de edad) con una opinión menos formada puedan tener un juicio “equivocado”. Hay que matizar que, finalmente como hemos podido confirmar, el 8 de febrero de 1977 una Comisión de Calificación la termina declarando para todas las edades. En dos años, a pesar de las trabas y los problemas con la Administración, observamos que hay cuestiones que cambian.

Otro hecho transcendental es el conceder a la película la ridícula puntuación de dos puntos para la subvención económica de “Interés Especial”. Ya hemos explicado en capítulos anteriores que el cine español siempre ha dependido de las ayudas estatales y de cómo el no obtenerlas no solo es perjudicial para la película, sino que puede llegar a ser letal. En lo económico no solo juega un papel importante el Estado, sino que también operan las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras, cuyo interés es económico y saben perfectamente que, sin el apoyo estatal, ganar dinero con una película española es mucho más complicado.

Curiosamente, en el caso concreto de esta película casi toda la financiación recibida por el director fue de productores individuales, gesto que muestra la implicación de la sociedad catalana. A pesar de no tener el reconocimiento por parte de la

¹⁰⁴ “*La ciudad quemada*”, *Cineinforme*, primera quincena de diciembre de 1976, [s/p.].

Administración competente, la película obtuvo: el Premio Especial del Jurado del Festival Internacional de Cine de Montreal¹⁰⁵ en 1978, Xabier Elorriaga recibió la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor actor protagonista, Manuel Valls por mejor música y Jordi Berenguer por decoración en 1976¹⁰⁶. En 1980 esta película recibió el primer galardón por parte del Jurado del Segundo Festival de Cine Ibérico y Cine Latinoamericano, que premiaba a filmes que ya circulaban en los circuitos de distribución convencionales¹⁰⁷.

5.2.4. Exposición de paralelismos entre el pasado y el presente en la prensa, polémica y gloria en su exhibición

El hecho de que el filme pudiese despertar cierta controversia fue predicho por la prensa de entonces, la cual capta elementos polémicos en el filme por su similitud con el presente. El periodista José Tarín Iglesias publicó un artículo en el periódico *ABC* donde exponía: “Antoni Ribas [...] está rodando una película que posiblemente levantará grandes polvaredas, discusiones y recelos, puesto que se trata de un periodo muy conflictivo de nuestra vida ciudadana y muy cercana a nuestra época”¹⁰⁸. Después de haber analizado en el epígrafe anterior la reacción por parte de la Administración, queda claro que la conjetura del periodista catalán iba bien encaminada.

De manera astuta, Antoni Ribas se vale de la prensa y revistas especializadas en cine para, de alguna manera, denunciar las exigencias de la Administración y el bloqueo al que someten al filme. En la revista *Cambio16* expresa que se niega en redondo “a introducir cortes”¹⁰⁹; aunque desde la Administración se le sugirió que descargase material del largometraje. La revista plantea que cuando se le insinúa que alguna secuencia pudiera atesorar algún matiz antimonárquico él declara que “no se profiere en toda la película ni un solo grito en contra del rey o la monarquía; tan solo aparecen algunas banderas republicanas, tal y como ocurrió en la época”¹¹⁰. También declara ante el

¹⁰⁵Festivals des films du monde. « Palmarès du festival des films du monde de montréal-1978 » [s.f.], disponible desde Internet en : <http://www.ffm-montreal.org/palmares/39-palmares-du-festival-des-films-du-monde-de-montreal-1978.html> [acceso: 15-10-2018]

¹⁰⁶CINECEC “Premios del CEC a la producción española de 1976” [s.f.], disponible desde Internet en: <http://www.cinecec.com/EDITOR/premios/palmares/1976.htm> [acceso: 15-10-2018]

¹⁰⁷J.F. Beaumont, “*La ciutat cremada*, de Antoni Ribas, primer premio del Filme Ibérico y Latinoamericano” *El País*, 30-9-1980, pág. 31.

¹⁰⁸J. Tarín Iglesias, “La historia catalana de principios de siglo, en el filme *La ciutat cremada*”, *ABC*, 13-6-1975, [s/p.] en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹⁰⁹“La película quemada”, *Cambio16*, 2 de agosto de 1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹¹⁰*Ibid.*

periódico *El País* que los hechos históricos que se presentan “afectan sin duda a todos los pueblos del Estado español”¹¹¹. Con esto Ribas se refiere a un pasado escamoteado por el Régimen. *La ciudad quemada* vivió altercados y dificultades, pero también notoriedad en su exhibición. De hecho, alcanzó una recaudación de 764.650,65 € y la cifra notoria de 1.447.377 espectadores, como dice el productor José María Forn, se amortizó lo que se había invertido y además se ganó dinero¹¹².

El estreno de la película tuvo lugar en el cine Florida, el 20 de septiembre de 1976, exhibiéndose en versión catalana; fue un acto multitudinario al que acudieron múltiples personalidades (que también habían actuado en la película) y mucha gente se tuvo que quedar fuera de la sala por falta de sitio mientras efectivos de la Policía ponían orden. Como recoge Rigol, Antoni Ribas tuvo que tomar la palabra al final de la película “a pesar de las exigencias del propietario de la sala a evitar la celebración de cualquier tipo de acto fuera de la estricta proyección del filme”¹¹³. El hecho de que el exhibidor no quisiera ningún tipo de acto (meramente la proyección) es una clara demostración de querer quitarse de problemas, seguramente por miedo a que pudiese suceder algo a la sala de cine, como ya veremos más adelante y que sí sucedió en otras salas en esta época. La prensa recogió lo sucedido aquella noche en el cine y como en Barcelona su estreno fue un auténtico éxito, literalmente un acontecimiento multitudinario¹¹⁴. También se recogen las reacciones del público que interrumpieron con aplausos la proyección en cuatro momentos concretos: cuando Francesc Cambó se dirige a Alfonso XIII, la llegada de los jugadores del F.C. Barcelona a la estación, en los créditos finales donde aparecen los nombres de los actores y cuando suena *Els Segadors* al final, poniendo al público en pie¹¹⁵. A pesar de que el dueño de la sala Floriblanca no quería ningún tipo de acto, no logró evitar esta espontaneidad que surgió del público ante la mirada atónita de los policías allí presentes. Tampoco pudo impedir que el director catalán y sus colaboradores subieran al estrado para recoger las calurosas muestras del público¹¹⁶. Ribas tuvo que dirigir su gratitud al público y expresar sus esperanzas: “Espero que *La ciudad quemada*

¹¹¹A.S.H. “Los hechos que se muestran en *La Ciudad quemada* afectan a todos”, *El País*, 19-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹¹² Entrevista realizada a José María Forn el 6-3-2020.

¹¹³A. Rigol, “La historia de Cataluña en la pantalla: *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas” en S. Alegre, J.M. Caparrós Lera, M. Crusells (eds.), *El Cine en Cataluña...* ob. cit., pág. 94.

¹¹⁴E. Canals, “Estreno en Barcelona de *La ciutat cremada*”, *El País*, 22-9-1976, pág. 24.

¹¹⁵*Avui*, 22 de septiembre de 1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹¹⁶A. Martínez Tomas, “Florida Cinerama. – Estreno de *La ciutat quemada*”, *La Vanguardia*, 22-9-1976, pág. 44, en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

sea el inicio de un nuevo cine catalán que esté por la libertad, la amnistía sin exclusiones y el Estatuto de Autonomía”¹¹⁷, [Trad. T.N.]. Podemos comprobar que Ribas hace un llamamiento al lema de la Asamblea de Cataluña. Durante once meses de proyección en versión catalana, la película fue visionada por 433.280 espectadores, dándose una recaudación de 44.642.813 pesetas¹¹⁸.

En Madrid se estrena el 2 de noviembre de 1976¹¹⁹ y también se suceden los aplausos seguidos de unas palabras de Ribas, con las que explica una cuestión que hemos abordado en el análisis sobre la película. “Se pretende a la vez una aproximación a la época actual, tanto más fácil de conseguir cuando existen ciertos paralelismos entre ambas situaciones”¹²⁰. Esto que dice el director es algo que también expone el periodista y escritor Carlos Semprún Maura, como crítico de cine habitual del periódico *Diario 16*. En una crítica mordaz Semprún¹²¹ califica a la película como demasiado larga, aburrida, mal realizada y “con vocación progre”¹²². También critica la falta de naturalidad de los personajes y alega que “cuando Cambó le echa una parrafada a Alfonso XIII sobre la Libertad para Cataluña, resulta evidente que son los autores quienes le están echando una plegaria a Juan Carlos”¹²³. Creemos que esta afirmación es acertada y es que, el hecho de que en su estreno en Barcelona el público aplaudiese vehementemente tras la escena de este discurso, no hace más que recalcar que las reivindicaciones pasadas continuaban en el presente. De la misma manera, el periodista Pedro Crespo declara que “hay claros simbolismos y acercamientos a la realidad actual desde el ayer histórico. [...] Un paralelismo en el planteamiento de la situación catalana, hoy en vías de una solución parece con el planteamiento de un Régimen Especial”¹²⁴. El periódico vespertino

¹¹⁷M. Caparrós Lera, “Cataluña y su historia, en la pantalla”, *Cuadernos de Historia Contemporánea...* ob. cit., pág. 82.

¹¹⁸A. Rigol, “La historia de Cataluña en la pantalla: *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas” en S. Alegre, J.M. Caparrós Lera, M. Crusells (eds.), *El Cine en Cataluña...* ob. cit., pág. 95.

¹¹⁹J. Goñi, “*La Ciudad quemada* en Madrid”, *Informaciones*, 30 de octubre de 1976, pág. 1, disponible desde Internet en: <https://linz.march.es/documento.asp?reg=r-5354> [acceso: 2-10-2018]

¹²⁰“La oposición va al cine”, *Diario 16*, 3-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹²¹Carlos Maura Semprún fue un escritor y periodista español de izquierdas que se mantuvo en el exilio durante el franquismo y militó durante unos años en el PCE, del que salió continuando su militancia en otros grupos de izquierda.

¹²²C. Semprún Maura, “El discreto encanto de la burguesía catalana”, *Diario 16*, 6-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹²³Ibid.

¹²⁴P. Crespo, “*La ciudad quemada*, de Antoni Ribas”, *ABC*, 7-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

Informaciones también hacía hincapié en su crítica a este aspecto señalando que la crónica es objetiva pero que:

“Ribas procura destacar cuánto puede incidir en la situación actual. Los políticos de aquel tiempo [...] pronuncian las mismas frases que podrían decir hoy. En esto se revela con claridad la intención de Ribas: tomar el pasado para referirlo al presente. Es una intención válida y muy en la línea del actual cine impregnado de política”¹²⁵.

Antonio Lara hace una crítica a través del periódico *El País* y califica el filme de militante (no desde un punto de vista peyorativo) exponiendo que hay “continuamente un paralelismo más que evidente de la época comprendida [...] con nuestro tiempo predemocrático”¹²⁶. Sin embargo, en contra de todas estas opiniones, el filósofo y ensayista Julián Marías¹²⁷ expone que “falta el sentido de lo actual, es decir, de que ahora está ocurriendo eso que se ve”¹²⁸.

Llamativo fue el caso de su estreno en Palma de Mallorca en 1977, donde se produjo la indignación de los asistentes al ser la película proyectada en castellano. El productor Fernando Repiso declaró: “Tristísimo es el caso que nos une, el caso de una película que no se prohíbe, pero tampoco se declara inocente”¹²⁹. El empresario de la sala se excusó argumentando no tener la copia de la película en catalán; sin embargo, Antoni Ribas que fue a Palma manifestó que no era cierta la argumentación, y se presentó con una copia en catalán. La crónica de la prensa lo contaba así:

“En la sesión de noche...se ofreció la versión castellana entre las ruidosas protestas del público que interrumpió la proyección. Apareció entre los asistentes el director, luego el empresario, y más tarde, una pareja de la Policía Armada, mientras el público gritaba: «Català, català, català, fora colonialisme!» En el escenario, unos jóvenes enarbolaban la bandera catalana, y el cabo de la Policía Armada propuso una votación entre el público para saber si este, mayoritariamente, deseaba la proyección en catalán o en castellano”¹³⁰.

¹²⁵“*La ciudad quemada*”, *Informaciones*, 10-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹²⁶A. Lara, “Un filme netamente catalán”, *El País*, 12-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹²⁷Discípulo de José Ortega y Gasset.

¹²⁸J. Marías, “Historia en viñetas”, *Gaceta Ilustrada*, 2-10-1977, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹²⁹T. Valero, *Historia de España contemporánea...ob. cit.*, pág. 434.

¹³⁰*La Vanguardia*, 29-1-1977, [s/p], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

Finalmente, el filme fue proyectado en catalán, solo cinco de los asistentes solicitaron la proyección en español y como eran minoría aceptaron que se visionase en catalán. Pocos días antes había pasado exactamente lo mismo en Valencia, puesto que el público reclamó la versión catalana. Las diversas crónicas periodísticas recogen como la noche de su estreno, 24 de enero de 1977, el público tapó con las manos la pantalla y algunos asistentes enarbolaron una *senyera*, mientras los gritos se sucedían: “En català y País Valencià”¹³¹. Antoni Ribas comentó que tenía una copia en catalán para cambiar los rollos, pero la iniciativa no se realizó. Dos centenares de los espectadores redactaron una carta al realizador exponiendo que “en un momento en que el Gobierno dice que se han de proteger y ayudar a todas las lenguas y manifestaciones culturales del Estado español, [...] nos tratan de extranjeros en nuestra tierra”¹³². Pocos días más tarde se anunciaba que habría sesiones en catalán la segunda semana de febrero, en el Cine Artis¹³³.

En estos casos que acabamos de exponer, podemos interpretar que se intentaba que el filme no fuera proyectado en catalán. Ya no se utilizan los mismos métodos, como en el caso de *La Casa de la Troya*, de Rafael Gil, en la que se cortó una canción gallega, pero hay una reticencia aquí por parte de los exhibidores a presentar la película en catalán, al igual que una canción gallega en la película anteriormente nombrada, hace referencia a un hecho identitario: la lengua. Hay recelo a mostrar que existen diferentes lenguas dentro de España; aunque en realidad no es esa la esencia de la preocupación, sino que el hecho de esta diversidad (como signo diferencial e identitario) niegue a España como una única nación, y se cuestione este concepto.

Este hecho de la lengua se recalca en varios artículos. Tomás García de la Puerta, periodista y crítico de cine del diario *Pueblo* expone: “En los países catalanes, y sobre todo en versión original [...] encontrará mayor comprensión y mejor aceptación general”¹³⁴. Respecto la primera afirmación que realiza el crítico opinamos que la calidad que tiene un filme en versión original siempre es mayor que doblado, lo que se gana en comodidad se pierde en arte y mejor transmisión de la obra; en su segunda afirmación

¹³¹A. Calabuig, “Valencia: incidentes en el estreno de *La ciutat cremada*”, *La Vanguardia*, 27-1-1977, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹³²M.J. “Incidentes en el estreno de “*La ciudad quemada*”, en Valencia”, *El País*, 27-1-1977, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹³³M.J. “*La ciudad quemada* se exhibirá, en catalán, en Valencia”, *El País*, 4-2-1977, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹³⁴T. García de la Puerta, “*La ciudad quemada*”, *Pueblo*, 12-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

corresponde decir que hemos comprobado en los párrafos anteriores que es verdad. César Santos Fontela, también crítico cinematográfico antifranquista, opina lo mismo pero con otras palabras exponiendo que “resultará particularmente interesante el que, al menos alternativamente, pudiese contemplarse tal como salió de las manos del realizador”¹³⁵. Antonio Lara lo reafirma en una crítica en *El País*, e incluso va más allá alegando que “oír los diálogos es una experiencia inolvidable, y no solo por su calidad, sino por lo que significa saborear la cultura viva, insobornable y necesaria”¹³⁶. El hecho de que esté rodado en catalán es un nuevo elemento del filme y además, es una manera de reivindicar la lengua propia. Asimismo, la denominación de “países catalanes” se utiliza en varios artículos: en una crítica de Ruiz de Villalobos¹³⁷, Antonio Lara¹³⁸ y otra en la revista *Diez Minutos*¹³⁹. Nos ha llamado poderosamente la atención la recomendación que realiza a los espectadores el ya nombrado César Santos Fontela a través del magazín semanal *Sábado Gráfico*: “Vean ustedes, sea cual sea la región en que habiten, esta película. No sean racistas, por favor. Y piensen que [...] se trata de un filme que nos concierne a todos”¹⁴⁰. Creemos que cuando pide al público que no sea racista, les está solicitando que dejen a un lado los prejuicios (respecto a los catalanes). Por otro, cuando recalca con mayúscula que nos concierne a todos, se refiere a que este capítulo olvidado de la historia es también un capítulo de la historia de España y, sobre todo, que esto mismo (represiones, memoria perdida, violencia) se ha repetido en otras regiones españolas.

A pesar de su éxito en taquilla y buenas valoraciones por críticos de renombre, también tuvo juicios punzantes, como fue el del periódico *Arriba*, en el que se le dio una valoración de cero. En esta se la acusa de ser “más catalanista que catalana, [...] y demagógica”¹⁴¹. De esta crítica destacamos su denominación de “terrorismo intelectual”¹⁴², refiriéndose a la recomendación por parte del Congreso de Cultura Catalana

¹³⁵C. Santos Fontela, “Antoni Ribas o el “risorgimento” del cine catalán”, *Informaciones*, 18-9-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹³⁶A. Lara, “Un filme netamente catalán”, *El País*, 12-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹³⁷Ruiz de Villalobos. “*La ciutat cremada*, una base para un cine catalán popular”, *Diario de Barcelona*, 22-9-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹³⁸A. Lara, “Un filme netamente catalán”, *El País*...ob. cit.

¹³⁹R.C. “*La ciudad quemada*”, *Diez Minutos*, 27-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹⁴⁰Santos Fontela, C. “*La Ciudad quemada* de Antoni Ribas” en *Sábado Gráfico*, 20-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹⁴¹M. A.J. “*La ciudad quemada*. Lo primero es lo primero”, *Arriba*, 13-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹⁴²Ibid.

y del Institut del Cinemà Català de ir a ver este filme. No nos extraña que se le dé una nota tan baja al filme, puesto que era uno de los periódicos de los simpatizantes de la extrema derecha.

Aparte de sus sendos estrenos en España, también los tuvo en el extranjero. En París el 8 de febrero de 1984 en tres cines simultáneamente: Le Saint Severin, en el Barrio Latino, Studio L'Etoile y en una tercera sala¹⁴³. Dos años después por el Magreb, primero en el Festival de Annaba en Argelia¹⁴⁴ y después en las Jornadas Cinematográficas de Cartago, en Túnez¹⁴⁵.

Podríamos decir, por lo tanto, que a pesar de todas las trabas sufridas *La ciudad quemada* no solo pudo ser visionada en salas comerciales, sino que lo hizo en su versión catalana y tuvo un éxito abrumador. Imprescindible para todo ello la implicación, no solo de políticos e intelectuales catalanes (que participaron en el filme y en su producción), sino de la propia sociedad acudiendo a las salas de cine. No debemos subestimar el poder del espectador, que al visionar este tipo de películas consigue que las mismas sobrevivan y, tácitamente, animan a la industria a producir este tipo de cine. En realidad, este largometraje trascendió de mero arte audiovisual a símbolo de la sociedad civil. Un símbolo de esas libertades que comenzaban a ser recuperadas después de mucho tiempo. *La ciudad quemada* consiguió calentar las salas de cine y hacer arder una censura que, sibilinamente, comenzaba a instalarse en la senda de una España que transitaba hacia la democracia.

¹⁴³ “Próximo estreno en París de *La ciudad quemada*”, *La Vanguardia*, 20-1-1984, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹⁴⁴ “La ciudad quemada en varios festivales africanos”, *ABC*, 27-10-1986, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

¹⁴⁵ “Ribas y *La ciutat cremada*, en gira por el Magreb”, *La Vanguardia*, 25-10-1986, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *La ciudad quemada*.

5.3. *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez

5.3.1. Iñaki Núñez: un cine vasco desde la producción, distribución y exhibición

Iñaki Núñez nació el 31 de julio de 1953 en Vitoria-Gasteiz. Comenzó sus estudios de arquitectura en Madrid, los cuales abandonó en 1975 para hacer cine, volviendo al País Vasco¹⁴⁶. Al principio en las ikastolas, haciendo cine para niños. Fue a raíz de la idea de rodar *Vera, un ensayo de arquitectura popular*, cuando crea en 1976 la productora Araba Films junto con otros amigos y algo de dinero¹⁴⁷. Con ella se insertará en el mundo de la distribución y también irrumpirá “en la exhibición con la inauguración del popular cine Mikeldi en Vitoria”¹⁴⁸.

Su debut como director se produciría gracias a que el productor Iñigo Silva quería hacer un largometraje dividido en capítulos dirigidos por tres realizadores vascos: Pedro Olea, Antonio Eceiza y el propio Iñaki Núñez. La película era inviable económicamente y solo se pudo realizar el capítulo que dirigía Iñaki Núñez en 1978, *Toque de queda*. Este narraba los últimos días de los condenados a muerte por Franco. En un principio el productor ejecutivo sería Imanol Uribe, otro de los cineastas que tratamos en nuestro corpus principal de películas, pero finalmente este sería apartado del proyecto. Con su productora también trabajará para otros directores, así como de fotógrafo.

Este director siempre ha tenido un gran interés por mostrar en sus obras la realidad y la cultura del pueblo vasco. En su primera obra como director, *Vera, un ensayo de arquitectura popular* (1976), realiza dicha aproximación a través de la arquitectura, las costumbres, la manera de ser de los vascos. En el mismo año, poco después, dirigirá su filme *Estado de excepción*, continuando con este acercamiento al pueblo vasco. Debido a este cortometraje, Iñaki Núñez sufrirá numerosos avatares, definiéndolo Alberto López Echevarrieta como “el primer gran enfrentamiento de la Administración con el cine vasco”¹⁴⁹.

A pesar de esto, su actividad como realizador continuará: en 1977 realiza *Los bolcheviques ríen* y *La última Tierra*; en 1978 otros dos, el largometraje *Toque de queda*

¹⁴⁶Filmoteca Vasca. *Núñez, Iñaki*, disponible desde Internet en: <http://www.filmotecavasca.com/es/inaki-nunez>, [acceso: 28-5-2018]

¹⁴⁷M. Rom, “Iñaki Núñez. Un francotirador”, *Cinema 2002* 33, noviembre 1977, pág.71.

¹⁴⁸J. Angulo, J.L. Rebordinos & A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Fundación Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2006, pág.102.

¹⁴⁹A. López Echevarrieta, *Cine vasco: de ayer a hoy*, Mensajero, Bilbao,1984, pág. 210.

(que ya hemos comentado) y *Herrialde Berdea*; en 1979 los cortometrajes *Picasso, sueño y mentira de Franco*, *El Sol, sí gracias*, *Saski Naski*; en 1981, *Ignacio Zurikaldy*; y finalmente, en 1983 otro cortometraje, *Solo él*. En sus obras se puede ver interés por diversos temas de actualidad, identidad e incluso por el medio ambiente; pero en la mayoría de los casos están enfocados al mundo vasco: sus problemas, sus conflictos, su identidad, su cultura... No obstante, actualmente ha abandonado su labor como realizador para dedicarse a la producción, campo en el que sigue trabajando con su productora Araba Films¹⁵⁰.

5.3.2. Estado de excepción: reflejo de la lucha pasada, presente y futura

Iñaki Núñez realiza el guion de la película un año antes de su rodaje, es decir, en el verano de 1975 y tarda tres meses en escribirlo. La inspiración para realizar este la encuentra en historias que se vivieron en el País Vasco, “historias que las tenías, por llamarlo de alguna manera, casi ahí, en aquella época, la época de la dictadura”¹⁵¹.

Vitoria y la provincia de Álava fueron los lugares donde se rodó, pero, el lugar central fue un caserío, en un pueblo pequeño de la llanura alavesa, Etura. Este tipo de construcción fue elegida por la tradición que suponen en la cultura vasca, arquitectura popular muy arraigada a esta. El rodaje del filme se dio en el verano de 1976 y el montador de la película, el propio Iñaki Núñez, haría el montaje en octubre de 1976¹⁵². Durante el rodaje sufrieron algunas dificultades, la película no contaba con permiso de rodaje (en este momento obligatorio). El director cuenta: “Tuvimos que buscar uniformes, procurar no divulgar lo que estábamos haciendo. La gente estaba nerviosa: el rodaje de exteriores, los posibles controles de carreteras...”¹⁵³.

Este metraje atraviesa transversalmente uno de los episodios más oscuros de la Guerra Civil española: el bombardeo y la destrucción casi total de la ciudad de Guernica por las tropas nacionales, partiendo de la historia de una pareja de trabajadores del campo y su hijo. Se plantea como un fotomontaje debido a dos motivos: el primero por el interés de experimentar una nueva forma de narración en la película y, el segundo, por la facilidad del montaje.

¹⁵⁰Filmoteca Vasca. *Núñez, Iñaki...* ob. cit.

¹⁵¹Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019.

¹⁵²Ibid.

¹⁵³M. Rom, “Iñaki Núñez. Un francotirador”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 72.

El cortometraje se articula a través de un montaje de fotografías fijas en blanco y negro, que “contribuyen a crear un efecto de verdad”¹⁵⁴ acompañado de música en vasco de Mikel Laboa que, de forma desgarradora, sirve de alguna manera para dar voz a las imágenes, que hablan sin necesidad de diálogo. Aparte de la música, otro recurso utilizado es el de la voz en *off* en euskera¹⁵⁵ al inicio y al final del filme (al principio 01’28’’-04’53’’, al final 15’23’’-16’29’’). El cortometraje dura 16 minutos y 50 segundos. En este caso, no se pretende reconstruir el movimiento mediante el propio fotomontaje, sino que una fotografía es lo más definitorio de una secuencia. En varias ocasiones se utiliza como recurso el plano-secuencia, y este se consigue a través del movimiento de la cámara sobre la misma fotografía. Un claro ejemplo sería cuando aparece una fotografía cuyo enfoque se inicia en la madre y concluye en el hijo: la parte central se encuentra en blanco, vacía. En el medio faltaría alguien: la figura del padre.

Hemos establecido cinco partes diferenciadas en la película porque creemos que de esta manera podremos hacer un mejor análisis de reflexión sobre el mismo:

1) Tras letras sobre impresionadas en la pantalla que indican el título, aparecen los nombres de: el guionista y cámara, Iñaki Núñez; el productor, Mikel Foronda; y el músico, Mikel Laboa. Comienza una sucesión de fotografías fijas (01’.07’’-02’:57’’) en las que se intuye la historia de una familia con escenas distendidas trabajando en un caserío en el campo de la provincia de Álava, año 1935. Se puede ver la evolución de esta: el matrimonio, el parto de la mujer y tras esto, un inserto de la primera plana del periódico *Il poppolo d’Italia* que convierte la amenaza en realidad. El marido aparece con un fusil en la mano y se enrola en las filas de los gudaris, la mujer llora, se abrazan y él parte.

2) (02’:57’’-09’:34’’) Hay una sucesión de fotografías y se alternan con imágenes de la obra de Picasso *El Guernica*, y con imágenes de archivo de la ciudad de Guernica. Se hace con la intención de realizar una comparativa entre la representación de lo que pasó y lo que sucedió. Podemos decir que comienza con un plano secuencia en el que se ven dos personajes del cuadro: el caballo y la mujer que asoma por la ventana con la vela como símbolo de esperanza (02’:57’’-03’:11’’). Lo que sigue son imágenes de archivo sobre la Guerra Civil, pelotones, personajes de la época; vemos un fusilamiento,

¹⁵⁴S. De Pablo & J. Fernández, *Cine y guerra civil en el País Vasco*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2012, pág. 152.

¹⁵⁵AGA, caja 36/05251. Para ver traducción ver anexo 9, págs. 522-523.

la imagen de los cadáveres en el suelo y, finalmente, un primer plano en el que la cámara muestra la cara del hombre exánime: el padre de la familia ha caído muerto. La siguiente fotografía nos muestra hombres que están escribiendo cartas, son los compañeros del hombre fallecido que relatan a su viuda lo sucedido. Tras esto aparece una secuencia de imágenes que resulta un buen símil: la mujer está con el niño en brazos cuando le llega la carta, se va hacia el interior de su casa. En la siguiente fotografía se la puede ver llorando sentada en un escalón y tras esta, un primer plano de su mano apoyada en el suelo que sostiene aún la carta. Acto seguido, la cámara va bajando por el cuadro en el que se ve el toro (símbolo de lo español) y debajo una mujer llorando con el niño muerto en brazos¹⁵⁶ (06':48''-06':54''), resultando esto una suerte de metáfora de lo que acabamos de ver. Las imágenes que se suceden reflejan el drama y el caos sucedido en esta población tras los bombardeos: muertos, imágenes de iglesias destruidas...Prácticamente al final de esta segunda parte (09':27''-09':34''), se puede ver un primer plano del cuadro *El Guernica*: la bombilla que representa la bomba, la cabeza del caballo y la mano con la lámpara que ilumina; un primer plano de la cara de Picasso; un primer plano de la mano con la empuñadura de la espada y el filo del metal roto y la flor.

3) **(09':34''-11':00'')** Hay una elipsis que nos lleva a la siguiente parte: la esposa-madre de la primera parte aparece con su hijo que ya ha crecido y ahora es un niño de diez años. Camina con él y de nuevo podemos observar una escena bucólica de ambos labrando el campo. Al igual que en la primera parte, el campo se representa como lugar donde perviven las tradiciones vascas. Lo siguiente es el aula de un colegio católico. Se ve en un plano medio mientras en un *zoom* la cámara se acerca al profesor, en un guiño al totalitarismo, como figura vigilante de que el adoctrinamiento nacional-católico del Régimen se lleve a cabo. Como detalle queremos añadir que este tiene bigote, de estética muy fascista. Además, arriba a la derecha de la pared blanca del aula, se puede reconocer un retrato del Caudillo. En una sucesión de imágenes se muestra cómo se están dando clases, y el profesor escribe en la pizarra “colores de sangre y oro tiene nuestra bandera”. Tras esto, aparece una fotografía del niño que ha tachado de su cuaderno la bandera española y ha escrito debajo en vasco “cerdos, matasteis a mi padre, ¡mentirosos!”. El

¹⁵⁶P. Esteban Leal, *Madre con niño muerto (II). Postscripto de “Guernica”*, disponible desde Internet en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/madre-nino-muerto-ii-postscripto-guernica> [acceso: 10-12-2019]

profesor increpa al niño, le agarra del pelo y le pega con el libro. Finalmente, le castiga contra la pared.

4) (11':00''-14':44'') Después de esto, otra elipsis nos transporta a un bosque en el que aparecen hombres encapuchados con pistolas: el hijo de la familia ha crecido, tiene 20 años y se ha incorporado a ETA. Aparecen escenas de tortura de la Policía al joven y, tras varias imágenes en las que se ven dos planos generales sucedidos (12':04''-12':16''), un primer plano de cómo lo sodomizan con una barra de metal (12':16''-12':21''). Esta secuencia tiene su parangón con el momento en el que es producida la película, puesto que las fuerzas del orden eran entonces acusadas de torturar a los detenidos; así como de utilizar el uso indiscriminado de la violencia, algo que quedó grabado con fuerza en la sociedad vasca el 3 de marzo del mismo año en que se produjo esta película, con los sucesos de Vitoria¹⁵⁷. Tras estas escenas, el joven se encuentra en el hospital con mascarilla donde una enfermera lo asiste. En la siguiente fotografía aparece escribiendo en una celda. Después se ve como su madre lo abraza; en la siguiente fotografía, aparece el joven apoyado en un muro a punto de ser fusilado, se suceden tres fotografías de manera dramática en el momento en que cae tras ser abatido. El ataúd aparece sobre un camión en el que es transportado.

5) (14':44''-16':31'') El filme concluye en sus dos últimos minutos de manera concisa pero intensa. Desde Guernica a los cinco fusilamientos de septiembre de 1975, se suceden dos fotografías de una multitud haciendo el saludo fascista en la plaza de Oriente de Madrid, en la manifestación del 1 de octubre de 1975, en la que se conmemoran los “40 años de paz”, tras esto, una imagen de Franco. La siguiente fotografía tiene como escenario un cementerio donde una mujer llora, después aparece en su cama, donde se encuentra sentada leyendo la carta que le escribió su hijo en la cárcel. Hay una voz en *off* (del hijo) que reproduce la carta y versa lo siguiente (traducida al español):

¹⁵⁷En 2019 el director Luis E. Herrero realizó el cortometraje *Vitoria, 3 de marzo de 1976*, en el que narra los hechos. El 3 de marzo de 1976, unos obreros se encontraban reunidos en la iglesia de San Francisco de Asís en Vitoria y otras muchas personas fuera de esta. La Policía arremetió sin piedad contra todos ellos matando a cinco personas y dejando una gran cantidad de heridos. En B. Martínez, “Vitoria, 3 de marzo: crónica de una masacre policial”, *El Periódico*, 2-5-2019, disponible desde Internet en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190502/entrevista-victor-cabaco-estreno-vitoria-3-de-marzo-masacre-policial-7435955> [acceso: 20-12-2019]

“Querida madre,

No quiero que estés triste cuando leas esto. La desgracia se ha abatido una vez más sobre nuestro pueblo desde aquel bombardeo donde murió nuestro padre. Hoy la guerra continúa y el pueblo sigue sufriendo. Que mi muerte sea signo de victoria, no de llanto. Si crujen las paredes y hay olor a podrido, antes de que la podredumbre todo lo haya invadido, algo hay que hacer, por eso hay que traer cal fresca, mucha cal, para blanquear y reparar el mal.

Manchas horribles cubren ya las paredes. Esto no es bueno, nada bueno. ¿y esas nuevas fisuras? Vamos, hay que trabajar para evitar más rajaduras. Hasta siempre, Amatxo.

Desde la cárcel de Burgos en espera de mi muerte”¹⁵⁸.

Podríamos deducir que esta carta supone, en primer lugar, una oda a la memoria. Lo percibimos cuando en la misma se recuerda el bombardeo a Guernica. En el extracto que versa “la guerra continúa y el pueblo sigue sufriendo”, interpretamos que no solo se está hablando de los años del franquismo, sino también del momento en que la película es rodada, el año 1976, encontrándose aquí una paradoja: un país que está encaminado hacia una democracia con el proceso político denominado como Transición, aún cuenta con violencia policial. De hecho, en una entrevista Iñaki Núñez ha comentado cuál era su objetivo con esta película:

“El final es un llamamiento a construir, entre todos, esa libertad que tanto ha costado, sin que haya opresores, siendo el pueblo el que lleve el protagonismo social y político. La denuncia de la violación de los derechos del hombre pone en contradicción a una sociedad que dice que va hacia la democracia”¹⁵⁹.

Continuando con la carta escrita por el hijo, encontramos una especie de metáfora en su prosa: cuando habla de “lo podrido”, “la podredumbre”, creemos que está haciendo mención expresa a la represión del pueblo en su propia “casa”, por ello habla de “las paredes”. Sin embargo, en este párrafo ha surgido una curiosa y tétrica paradoja: la misma cal con que los vascos debían “limpiar” esta opresión nos recuerda a la cal que utilizaron los GAL en su peor época contra los etarras. Interpretamos que la frase “algo hay que hacer”, es un llamamiento a la movilización por la libertad, como ha comentado el propio

¹⁵⁸M. Rom, “Iñaki Núñez. Un francotirador”, *Cinema 2002...* pág.73.

¹⁵⁹Ibid.

director “siendo el pueblo el que lleve el protagonismo social y político”¹⁶⁰. De la misma manera hace mención explícita al presente cuando se hace la pregunta “¿y esas nuevas fisuras?” al incorporar a esta pregunta el adjetivo “nuevas”. Es decir, no vienen del Régimen, sino del nuevo que se está construyendo en consenso y, de (una supuesta) forma pacífica. Valoramos que esta carta es una suerte de ensayo que termina con una frase de motivación que, más que a su madre, parece lanzada a todo el pueblo: “Vamos, hay que trabajar para evitar más rajaduras”.

En las últimas fotografías de este metraje, podemos observar cómo la cámara se desplaza hasta dos fotografías ovaladas que hay en una mesilla de noche, tras esto, se muestra un plano detalle de la carta sostenida en la mano de la madre del ejecutado y, finalmente, un plano detalle de las dos fotografías ovaladas: en la de la izquierda, ella con su marido, en la de la derecha, su hijo de adulto.

(16’:31”- 16’:50”) Los últimos 19 segundos se dedican a créditos.

5.3.3. Iñaki Núñez y los tres años de lucha contra la Administración

El recorrido que lleva *Estado de excepción* con la Administración es realmente engorroso, comenzando en octubre de 1976 y terminando en diciembre de 1979.

Comenzaremos desde el punto de partida: según los archivos, la declaración de alta de la empresa productora Araba Films a nombre de José Ignacio Núñez Rozados, es decir, Iñaki Núñez, es declarada de alta el día 27 de septiembre de 1976. Recordemos que esta empresa es creada con la idea de producir y distribuir el cortometraje. De la misma manera se presenta la correspondiente solicitud con toda la documentación (plan de rodaje, equipo técnico, ficha de actores, sinopsis) para solicitar el permiso de rodaje el 2 de octubre, teniendo como fecha de entrada el día 18 de este mismo mes. Debemos destacar que, con la correspondiente documentación, de manera astuta el director adjunta un escrito firmando que se acoge a lo establecido en “el artículo primero de la Orden Ministerial de 14 de febrero de 1976 y, por tanto, no presenta el guion cinematográfico que determinaba el número uno del artículo 48 de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971”¹⁶¹. Aquí encontramos una clara diferencia respecto al filme anteriormente analizado al que sí le exigían el guion. Recordemos que es a inicios de este año cuando

¹⁶⁰Ibid.

¹⁶¹AGA, caja 36/05251. J.I. Núñez Rozados, “Declaración dirigida a Señor Director de Cinematografía”. [2 de octubre de 1976], [s/p.].

las leyes comienzan a cambiar “a favor” del cine; aunque como ya explicamos que no se aplique la censura previa de guion no implica que esta desaparezca. Junto con esta declaración, otra que versa que el citado filme “no utilizará la colaboración del Ejército, así como tampoco figurará en la misma ningún personaje vistiendo uniforme del Ejército español, ni que pueda, por su presentación, dar lugar a confusión con uniformes militares de cualquier época, ni Fuerzas”¹⁶². No es una sorpresa que el Ejército sea un tabú en el cine español, y más en estos momentos, casi un año después de la muerte de Franco. Al no adjuntar el guion, la Administración no tenía manera de saber qué se incluiría en la película, por lo que requerían este tipo de declaraciones. Aunque como bien dice Iñaki Núñez esto era mentira puesto que utilizaron uniformes de la Guardia Civil¹⁶³. Debemos considerar que, en un principio, esta era una película clandestina.

También nos resulta llamativo un escrito que se realiza desde el Ministerio de Información y Turismo el día 18 de octubre, firmado por el subsecretario del Departamento y dirigido al director general de Cinematografía. En este documento se especifica que el asesor religioso del Departamento, Don Santos, ha alertado sobre la existencia del filme, remitiéndose la copia de la solicitud. Debemos tener en cuenta que, al no tener el guion previo, la incertidumbre por parte de la Administración es total¹⁶⁴. La respuesta por parte del director general no se hace esperar, solo un día después se da la contestación especificando que la instancia que presentó Iñaki Núñez viene acompañada de parte de la documentación necesaria pero no toda y que, ese mismo día, se ha enviado comunicado a este para advertirle, aunque en realidad se hará dos días más tarde. En el escrito se adjunta la sinopsis:

“La acción se desarrolla en 1935, en un pueblo de Álava, la gente trabaja apaciblemente en el campo. Un matrimonio del pueblo tiene un hijo. Estalla la guerra. El marido va a luchar. Cae muerto. La mujer saca adelante al niño. Es ahí donde empezará a mostrar su carácter rebelde y violento. A causa de las calamidades de la guerra y una niñez infeliz, culminará con un problema patológico contra la sociedad que repudiará. Esta para defenderse pone en marcha sus mecanismos de defensa y acabará con su vida”¹⁶⁵.

¹⁶²AGA, caja 36/05251. J.I. Núñez Rozados, “Declaración sobre cortometraje *Estado de excepción*”, [2 de octubre de 1976], [s/p.].

¹⁶³Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019.

¹⁶⁴AGA, caja 36/05251.Subsecretario del departamento. “Comunicado sobre la película *Estado de excepción*”, [18 de octubre de 1976], [s/p.].

¹⁶⁵AGA, caja 36/05251.Director General de Cinematografía. “Comunicado dirigido a Subdirector General de departamento”, [19 de octubre de 1976] [s/p.].

Podemos comprobar como la omisión del trasfondo real del filme se hace patente en esta sinopsis entregada a la Administración. A pesar de la publicación de la Real Orden del 14 de febrero de 1976 por la que se abole la censura previa de guion, los directores siguen omitiendo y tergiversando información para pasar filtros, en este caso el primero de todos: conseguir la correspondiente licencia de rodaje.

El día 21 de octubre de 1976 se comunica a Iñaki Núñez a través de un escrito que, para solicitar los beneficios de subvención establecidos en el capítulo quinto de la Orden Ministerial del 12 de marzo de 1971, debe presentar algunos documentos más¹⁶⁶. Cinco días después, el 26 de octubre, el director mandará un escrito renunciando a dichos beneficios para “lograr cuanto antes el rodaje y presentarla a aprobación”¹⁶⁷.

Además de todos estos intercambios de comunicados y cartas que son trámites administrativos, es en este momento cuando se produce otro hecho realmente perturbador: Iñaki Núñez pasa varias semanas en la cárcel por llevar a cabo la dirección del cortometraje que estamos tratando; aunque en realidad, no solo fue Iñaki Núñez, sino todo el equipo de la película. El punto de partida de esta sombría situación se tropieza junto a otra no menos siniestra: el lunes 4 de octubre de 1976 se produce el atentado por parte de ETA al presidente de la Diputación de Guipúzcoa, Juan María de Araluce¹⁶⁸, en San Sebastián. Se ha definido como “uno de los atentados más sangrientos de los años de plomo”¹⁶⁹ en el que murieron: el presidente de la Diputación; su chófer, José María Elícegui; y tres policías de escolta, Alfredo García González, Antonio Palomo Pérez y Luis Francisco Sanz Flores. Al día siguiente detienen a Carlos Knor, que formaba parte del elenco del equipo técnico del filme, por tener aspecto sospechoso cuando estaba cubriendo un reportaje fotográfico de la diputación alavesa para la revista *Garaia*.

A través de este y de una serie de coincidencias, la Policía llega hasta Araba Films, encontrando las fotografías del filme. Recordemos que en la misma se representan escenas de tortura, en las que se muestra como un hombre detenido es apaleado e incluso

¹⁶⁶Concretamente se le pide un escrito acogiéndose a dichos beneficios, así como historiales de su empresa, del operador jefe, decorador jefe, montador jefe, músico y guionista.

¹⁶⁷AGA, caja 36/05251. I. Núñez, “Carta a la Dirección General de Cinematografía”. [26 de octubre de 1976], [s/p.].

¹⁶⁸Juan María de Araluce fue presidente de Diputación, procurador en Cortes y consejero del Reino, llegando a ser el cargo público del Movimiento más destacado del País Vasco y Navarra. A la muerte del Caudillo tomó posiciones en las filas de Unión Nacional Española (UNE), una de las asociaciones que formarían Alianza Popular en 1976.

¹⁶⁹G. Angulo Altube, “Aquel lunes negro de 1976”, *El Mundo*, 4-10-2016, disponible desde Internet en: <https://www.elmundo.es/espana/2016/10/04/57f2a5c9468aebb7468b4602.html> [acceso: 19-6-2019]

sodomizado con una barra de hierro por un grupo de hombres que bien podrían ser policías. En este momento habían salido a la luz las fotos de torturas de Amparo Arango y Téllez, lo que da lugar a que se piense que el filme es una acusación abierta contra la Policía. Debido a esto, la productora es precintada y acusada de ilegalidad.

Iñaki Núñez cuenta que a raíz del descubrimiento de estas fotografías van cayendo uno a uno todos los actores de la película y cuantos colaboraban en ella: “Primero se les acusó de preparar un atentado contra el presidente de la Diputación alavesa, y luego, ante lo poco creíble de la historia, de fotografiar falsas torturas para ser publicadas en la prensa internacional”¹⁷⁰.

El 21 de octubre, el delegado provincial de Álava, Blasco Argiles, escribe al director general de Cinematografía, informándole de varias noticias que han salido publicadas en los medios: en *Norte Express*, página doce; así como también ha sido distribuida a nivel nacional por La Agencia de Información Nacional CIFRA, que cita como base de su información a *El Correo Español-El Pueblo Vasco* en su edición de Álava¹⁷¹. Según estas fuentes los implicados serían Carlos Knorr Borrás (ayudante de cámara), Fernando Knorr Borrás (actor), Mikel Foronda Sáez De Buruaga (jefe de producción), Bernardo Cortázar, José Ignacio Anda Ruiz de Arcaute (actor), e Iñaki Mendizábal. Los cinco primeros tras su detención pasaron al centro de diligencias penitenciarias de Nanclares de la Oca, donde se encontraban acusados de delito de propaganda ilegal y asociación política. También en esta noticia se recoge que la película contaba con permiso y cartón de rodaje, aunque esto último no era cierto. El delegado provincial también expone que:

“Medios allegados a las familias de los jóvenes procesados nos han hecho saber su desagrado por la forma en que la repetida agencia CIFRA, hizo pública la primera noticia del caso, el pasado martes, vinculando a los detenidos con ETA, sin ninguna base aun adelantándose a la justicia en el esclarecimiento de los hechos para los que prosiguen las investigaciones de la autoridad”¹⁷².

¹⁷⁰M. Rom, “Iñaki Núñez. Un francotirador”, *Cinema 2002...* ob. cit., págs. 72-73.

¹⁷¹AGA, caja 36/05251. *Norte Express*, 21 de octubre de 1976, pág. 12 y *El Correo Español*, 21 de octubre de 1976, [s/p].

¹⁷²AGA, caja 36/05251. B. Argiles, “Carta dirigida al Director General de Cinematografía”. [21 de octubre de 1976], [s/p].

El escrito concluye solicitando la afirmación de si los sujetos en cuestión contaban o no con el permiso y cartón de rodaje. Obviamente, al ser una película clandestina como ya hemos dicho, no contaba con este. La respuesta a esto no se hace esperar. Al día siguiente 22 de octubre, desde la Dirección General de Cinematografía se manda un escrito en respuesta a este. Se explica que no tienen la preceptiva autorización de esa Dirección General (el permiso de rodaje). Como hemos comprobado anteriormente, la película se rodó de manera clandestina en el verano de 1976 e Iñaki Núñez presentó el día 18 de octubre de este mismo año la solicitud para el permiso de rodaje. El escrito del día anterior, 21 de octubre, se le solicitaba a Iñaki Núñez la documentación necesaria para tramitar el expediente de solicitud de rodaje de la película implicada, “otorgándole un plazo de diez días para completar el indicado expediente”¹⁷³. El escrito concluye con una orden clara: informar por escrito a la Dirección General de Cine “con todo detalle, el desarrollo del rodaje de esta película, sus circunstancias, e incidencias del mismo”¹⁷⁴. Es decir: un control total y absoluto por parte de la Administración sobre este filme, cuestión que no nos extraña puesto que, aunque Franco muriese, las dinámicas desde el poder no cambian, de hecho:

“En tiempos del franquismo sí que se procuraba muchísimo por parte de la Dirección ver las repercusiones que tenía la película y utilizar los festivales para ver las reacciones que tenían. Si una película iba a un festival y un periódico determinado ponía que la película era terrible, esa película tenía muy difícil el que la autorizaran. También se debía a la actitud de los delegados provinciales, que en un momento pensaban que era interesante mandarle al director general información de posibles problemas, cómo la habían visto o había salido”¹⁷⁵.

El escándalo termina estallando cuando Alfredo Semprún publica en *Arriba* el día 23 de octubre un amplio reportaje con las fotografías, que eran secreto de sumario, y en los que se define a los colaboradores del filme como hijos de la alta burguesía, que reciben el apoyo de la IV Internacional para producir una película sobre “los supuestos malos tratos de la Policía”¹⁷⁶. Al utilizar la palabra “supuestos” pone en tela de juicio la violencia policial en España creando dudas en el receptor de la noticia.

¹⁷³AGA, caja 36/05251. Subdirector General de Cinematografía. “Carta dirigida a Argiles Blasco”. [22 de octubre de 1976], [s/p.].

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

¹⁷⁶M. Rom, “Iñaki Núñez. Un francotirador”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 73.

Cuando se produce la detención de los actores en Vitoria, Iñaki Núñez se encontraba de luna de miel en el extranjero. El director comenta como la madre lo llamó y le advirtió: “Iñaki, ¡no vuelvas! Ya te llamaré por otro teléfono no vaya a ser que intercepten este pero no vuelvas, no vuelvas a España”¹⁷⁷. Después de unos días de su vuelta a España, consulta a su suegro que era abogado, el cual le comenta que el juez, Gómez Chaparro, dice que mientras el director de la película no se presente ante él, no suelta a los actores, a lo que Iñaki Núñez expone:

“Me hizo un chantaje tremendo y yo moralmente tenía la obligación de presentarme, no iban a estar en la cárcel estos pobres que no sabían lo que habían hecho... Y nada, llegué, me fui a un caserío de Galicia de mis padres, estuve ahí varios días escondido hasta que se pudo hacer toda la trama para poder presentarme directamente en el Tribunal de Orden Público allí, en las Salesas, en Madrid. Preparamos todo y lo bueno es que había que hacerlo de forma que la Policía no se enterara, porque si se enteraba de que yo me iba a presentar ese día, me hubiera cogido antes de entrar en el juzgado y me habría llevado a interrogar a comisaría por lo cual me hubieran dado una tanda de palos increíble... Entonces, fue muy bueno porque se hizo muy bien, de forma que la Policía no se enterara y me presenté directo en las oficinas y allí ya liberó a los actores, cumplió su palabra”¹⁷⁸.

El 10 de noviembre se publica la primera noticia sobre la liberación de los detenidos. Son tres de ellos, saliendo el sábado 6 de noviembre Bernardo Cortázar y dos días después, Fernando Knorr y Jesús Ignacio Anda, la noche del lunes 8 de noviembre bajo fianza de 25.000 pesetas. Continuando en la prisión otros cuatro jóvenes: Carlos Knorr, Miguel Ángel Foronda, Ignacio Núñez y Juan Ignacio Mendizábal¹⁷⁹. Nueve días después, *Norte Express* informa de que ese mismo día se ha depositado una fianza por Carlos Knorr y Mikel Foronda, 60.000 pesetas por cada uno de ellos¹⁸⁰. Dos días más tarde, 18 de noviembre, *El Noticiero Universal* recuerda que Ignacio Núñez y Juan Ignacio Mendizábal aún continuaban en prisión en estas fechas¹⁸¹, no saliendo hasta un mes después¹⁸².

¹⁷⁷Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019.

¹⁷⁸Ibid.

¹⁷⁹AGA, caja 36/05251. “En libertad, bajo fianza, tres de los jóvenes detenidos en Vitoria”, *La gaceta del Norte*, 10-11-1976, [s/p.]; “Puestos en libertad tres de los detenidos en relación a la filmación de una película sobre la tortura”, *El Correo Español*, 10-11-1976, [s/p.]

¹⁸⁰AGA, caja 36/05251. “Varios detenidos de Vitoria, en libertad provisional”, *Norte Express*, 17-11- 1976, [s/p.]

¹⁸¹AGA, caja 36/05251. “En libertad dos implicados en la película sobre torturas”, *El Noticiero Universal*, 18-11-1976, [s/p.].

¹⁸²Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019.

Ante el juez Gómez Chaparro, Iñaki Núñez de manera inteligente recalca que las fotografías no pertenecen a una película española y, por lo tanto, no se atiene a la legislación española. Insiste en que la película se encontraba en un laboratorio suizo, aunque en realidad estaba en el laboratorio Fotofilms de Madrid con un título falso: *Stop*¹⁸³. De esta manera, nadie podría encontrarla y no tendrían manera de ver que habían hecho. El director expone lo siguiente:

“El juez Chaparro del Tribunal de Orden Público de la época me dijo que yo me iba a pasar una temporada en la cárcel, que primero a los actores los iba a liberar porque además ellos no sabían nada. No le podíamos decir qué tipo de película estábamos haciendo y se limitaban a hacer el papel que tenían sin haber leído el guion entero, solamente lo que tenían que decir. Entonces, en este caso, el máximo responsable era yo”¹⁸⁴.

Debemos tener en cuenta que el Tribunal de Orden Público existió en el segundo franquismo y su misión era la represión de delitos políticos. Fue creado en diciembre de 1963 y suprimido en enero de 1977¹⁸⁵. El juez, Rafael Gómez Chaparro, era conocido por llevar a cabo gran cantidad de procesos políticos y por ser de la extrema derecha franquista¹⁸⁶. La acusación presentada ante Iñaki Núñez era de propaganda ilegal, como dice el director “un saco en el que se metían muchos delitos”¹⁸⁷. Como podemos comprobar la represión es brutal, ya que por el hecho de no contar con un cartón de rodaje lo máximo habría sido una penalización consistente en una multa, pero aquí, se lleva hasta el extremo de intentar acabar con el proyecto.

El 20 de diciembre de 1976 Iñaki Núñez envía un comunicado al señor director general de Cinematografía solicitando, una vez más, el cartón de rodaje, puesto que desde octubre que fue solicitado no se lo habían concedido y esta situación estaba perjudicando al filme de manera considerable, teniendo “el trabajo totalmente paralizado, con el consiguiente cambio de fechas continuas y el perjuicio económico que ello supone”¹⁸⁸. Esto ya lo hemos podido comprobar con el caso del filme anteriormente analizado:

¹⁸³Ibid.

¹⁸⁴Ibid.

¹⁸⁵Cf, BOE, Núm. 4, de 5 de enero de 1977, págs. 172-174.

¹⁸⁶Este fue también el juez instructor que llevo a cabo el caso del asesinato de los abogados laboristas en la calle Atocha, puso todo tipo de impedimentos en el juicio. En F. Díaz de Quijano, “Atocha, 1977: la matanza que precipitó la Transición”, *El Cultural*, 29-1-2016, disponible desde Internet en: <https://elcultural.com/Atocha-1977-la-matanza-que-precipito-la-Transicion> [acceso: 14-7-2019]

¹⁸⁷Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019.

¹⁸⁸AGA caja 36/05251. J.I. Núñez Rozados, “Carta dirigida al Director General de Cinematografía con motivo de la petición de cartón de rodaje”. [13 de diciembre de 1976], [s/p.].

realmente es una buena estrategia por parte de la Administración, “la estrategia del tiempo”, por la cual se producen retrasos en los trámites debilitando a la productora, que en este caso es del propio director y que, siendo una recién nacida es todavía más vulnerable. Sin embargo, el empeño de Núñez por sacar el filme adelante no decaerá.

La solicitud que hizo la Dirección General a la Delegación de Álava para recibir toda la información en torno a la película no tarda en llegar: el 22 de diciembre de este año, se recibe un escrito de la Delegación del Ministerio de Información y Turismo en Vitoria acompañado de fotocopias de informaciones sobre esta cuestión aparecidas en la prensa local, en las ediciones especiales para Álava y en periódicos que se editan en Bilbao. Un mes después, en enero de 1977, dentro del propio Ministerio de Información y Turismo se envían telegramas para llegar a alguna conclusión acerca del filme: el 18 de enero por orden del subdirector general de Ordenación y Empresa se manda un escrito al jefe de Sección de Inspección e Instrucción de Expedientes con el correspondiente expediente de la película a fin de que se informe sobre la procedencia o improcedencia de la expedición del permiso de rodaje, o incluso la iniciación del expediente de sanción por haber comenzado a rodar sin el correspondiente permiso. En respuesta a esto, dos días más tarde se proponen tres medidas a llevar a cabo: incoar el expediente de sanción por haber comenzado a rodar la película sin el correspondiente rodaje, dejar en suspenso la concesión de este o conceder el permiso e invalidarlo posteriormente. De nuevo, retrasos por parte de la Administración que interpretamos pretenden conseguir “agotar” al director y que este abandone. Sin embargo Iñaki Núñez no desiste, recordemos que la película ganó varios premios: tuvo la Mención Especial en la Sección Vasca del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (celebrado del 28 de noviembre al 3 de diciembre de 1977); fue premio Friepesci en el Festival de Oberhausen en Alemania en mayo de 1977 y otro del jurado internacional, concretamente el segundo. Se le concedió estos premios debido a “la manera fuerte e impresionante por la cual la película exalta la lucha del pueblo vasco por su autonomía y libertad”¹⁸⁹.

Iñaki Núñez comenta cómo la película todavía “no era oficial” en España y se pasaba por diversos canales de televisión en Alemania. Al emitirse en la televisión pública alemana ZDF, la embajada española protesta ante Alemania, dando noticia al Ministerio de Exteriores y poniéndose en este momento, toda la maquinaria en marcha que

¹⁸⁹J.A. Gómez García, *Los Derechos Humanos en el cine español*, Madrid, Dykinson, 2017, pág. 228.

desembocará como veremos, en el segundo proceso judicial contra el director¹⁹⁰. El hecho de que se estrene en festivales sin haber pasado el filtro del Ministerio no es extraño, la licencia de exhibición es para las salas comerciales; en festivales su estreno es “su presentación en sociedad”¹⁹¹.

Tras la presentación en varios festivales (como ya hemos dicho sin licencia de exhibición y como explicaremos ahora, sin licencia de rodaje) y con el correspondiente éxito que acabamos de relatar, el 16 de noviembre de este mismo año, Iñaki Núñez enviará una carta a la Dirección General de Cinematografía. En esta expone en su segundo punto cómo en octubre del año pasado solicitó la petición del permiso de rodaje y no se le dio respuesta “como consecuencia de unas detenciones llevadas a cabo en octubre del año pasado, en las cuales se implicó al equipo de rodaje de dicho filme, y como consecuencia de una situación política pasada”¹⁹². Debemos tener en cuenta algo fundamental para comprender por qué hace mención a “una situación política pasada”: se han producido las primeras elecciones democráticas en junio de 1977. Es por esto por lo que el director utiliza el adjetivo “pasado” y recurre de nuevo a la Dirección con la esperanza de que algo haya cambiado en la misma, recalcando en el tercer punto:

“Hoy después del 15 de junio dicha situación autocrática anterior ha quedado superada, no habiendo por lo tanto ningún impedimento para que el filme obtenga su licencia de exhibición, dentro del cauce democrático que todos compartimos y de la defensa de la libertad de expresión”¹⁹³.

De la misma manera, en el punto cuatro de esta carta se expone que la película se tuvo que hacer y terminar para demostrar la inocencia de parte del equipo técnico del filme en un juicio que nunca llegó a celebrarse. De hecho, en una carta con fecha del 3 de diciembre de 1977, el director expone que el rodaje del filme fue comenzado el 22 de octubre de 1976 y que este se terminó el 3 de febrero de 1977, con primera copia estándar finalizada el 16 de marzo de 1977¹⁹⁴. De nuevo de manera astuta el director tergiversa las fechas (el filme se rodó en el verano de 1976 y se montó en octubre de este mismo año)

¹⁹⁰Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019.

¹⁹¹Podría ser un caso análogo el de las películas documentales que no han pagado derechos por uso de imágenes de otras obras. Estas pueden ir a festivales, pero no tener exhibición comercial hasta que no se resuelva el aspecto legal en cuanto al uso de imágenes con derechos.

¹⁹²AGA, caja 36/05251. I. Núñez, “Carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía Ministerio de Cultura”. [16 de noviembre de 1977], [s/p.].

¹⁹³Ibid.

¹⁹⁴AGA, caja 36/05251. I. Núñez, “Dirección General de Cinematografía”. [3 de diciembre de 1977], [s/p].

para pasar los filtros de la Administración: no puede reconocer que es una película rodada de manera clandestina. Junto a esto, se adjunta otra carta en la que se incluyen todos los certámenes en los que ha participado el filme.

Otra cuestión fundamental de estos momentos, como recalca Iñaki Núñez, es que “menos mal que vinieron las amnistías”¹⁹⁵. Recordemos que el 4 de agosto de 1976 se publicó en el Boletín Oficial del Estado la Amnistía Parcial por la cual se concedía la amnistía “por todos los delitos y faltas de intencionalidad política y de opinión comprendidos en el Código Penal o en leyes penales especiales no mencionadas en el apartado siguiente, en tanto no hayan puesto en peligro o lesionado la vida o la integridad de las personas”¹⁹⁶; eso sí, cometidos con anterioridad al 30 de julio de 1976. En mayo de 1977 se promulgaron dos reales decretos que supusieron “una ampliación de la amnistía y un indulto general, complementario en parte de la amnistía y referido también a los delitos que, sin haber sido amnistiados, se hubieran cometido hasta el 15 de diciembre de 1976”¹⁹⁷; y por fin, la Ley 46/1977 de 15 de octubre de 1977 de Amnistía¹⁹⁸. Hemos podido ver que estas últimas leyes afectan de lleno al momento en que se produjo la película, ya que esta es realizada con anterioridad al 15 de diciembre de 1976. Estas amnistías también dan confianza al director para dar el paso adelante y depositar la película en el Ministerio de Cultura e intentar conseguir la licencia de exhibición.

Además, a partir del 1 de diciembre de 1977 entra en vigor un real decreto de gran trascendencia para el mundo del cine: el Real Decreto 3071/1977, por el que se abole oficialmente la censura en España. A partir de aquí, como ya hemos explicado en el capítulo anterior, pertenecerá a la Dirección General de Cine la Comisión de Visado, a su vez dividida en Subcomisión de Clasificación y Subcomisión de Valoración. No será necesaria la licencia de rodaje, puesto que es algo que se abole, pero sí la licencia de exhibición. Según este Real Decreto, es la Subcomisión de Clasificación la encargada de otorgarla con la correspondiente clasificación, es decir: a qué tipo de sala y de público va a ir dirigida. Esta se reunirá el 23 de diciembre de 1977 para hacer sus valoraciones y formarán parte de esta como presidente, el señor Moliner y ocho vocales: el señor de Andrés, Claver, Moya, Gómez Rufo, del Valle, Ardura y la señora Piedad Espinosa y

¹⁹⁵Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019.

¹⁹⁶BOE, Núm. 186, de 4 de agosto de 1976, pág. 15.097.

¹⁹⁷“Amnistía e indultos durante la democracia española”, *El Mundo*, 1-12-2000, disponible desde Internet en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2000/12/1/espana/975688338.html>, [acceso: 17-5-2018]

¹⁹⁸BOE, Núm. 248, de 15 de octubre de 1977, pág. 22.766.

Pilar Llopis. Por unanimidad se aplazará su visionado “hasta que se presenten los diálogos de la versión original y en castellano”¹⁹⁹. Entre todos ellos volvemos a encontrar a un viejo censor franquista, Eduardo Moya²⁰⁰.

El día 5 de enero del año siguiente son presentadas las correspondientes traducciones y el 20 de enero vuelve a reunirse la correspondiente Subcomisión de Clasificación, de nuevo presidida por ocho vocales; exceptuando al señor Claver y Ardura que son sustituidos por el señor Romero y Torrens, el resto son los mismos. El veredicto es que la película sea destinada a salas comerciales y para mayores de catorce años. No encontramos apenas comentarios en los informes individuales de cada uno, exceptuando dos en los que se indica que hay que informar al Ministerio Fiscal²⁰¹. Recordemos que en el Real Decreto 3071/1977, artículo tercero, apartado cinco, se indica que, en el caso de que la exhibición de un filme pudiera ser constitutiva de delito se pondrá en conocimiento al Ministerio Fiscal. Con fecha del 27 de enero la salida del correspondiente informe se envía al Fiscal General de la Audiencia Territorial de Madrid.

En 1978 la desgracia vuelve a recaer sobre Iñaki Núñez, esta vez y tras la publicación del famoso Real Decreto 3071/1977 que abolía la censura cinematográfica, se interpone una querrela contra el director el 8 de abril de 1978 y se procede al secuestro de las copias y del negativo. Ya hemos comentado como en la primera ocasión no tenían la película, pero esta vez sí.

El día 17 de mayo de 1978, el periódico vasco *Egin* expone en un completo artículo sobre la difícil e injusta situación del filme. En la noticia se especifica cómo el Juzgado Número 17 de Madrid solicita el procesamiento de Iñaki Núñez, de todos los actores de la película y el secuestro de todas las copias. La noticia explica cómo hasta el 30 de febrero la Fiscalía no solicita el visionado del filme, recabando también el resto de información en torno al filme, que es remitido el 18 de marzo. Queremos añadir algo a lo que la noticia no hace mención y nos parece importante: según el Real Decreto 3071/1977 vigente en este preciso momento, desde que se solicita la licencia de exhibición pueden pasar dos meses hasta que la Administración dé su respuesta, en caso de silencio se dará

¹⁹⁹AGA, caja 36/05251. Subcomisión de Clasificación. “Sesión sobre la película *Estado de excepción*”. [23 de diciembre de 1977], [s/p].

²⁰⁰J. Vandaele, *Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill Rodopi, 2015, pág. 59.

²⁰¹AGA, caja 36/05251. Subcomisión de Clasificación. “Informes individuales sobre la clasificación de la película *Estado de excepción*”. [20 de enero de 1978], [s/p].

por concedida. Es decir, si nos ceñimos a la fecha en la que la correspondiente Subcomisión realizó el visionado se daría por concedida la correspondiente licencia. La noticia especifica que el informe del fiscal explica que se ha incurrido en dos delitos: injurias contra el cuerpo de la Policía Nacional y apología del terrorismo.

De hecho, consideramos que la Administración avisó al Ministerio Fiscal porque (aunque no lo especificase en los informes) coincidía con esta valoración. Según el fiscal la carta que escribe el hijo a su madre está hecha “en tono encomiástico a los objetivos revolucionarios, lucha armada y subversión organizada”²⁰². En realidad, como hemos expuesto anteriormente, no se hace mención ninguna a la lucha armada en esta carta. El propio director comentaba en una entrevista que era un llamamiento al pueblo vasco para que cambiase su realidad desde lo político y lo social. Finalmente, se concluye con la declaración que hace Iñaki Núñez el día 13 de mayo en el Juzgado Número dos de Vitoria. En las mismas, el director refuta todo de lo que se le acusa por tres razones: de manera astuta expone que en el filme no se dice que sea la Policía la que realice las torturas, ya que no van vestidos con ningún uniforme o insignia que los pueda identificar; en segundo lugar, que la carta no intenta hacer apología del terrorismo cuando, además, es un poema basado en el escritor alemán Bertold Brecht; por último, alega que la película está basada en la lucha del pueblo vasco durante cuarenta años de franquismo, “razón por la cual el filme concluye con la manifestación franquista del 1 de octubre de 1975. En la plaza de Oriente”²⁰³. El periódico *Informaciones* expondrá cuatro días más tarde la misma información detallada, pero añadiendo un comunicado de Euskal Zine Egille Elkarte, asociación de cineastas vascos, protestando por el procesamiento y el secuestro del filme:

“Denunciamos así mismo (dice la nota) el hecho de que un filme haya sido repetidamente exhibido, sea ahora objeto de un proceso que desmiente la existencia de unas mínimas garantías democráticas; es hora ya de que el artista salga del estado de desasosiego e impotencia en el que le colocan las ambiguas y contradictorias decisiones emanadas de los poderes públicos”²⁰⁴.

Esta noticia, aunque de manera imparcial, consigue adquirir un tono reivindicativo al dar voz a una asociación que pone el dedo en la llaga: si es cierto que se está en una

²⁰²“*Estado de excepción, secuestrada*”, *Egin*, 14-5-1978, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Estado de excepción*.

²⁰³Ibid.

²⁰⁴D.B. “Procesados el director y los actores de *Estado de excepción*”, *Informaciones*, 17-5-1978, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Estado de excepción*.

democracia como así supuestamente lo demostraron las elecciones de junio de 1977 (o en su defecto, en proceso de construcción con la inminente publicación de la Constitución del 78), ¿cómo es posible que se limite de esta manera el poder creativo? La respuesta está en la misma cuestión: por el poder que este mismo tiene.

Iñaki Núñez envía una declaración con fecha de 19 de mayo de 1978 al Juzgado de Instrucción Número 17 de Madrid, donde en cinco puntos y de manera resumida expone la injusta situación a la que ha sido sometido. En el segundo punto explica que el Ministerio Fiscal ha confesado haber recibido la película el 30 de enero de 1978 y como, ciñéndose a esta fecha, el plazo de dos meses a los que se refiere el citado Decreto para interponer la correspondiente querrela habría caducado el 1 de abril; además como ya hemos comentado, la querrela fue interpuesta el 8 de abril. Asimismo, en el propio Decreto se expone que, si transcurriesen dos meses desde la comunicación al Ministerio Fiscal sin que se hubiera ejercido la acción pertinente, podrá la Administración otorgar la licencia y sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo décimo de este Decreto. Para más inri, en el punto cuatro el director expone que “la solicitud de licencia no se cursó el 20 de enero de 1978 sino el 18 de noviembre de 1977”²⁰⁵. Esto quiere decir que la película estaría autorizada desde el 18 de enero de 1977, por lo tanto, las correspondientes comunicaciones entre la Dirección General de Cinematografía y el Ministerio Fiscal serían completamente nulas por extemporáneas.

En el último punto, el director se extiende exponiendo que no han injuriado a la Policía Nacional, que en todo caso podrían darse por aludida la Brigada Político-Social, la cual ya fue disuelta. Expone que sí ataca a la tortura como método y que entiende que “el Ministerio Público está más a favor de nuestra postura, que, en contra de ella, y pruebas ha dado de ello, en muchas y plausibles ocasiones”²⁰⁶.

El director explica que con el filme no han hecho apología del terrorismo y se reitera en su escrito exponiendo:

“Ofrecemos cuantas excusas sean de rigor y cortesía al Cuerpo General de Policía, a quienes solo agradecimiento debemos. En cuanto a los miembros de la extinguida Brigada Social, quienes se consideran identificados con los torturadores de la película, podrían

²⁰⁵AGA, caja 36/05251. Núñez, I. “Declaración de Iñaki Núñez al Juzgado de Instrucción Núm. 17 de Madrid”. [17 de mayo de 1978], [s/p].

²⁰⁶Ibid.

sentirse heridos; pero no creemos que ninguno quiera darse por aludido, pues en tal caso el viejo proverbio «solo hiere la verdad» nos estaría defendiendo”²⁰⁷.

Finalmente se solicita la remisión al juzgado de la licencia, con expresión de la fecha que tuvo entrada en el Ministerio, así como la expedición de la certificación por la Dirección General de Cinematografía de la que no consta que haya dictado resolución los dos meses siguientes a la fecha de entrada de la solicitud. El 1 de agosto el Juzgado de Instrucción Número 17 solicita que se informe “sobre los aspectos administrativos del contenido de dicho escrito”²⁰⁸. El 25 de agosto de 1978 se da la correspondiente respuesta con todas las informaciones correspondientes y, finalmente, en un escrito realizado el 30 de noviembre de 1978 por el magistrado juez del Juzgado de Instrucción Número 17, se levanta el secuestro de las copias existentes, así como del negativo del cortometraje²⁰⁹. La Dirección General de Cinematografía traslada la noticia el 15 de diciembre a Iñaki Núñez. Este, inagotable, mandará un comunicado al director general de Cinematografía el día 27 de diciembre solicitando el visionado, la clasificación y la valoración a la mayor brevedad dado el retraso por todo lo anteriormente citado. Dos días después, enviará otro comunicado solicitando al amparo del artículo catorce del Real Decreto 3071/1977 y por el artículo 26 de la Orden Ministerial de 7 de abril de 1978 que “sea concedida a favor de esta la calificación de «Especial Calidad»”²¹⁰.

El 27 de enero se reunirá la Subcomisión de Valoración para ponderar si el filme es o no merecedor de la “Especial Calidad”, encontrándose seis vocales: el señor Zabala, Mercero, Molero, Gortari y la señora Pérez Medina y Guerrero. Solo uno de ellos, el señor Zabala, conocido censor franquista, vota en contra²¹¹. El 31 de enero saldrá la resolución tomada por la Dirección General por la cual se acordó calificar como de “Especial Calidad” algunas películas entre las que no se incluye la producida por Iñaki Núñez. Este pondrá un recurso de alzada contra la resolución de la Dirección General de Cine con fecha del 12 de abril de 1979, exponiendo en tres puntos la injusticia del caso: en primer lugar, explica cómo la película fue votada por la Subcomisión de Valoración adjudicando

²⁰⁷Ibid.

²⁰⁸AGA, caja 36/05251. Juzgado de Instrucción Núm. 17. “Comunicado dirigido a la Dirección General de Cinematografía”. [1 de agosto de 1978], [s/p.].

²⁰⁹AGA, caja 36/05251. Juzgado de Instrucción Núm. 17. “Comunicado del Magistrado-juez a Dirección General de Cinematografía”. [30 de noviembre de 1978], [s/p.].

²¹⁰AGA, caja 36/05251. Núñez, I. “Solicitud de calificación de «Especial Calidad» para la película cortometraje *Estado de excepción*”. [29 de diciembre de 1978], [s/p.].

²¹¹AGA, caja 36/05251. Subcomisión de Valoración. “Informe sobre la valoración de la película *Estado de excepción*”. [27 de enero de 1979], [s/p.].

el premio de “Especial Calidad” por unanimidad, exceptuando a uno de los vocales; en el segundo expone los premios obtenidos por la misma, apoyando la decisión tomada en primer lugar por la Subcomisión; en el tercer y último punto se pide la rectificación del director general de Cinematografía y:

“Por considerar que se le ha quitado un premio de Calidad Especial ya dado y firmado por la Subcomisión, por motivaciones que creemos que no son otras que las estrictamente políticas, ya que está suficiente probado la calidad cinematográfica del filme. Creemos que arbitrariedades como esta no benefician en nada la creación cinematográfica libre, ya que esto no es más que otra forma de censura, la económica, eso sí, más sutil y refinada, que no hace más que daño al cine español”²¹².

A raíz de esto, la Subcomisión de Valoración vuelve a reunirse el 12 de junio, más de dos meses después, para valorar de nuevo si el filme merece o no la “Especial Calidad”. En este caso son siete los vocales: el señor Cunillés, Gárgoles, Martín, Páramo, Picazo, De Andrés y Zabala. Encontramos entre los firmantes a Miguel Picazo, conocido director de cine y pionero del nuevo cine español con su obra *La tía Tula* (1964). La resolución es negativa por unanimidad, exceptuando uno que comentaremos a continuación. Nos parecen interesantes las reflexiones de dos de los vocales que se explayan algo más en sus informes personales demostrando la teoría de Iñaki Núñez sobre que las motivaciones para dar o no la correspondiente calificación se deben a causas políticas:

“Considero la idea falseada y llevado todo ello a lo emocional. No considero que tenga ninguna calidad cinematográfica. **Señor Gárgoles.**

No entiendo el idioma vascuence, parece un poco trucado para convencer al espectador a partir de los propios argumentos. Puede emocionar a algunos, pero como montaje y rigor de imágenes es muy deficiente. **Señor Antonio Martín**”²¹³.

Cuando el señor Gárgoles hace referencia a que en la película está “la idea falseada y llevado todo ello a lo emocional”, está apelando a un absoluto a través de estas dos afirmaciones y es al de un único discurso válido sobre la realidad: en primer lugar, hay una idea única y no pueden existir otras versiones puesto que ello sería falsear la realidad; en segundo lugar, no se puede permitir lo emocional, pues podría llevar al espectador a

²¹²AGA, caja 36/05251. Núñez, I. “Recurso de alzada de Iñaki Núñez dirigido al Ministro de Cultura”. [12 de abril de 1979], [s/p.].

²¹³AGA, caja 36/05251. Subcomisión de Valoración. “Informes individuales de valoración sobre *Estado de excepción*”. [12 de junio de 1979], [s/p.].

crear empatía con un terrorista y conducirlo hacia una idea errónea. Podemos comprobar que desde la Administración se percibe como algo problemático esta “distorsión” de la realidad sobre la problemática vasca, en este caso, el terrorismo y la represión al pueblo vasco. Podemos ver que todavía en este periodo hay un interés por el control del discurso y, además, creemos que con más ímpetu en este tema debido a su naturaleza violenta y a “la innegable simpatía que despertaban las acciones de esta organización armada durante la dictadura franquista e incluso en los primeros tiempos de la Transición”²¹⁴.

Queríamos añadir que el único que no se pronuncia a favor de desestimar el recurso es el vocal Luis Cunillés, el cual se abstiene y escribe de manera escueta en el apartado **justificación de la propuesta**: “No opino por considerarme parte afectada”. Podemos interpretar en este caso que se abstiene de votar y de opinar por haber sufrido a causa de ETA, sin especificarse más razones en el propio informe. Una vez más, la Administración utiliza la legislación como caja de herramientas para hacer y deshacer según sus propios intereses. Respecto al hecho de que en un principio la Subcomisión de Valoración admita la calificación de “Especial Calidad” para el filme y al final no se le conceda, se alega que las funciones de este órgano son un mero asesoramiento a la Dirección General. Esto se encuentra recogido en el artículo quinto del Real Decreto 3071/1977, y en el artículo quince, punto dos del mismo, el cual versa: “Emitido el correspondiente informe, que no será vinculante, la Dirección General de Cinematografía dictará la resolución pertinente”. Normalmente lo que decidía la Comisión de Visado “iba a misa, salvo que se opusiera el director general de turno”²¹⁵. Podemos deducir que en este caso no se cumple esta “rutina” y se acogen a la norma para justificar su veredicto final debido a la problemática que levantó el filme.

Respecto a la exposición de todos los premios que le han sido concedidos para valorar y justificar la posibilidad de concederle la “Especial Calidad”, como bien dice el escrito de la Administración, “carece de virtualidad jurídica suficiente para invalidar o dejar sin efecto la resolución recurrida”²¹⁶. De esta manera se cierra la resolución, indicando que es definitiva por la vía administrativa, por lo que la misma puede interponer, “por término de dos meses, recurso contencioso-administrativo ante la Sala

²¹⁴C. Roldán Larreta, “Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi”, *Ikusgaiak* 5, 2001, pág. 182.

²¹⁵Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

²¹⁶AGA, caja 36/05251. Subdirección General de Coordinación Administrativa. “Resolución sobre el recurso de alzada interpuesto por Iñaki Núñez”. [13 de noviembre de 1979], pág. 4.

correspondiente de la Audiencia Nacional”²¹⁷. El acuse de recibo al interesado, en este caso, Iñaki Núñez, es del 23 de noviembre de 1979. Esto es lo último que se recoge en el expediente del filme analizado y a partir de aquí, se cerraría el caso.

En todo este tiempo en la Dirección General de Cinematografía (tengamos en cuenta que todos los trámites con la Administración se dan entre septiembre de 1976 y noviembre de 1979) ocupan el cargo cuatro directores diferentes, por orden cronológico serían: Rogelio Díez (desde el 1 de enero de 1974 de septiembre hasta el 4 de abril de 1977); Félix Benítez Lugo (desde abril hasta octubre de 1977); José García Moreno (desde octubre de 1977 hasta mayo de 1979) y Luis Escobar de la Serna, (hasta enero de 1980). lógicamente todos vinculados a la UCD. Aunque en algún momento parece que la situación del filme va a mejorar al cambiar el panorama político, esto no llega a suceder. Recordemos que Iñaki Núñez deposita la película en el Ministerio pensando que tras las elecciones democráticas habrá un cambio de rumbo en la dinámica de la política española pero en ningún momento se desbloquea la situación. De hecho, casi un año más tarde de estas elecciones, en 1978, la película es secuestrada como en los peores tiempos de la dictadura; aunque como recuerda Iñaki Núñez, este proceso quedará en nada. Respecto al contacto del director vasco con la Administración (haber hablado con alguno de los directores generales, vocales de las Subcomisiones y/o funcionarios) nunca se dio el caso, no hubo un acercamiento por ninguna de las dos partes²¹⁸.

Como podemos comprobar, los recursos por parte de la Administración para impedir que el filme salga adelante son diversos y van evolucionando a lo largo de los años: en primer lugar, no conceder la correspondiente licencia de rodaje; una vez publicado el Real Decreto 3071/1977 y que ya no es requerida la licencia de rodaje, se utiliza una nueva estrategia, no conceder la licencia de exhibición y además la película es secuestrada por el Juzgado Número 17 de Madrid a petición del Ministerio Fiscal, previamente informado por la Dirección General de Cine; cuando lo anterior tampoco resulta, ya que entre otras cuestiones, la querrela aplicada contra el filme era extemporánea, se recurre a la denegación de la clasificación de “Especial Calidad”, incluso después de que la Subcomisión de Valoración decidiese concedérsela. El episodio en el que se detienen y encarcelan tanto a los actores como al equipo técnico no podemos considerarlo una argucia de la Administración, pero sí la actuación coordinada de algunos

²¹⁷Ibid.

²¹⁸Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019

de los poderes del Estado: en primer lugar, la Policía, que forman parte de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado y, en segundo lugar, de los jueces (en este caso uno del Tribunal de Orden Público) que, durante semanas, encarcela al elenco de la película.

Podemos ver cómo hay una evolución en las estrategias para frenar la realización y exhibición del filme. Como el propio Iñaki Núñez dice en su escrito, la última censura sufrida, la económica, es más sutil, pero igual de dañina. De hecho, en este sentido, la Administración deniega ceñirse a criterios parciales, al contrario, se vanagloria de seguir la jurisdicción al pie de la letra, aunque en realidad, lo que hace es utilizarla como instrumento para hacer y deshacer por y para su beneficio. Una maniobra que es efectiva, pero hasta cierto punto, es la dilación en la documentación correspondiente. El propio Iñaki Núñez, en varios de los escritos dirigidos a la Administración, explica el daño ocasionado a la productora por los retrasos sufridos en los trámites. Por otra parte, hemos expuesto que esta táctica funciona hasta cierto punto ya que, a la hora de secuestrar el filme, es tal el retraso, que la estrategia llevada a cabo resulta caduca. En realidad, *Estado de excepción* es un filme que, aparte de destacar por su denuncia a la represión franquista en Euskadi, pone en cuestión “incluso desde el punto de vista extra cinematográfico que se desprende de los hechos citados, de los valores de la Transición”²¹⁹. Y esto último es lo que realmente preocupa a la Administración: que se cuestione el *statu quo* que se está asentando estos años y se dé una visión disidente que pueda “confundir” al público. Como bien recoge Santiago de Pablo “la Transición a la democracia en España fue solo el principio, y el Gobierno estaba aún muy lejos de ser una democracia de pleno derecho”²²⁰, [Trad. T.N.].

La producción y distribución del filme corre a cargo de Araba Films, de la que es dueño Iñaki Núñez, por lo que en este sentido las pérdidas económicas que pueda haber por los retrasos en los trámites o de cualquier otro tipo (y la presión que esto supone), recaen directamente sobre el propio director, con lo que lidia hasta el final.

A pesar de todas las dificultades expuestas, ya hemos comentado como el filme participó y se exhibió en numerosos certámenes ganando diversos premios: tuvo la Mención Especial en la Sección Vasca del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao en 1977; fue premio Friesci en el Festival de Oberhausen en

²¹⁹J. Angulo, J.L. Rebordinos & A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje...* ob. cit., pág. 102.

²²⁰S. De Pablo, *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Reno, Center for Basque Studies. University of Nevada, 2012, pág. 186.

Alemania en 1977 y del jurado internacional, concretamente el segundo; premiada también en el VI Certamen de Films Cortos de Huesca; seleccionado para el Festival de San Sebastián en 1977; Festival de Leipzig en 1977; Festival de Calvia en 1977; Festival de La Coruña 1977; Festival de Lille 1977; en 1978: Festival de Berlín, de Nyon y de Manheim²²¹.

También fue llevado a la Semana de Cine de la localidad barcelonesa de Molins de Rei, del 11 al 18 de noviembre de 1979, curiosamente junto a otra película de nuestro corpus: *El Proceso de Burgos*²²². A pesar de ser concedida la calificación para salas comerciales, la película no se exhibe en las mismas y esto es debido a que “no hubo ni un solo exhibidor que la quisiera poner. ¿Por qué? Porque era una película muy política y había causado tanto revuelo que les daba mucho miedo ponerla en los cines”²²³. Podríamos conjeturar que también habría dueños de salas que no quisieran exhibirla por motivos meramente ideológicos. Como podemos suponer, la película no cobró nada por taquilla. No obstante, la película tuvo una gran acogida por parte del público en los festivales, como indica el director:

“Nos la pedían de todos los lados, de todos los cinefóruns, de todas las asociaciones, o sea, fue un verdadero *boom*. [...] Se dio en todos los circuitos, por llamarlo de alguna manera, de cines alternativos, que en aquella época tenían mucha actividad: los cineclubs. Entonces había muchos cineclubs y se dio en todos los de España. Nos llamaron de todos sitios, de asociaciones profesionales, de asociaciones de vecinos, de cineclubs, o sea, se dio por todos los circuitos alternativos de España.”²²⁴.

La película no tiene ningún tipo de autocensura, de hecho, la película sufrió tantas trabas debido a que director no se autocensuro en nada.

Igualmente, el director después de esta experiencia siguió cosechando éxitos por otras obras: por su película *Herrialdi verdea* (1978), obtuvo el Mikeldi de Plata en 1978 en la Sección Internacional del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao; así como en 1979, Mención Especial en la Sección Vasca del Festival

²²¹AGA, caja 36/05251. Araba Films Producciones, “Carta dirigida a la Junta de Calificación y Apreciación”. [3 de julio de 1977], [s./p.].

²²²AGA, caja 36/05251. A.L. “El mundo del espectáculo”, *ABC*, 2-11-1979, pág. 58.

²²³Entrevista realizada a Iñaki Núñez el 15-11-2019.

²²⁴Ibid.

Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao por su filme *Saski Naski* (1979).

5.3.4. Críticas, apoyos y discreción en la prensa para el filme de Iñaki Núñez

La gran controversia vivida a lo largo de los años por este filme no pasará desapercibida para la prensa española, siendo publicadas noticias sobre la película en diversos periódicos de muy diferente signo político. Iñaki Núñez comentará como “el caso causó un revuelo enorme”²²⁵.

Como hemos comentado anteriormente, la odisea comenzará en octubre de 1976 cuando diferentes periódicos hacen eco de las detenciones del equipo técnico y actores: *Norte Express* y *Correo Español-El pueblo vasco* son buenos ejemplos de ello. También tenemos el ejemplo del periódico *Arriba*, donde el crítico Alfredo Semprun, el día 23 de octubre, atacó a Iñaki Núñez y a su equipo publicando las fotografías de la película que eran secreto de sumario. La parcialidad y manipulación de la información de los medios de comunicación no es algo nuevo²²⁶, y en el caso de esta película no iba a ser menos. El día 20 de octubre de 1976 se recoge en la publicación *La prensa* un ataque feroz y completamente sacado de contexto contra el equipo del filme. En el artículo se habla del procesamiento de dos personas “al parecer vinculadas a ETA por supuesto delito de propaganda ilegal”²²⁷. Ya vemos la tergiversación de los hechos: ni los detenidos estaban ligados a ETA, ni estaban difundiendo propaganda ilegal. Aunque se utiliza la expresión “al parecer”, esto no hace más que generar duda entre los lectores de la noticia sobre si el equipo del filme pertenece o no realmente a ETA. También se dice que la película fue realizada en una clínica que cedió un particular a los realizadores por ser amigo, aunque este no supiese de que iba a tratar. De nuevo, encontramos otra falacia en el artículo que manifiesta que “la cinta estaba destinada a ser proyectada en Francia”²²⁸. Igualmente, en el periódico *Arriba* se habla de personas acomodadas y exponen que es una película que trata sobre imaginarios malos tratos de la Policía española a los detenidos. De nuevo, nada

²²⁵Ibid.

²²⁶De hecho, en una publicación se recoge como los familiares de Carlos Knorr Borrás, madre y hermano, estuvieron en la redacción de dicho periódico para expresar su pesar por la manera en la que se había citado una noticia en dicho medio el día 21 de octubre de 1976, en realidad distribuida por la Agencia Cifra, en la que se habla de una supuesta “vinculación de los detenidos con ETA”. AGA, caja 36/05251. *Norte Express*, 8-11-1976, [s/p.].

²²⁷AGA, caja 36/05251. “Película para desprestigiar a las Fuerzas del Orden”, *La prensa*, 20-10-1976, [s/p.].

²²⁸Ibid.

más lejos de la realidad, ya que en todo caso lo que se muestra es las torturas cometidas por la Brigada Político Social durante el franquismo.

Debido a la dilatación en el tiempo de problemas que van surgiendo, comprobamos el seguimiento que hace la prensa, a veces denunciando el trato de la Administración y de la justicia española; en otras ocasiones, manipulando la historia.

En una publicación de abril de 1977, el periódico *Diario 16* recoge, con motivo de su selección para el Festival de Oberhausen, la odisea sufrida por el equipo de la película desde que el día 5 de octubre fue detenido Carlos Knorr haciendo fotografías a la fachada del Palacio de la Diputación Foral de Álava. También se explica, en contraposición a lo que informa en 1976 el director general de Cinematografía a Blasco Argiles (subdelegado provincial de Álava), cómo tras el ingreso de estos en la cárcel Nancrales de la Oca se demostraría que tenían “los papeles en regla y como la película, todavía en proyecto, contaba con el correspondiente cartón de rodaje”²²⁹. No es la única noticia que recoge esto y realmente no se ciñe a la realidad, ya que no contaban con la licencia de rodaje correspondiente en este preciso momento; aunque la sanción correspondiente no implica meter al elenco casi al completo en la cárcel, como hemos podido comprobar esto se llevó a cabo por otros motivos. Recordamos que a lo largo de 1977 el filme es invitado a numerosos festivales, tanto a nivel nacional como internacional. En septiembre de este mismo año, el mismo periódico expone el indulto de los jóvenes que fueron detenidos y procesados en octubre justo del año anterior. Al fin una buena nueva para Iñaki Núñez y su equipo.

El periódico *Arriba* también presenta una crónica de lo sucedido en 1978 respecto al secuestro de filme, haciendo alusión al procesamiento del director y de los actores²³⁰.

El caso de *Estado de excepción* no es el único secuestro en democracia, como se expone en un artículo Enrique Carbó, donde hace una comparativa con el caso del secuestro de un número de *El Joglars*. En esta noticia publicada el 26 de mayo de 1978, se recoge el testimonio del realizador, el cual reivindica que “un Gobierno que se pretende

²²⁹“*Estado de Excepción* al Festival de Oberhausen”, *Diario 16*, 22-4-1977, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Estado de excepción*.

²³⁰“Secuestrada la película *Estado de excepción*”, *Arriba*, 17-5-1977, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Estado de excepción*.

democrático es el menos indicado para poner en cuestión una película que trata sobre la lucha que el pueblo vasco ha mantenido contra la dictadura durante cuarenta años”²³¹.

Algo que nos puede resultar llamativo es que en 1979 la prensa definió en diversas ocasiones *El crimen de Cuenca* como el primer filme secuestrado en democracia y, sin embargo, *Estado de excepción* lo fue un año antes, en 1978. En ambos casos se les acusaba de injurias contra cuerpos del orden: la Guardia Civil en un caso, la Policía Nacional en otro. En el del cineasta vasco, además, de apología del terrorismo. La verdad es que el caso del filme de Miró fue mucho más mediático que el de Núñez, podemos suponer que esto fue (en parte) porque el del realizador vasco al encontrarse en un lugar más periférico dentro del mapa español, no tuvo el mismo impacto a nivel nacional; además de tratar un tema sumamente controvertido como es ETA, y más en aquellos años. También debemos tener en cuenta que, en su momento, cuando Iñaki Núñez presenta ante el Juzgado Número 17 de Madrid su correspondiente declaración, solicita al Juzgado la discreción respecto al asunto y que no se infiltre información del proceso en la prensa, como hemos comprobado que sucedió. Podemos suponer que hizo esto con total sagacidad para proteger su imagen. Cabe preguntarnos si quizás, de haber tenido más presencia mediática, la historia hubiese sido otra, como lo fue la del filme de Pilar Miró.

El hecho de que no hayamos encontrado críticas sobre la película y su estreno en los periódicos se debe a una cuestión que ya hemos especificado: la película no se pasó en salas comerciales, así que las críticas quedaron reducidas a las revistas especializadas; por otra parte, en los periódicos quedó reflejado el escándalo que suponía, para algunos medios, una película que era una “apología del terrorismo” y, para otros, que la libertad creativa siguiese encontrándose sometida a la censura más vil.

²³¹E. Carbó, “*Estado de excepción*”, *Andalan*, 26-5-1978, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Estado de excepción*.

5.4. *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota

5.4.1. El afán por la experimentación, el amor y el odio hacia el cine de Paulino Viota

En nuestro estudio tratamos a Paulino Viota por su condición de cineasta, cuya trayectoria no ha sido muy larga en el tiempo, pero sí rica en contenido. Viota ha trabajado como director desde 1966 hasta 1982, apenas 16 años siendo cineasta antes de los 30. Después de esto, su trayectoria laboral ha estado centrada en la enseñanza, impartiendo clases en la Universidad Complutense y la Universidad de Bilbao. Hay que recalcar que estas dos facetas no se han visto mezcladas, encontrándose ambas actividades separadas en el tiempo, es decir “primero se ha dedicado al cine [...] y ha sido después que pasa a pensar más en el cine, a dar más clases...”²³².

Nació el 13 de abril de 1948 en Santander. A pesar de que estudió la carrera de Ciencias Económicas, su pasión por el cine nacerá en su temprana adolescencia, cuando con doce años queda prendado de la película *johnfordiana, Misión de audaces*²³³. Más adelante su padre le regaló una cámara super 8 y comenzará produciendo y dirigiendo películas en Santander, siendo su primer metraje *Ferías*, realizado entre el 17 de julio y el 12 de agosto de 1966. Este filme es un documental que hizo con 18 años y literalmente solo, preludio de lo que se podría definir como “triología de Santander”, tres cortometrajes de ficción : *José Luis* (1967), *Tiempo de busca* (1967) y *Fino invierno* (1968).

A finales de 1969 Viota llega a Madrid para realizar las pruebas de acceso a la Escuela Oficial de Cine, donde le suspenden y no consigue entrar, presentándose más adelante y siendo de nuevo suspendido. Se queda a vivir en Madrid y en febrero de 1970 realiza *Duración* y, en mayo, su primer largometraje: *Contactos*. Este sería el primero de los tres largometrajes que dirigió a lo largo de su vida. En 1974 realiza el cortometraje *Jaula para todos*; tras este, su segundo largometraje (el que nos disponemos a analizar) *Con uñas y dientes* (1977); y el tercero y último *Cuerpo a cuerpo* (1982). Aunque estos son los tres únicos largometrajes de Viota, podemos encontrar diferencias. Esto no es de extrañar ya que se realizan a lo largo de un gran lapso de tiempo, por lo que la mentalidad de Viota evoluciona. Este director comenta cómo tras la aparición de la Ley Miró en 1983,

²³²M. Asín, “La persona y el cine de Paulino Viota”, *Fundación BilbaoArte Fundazioa*, disponible desde Internet en: <https://vimeo.com/141669469> [acceso: 30-11-2018]

²³³M. Antolín, “Entrevistas con Paulino Viota. *Con uñas y dientes*”, *Cinema 2002* 52, junio de 1979, pág.46.

se le especificó que para conseguir una subvención debía proponer una película cara, y preparó un guion sobre una cárcel de mujeres en la Guerra Civil. “El motivo que adujeron a la hora de denegarle la subvención fue que había sido siempre un autor de películas «baratas», independientes, y que no tenían claro que pudiera hacerse cargo de un proyecto como ese”²³⁴. Por ello *Cuerpo a Cuerpo* (1982), sería su última película.

En 1973 intuyendo un cambio de régimen, escribió un guion junto con Javier Vega en el que trabajó cuatro años y que es necesario comentar en mayor profundidad, puesto que en esto desembocará *Con uñas y dientes*. Es en este momento cuando los cineastas están decididos a hacer algo que el cine español nunca había podido hacer. Creen que una historia de patronos y obreros podría captar la atención del espectador “al romperse el yugo que permitía mantener al público en una completa desinformación”²³⁵. Un discurso político y didáctico pasa a un primer plano. Se realizan cinco guiones en total, siendo el último de ellos *No es sordo el mar* (octubre de 1976)²³⁶. Los primeros abordarían la problemática obrero-patrón a través de *sketches*. En el quinto y último, una trabajadora toma conciencia motivada por su propia experiencia personal y también por la de una obrera anciana. Esto supone la conexión entre dos generaciones, símbolo de la resistencia durante el franquismo. Al intentar hacer la película en el marco de la industria, la idea se desmontó; entre los actores de reparto se hallaban Lola Gaos y Héctor Alterio, pero, como hemos dicho, esto nunca llegaría a fraguar. De hecho, Paulino Viota subraya que aún creía ingenuamente que “si el cine español no había llegado al público español era por culpa de la censura. Sin embargo... es la censura económica la más fuerte”²³⁷.

Hizo algunas críticas de cine para *El Diario Montañés* de Santander y en Radio Popular de Santander. Además, también tuvo una gran vinculación con la revista *Contracampo*, de cuyos miembros era amigo y con los que colaboró. Hizo algunas correcciones, traducciones de prueba, pero no quería escribir porque le costaba mucho y porque todavía era cineasta y no le parecía ético comentar películas y hacerlas²³⁸. Él

²³⁴M. Adell, “Las dos vidas de Paulino Viota”, *Contrapicado*, octubre de 2011, disponible desde Internet en: <http://contrapicado.net/article/1-las-dos-vidas-de-paulino-viota/> [acceso: 26-4-2018]

²³⁵R. García, *Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español*, tesis doctoral de la Universidad Carlos III de Madrid, 2017, pág. 300.

²³⁶Los otros cuatro serían: “...Y el oro de sus cuerpos” (en adelante OC) (diciembre 1972- primavera 74); “Tácticas” (T1) (1ª versión: septiembre 1974); “Tácticas” (T2) (2ª versión: agosto 1975); “Los explotados hablan de la explotación” (Ehe) (junio 1976) en R. García, *Paulino Viota. Vanguardia...* ob. cit., pág. 302.

²³⁷Ibid., pág. 48.

²³⁸M. Asín, “El cine está sin ver: entrevista a Paulino Viota”, *El viejo Topo* 242, 2008, disponible desde Internet en: https://www.researchgate.net/publication/28244193_Deseo_y_olvido_Cuerpo_a_cuerpo_Paulino_Viota_1982 [acceso: 18-11-2018]

mismo recuerda como en un principio su vocación estaba más enfocada a dirigir películas que a analizarlas; pero al no poder consolidarse como director, decidió que su experiencia previa, así como su gusto por el análisis, le podrían ayudar a dar clases.

Su método de aprendizaje era autodidacta y su orientación muy analítica: iba con un bolígrafo, una pequeña linterna y un blog al cine donde tomaba notas mientras la película se proyectaba, e incluso comenta como:

“Me inventé una especie de caligrafía para poder reproducir sobre la marcha las características formales de la película: si había panorámicas, *travellings*, si los personajes se movían de izquierda a derecha... [...] Como quería aprender, la manera me pareció esa, estudiar las películas”²³⁹.

La trayectoria laboral de Paulino Viota ha estado marcada por una clara disidencia, y no solo por encontrarse algunas de sus películas fuera de los circuitos comerciales, sino porque los temas tratados y los propios protagonistas de sus películas están enmarcados en una línea divergente. Otra constante en sus obras es su mujer, Guadalupe G. Güemes, que siempre ha sido su colaboradora y una pieza fundamental tanto desde el punto de vista creativo como técnico²⁴⁰. Igualmente encontramos técnicos y actores que son constantes en su producción, como por ejemplo el guionista Javier Vega.

A través de su trayectoria podemos ver cómo se produce un aprendizaje y una búsqueda por probar cosas nuevas. Además, su gusto por el análisis es palpable en sus películas, muy influenciadas por el estructuralismo. En ocasiones ha comentado como ha odiado todas sus películas, exceptuando quizás *Contactos*²⁴¹. A pesar de no haber conseguido entrar en la Escuela Oficial de Cine y ser considerado como un director “maldito”, Paulino Viota consiguió mover sus obras entre los circuitos de festivales: *Fino Invierno* (1968), es un cortometraje que fue proyectado en el Certamen de Cortometrajes de Bilbao; *Duración* (1970), expuesto en la Semana de Cine Español en Bilbao; y *Contactos* (1970), proyectado en la Semana de Cine de Autor en Benalmádena en 1970,

²³⁹Ibid., pág. 69.

²⁴⁰La película *Contactos* la montó ella y en *Cuerpo a cuerpo* fue productora ejecutiva.

²⁴¹Esto se ha debido a todas las dificultades con las que se ha encontrado el director a lo largo de su carrera profesional, así como a su carácter tímido. Él comenta como no sabe lo que es disfrutar plenamente de una película.

la Cinèmatheque de Paris en 1971, la Filmoteca Nacional en 1976 y seleccionada para la sección “40 años de cine español” en el Festival de Pesaro en 1977.

5.4.2. Más que una película sobre la lucha de clases: *Con uñas y dientes*

Hopewell define *Con uñas y dientes*²⁴² como la película más ambiciosa de la Transición y realizada en la Transición²⁴³, debido a que pone en la pantalla los intereses económicos que permitieron el proceso de Transición. En realidad, “no es tanto la primera película sobre la lucha de clases de la Transición cuanto la primera en hacer ese diagnóstico sobre su esencia y desarrollo”²⁴⁴. Las películas de este director siempre han estado muy vinculadas a la lucha contra el Régimen (aunque nunca haya sido miembro de ningún partido) y por ello Viota no ha podido hacer cine profesional. Con esta película, Viota se vale de los códigos de un cine comercial sin caer en un discurso banal injertando el suyo propio. Él mismo comenta cuál era su objetivo con este filme:

“Cuando murió Franco, o más exactamente cuando cayó Arias-, me entró la obsesión un poco de deportista de hacer la primera película española explícitamente de lucha de clases. Le propuse a Javier Vega escribir un guion comercial, para hacer una película muy deprisa dentro de la industria”²⁴⁵.

En este sentido debemos exponer que Viota pone el foco en un tema de actualidad de la Transición: la lucha obrera. De hecho, debemos recordar que en 1976 se dieron 1.568 conflictos, en los que participaron 3,5 millones de trabajadores y en los que se perdieron 110 millones de horas”²⁴⁶.

Paulino Viota ha comentado en más de una entrevista que “el cine lo abandonó a él y no al revés” y que lo ha pasado mal haciéndolo. En el caso de *Con uñas y dientes*, a mitad de rodaje el propio Viota decidió abandonar la película por un malentendido con los productores. Él mismo cuenta como: “Al final mi padre, que participaba en la producción, me convenció para que la acabara”²⁴⁷. De hecho, el 70% de la producción se hace a través de la productora que crea su padre para producir el filme, Piquio Films, y el

²⁴²Como curiosidad comentar que el cartel de la película fue diseñado por Iván Zulueta, otro director disidente de este periodo y que realizó el filme *El arrebato*.

²⁴³Aunque no es un largometraje que aborde de manera directa ningún hecho o personaje del tiempo presente sí que aborda lo que es el periodo de una manera metafórica.

²⁴⁴R. García, *Paulino Viota. Vanguardia...* ob. cit., pág. 324.

²⁴⁵M. Asín, “El cine está sin ver: entrevista a Paulino Viota”, *El viejo Topo...* ob. cit., pág. 73.

²⁴⁶E. Rodríguez López, *¿Por qué fracasó la democracia...* ob. cit., pág. 34.

²⁴⁷Ibid., pág. 74.

resto es producido por la empresa de Ángel Huete, Góndola Producciones. Esto se debe a que el padre de Viota le pide que encuentre a un coproductor, porque como dice Viota “no sabíamos nada del negocio del cine”²⁴⁸. De esta manera, este podría encargarse de trámites legales y profesionales. De hecho, fue el coproductor el que le encontró el equipo: el director de fotografía y el montador, profesionales del cine que trabajaban con él. Eligio Herrero se encargaría de la distribución del filme. El contrato de coproducción se cierra el 8 de agosto de 1977, “con un presupuesto estimado de doce millones de pesetas, al final costaría casi quince”²⁴⁹.

Para entender el filme lo primero es comprender el contexto histórico en el que se realiza el guion. Las fechas previas a su redacción son muy violentas: el 11 de diciembre de 1976 el GRAPO había secuestrado al presidente del Consejo de Estado, Antonio María Oriol de Urquijo; el 24 de enero de 1977 mataron a los cinco abogados laboristas de Atocha, ese mismo día la Policía mató a María de la Luz Nájera en una manifestación en Madrid y el GRAPO había secuestrado al presidente supremo de Justicia Militar; cuatro días después, el 28 de enero, el GRAPO mató a dos policías y un guardia civil. En estos convulsos momentos que marcan de manera clara el guion, es cuando Paulino Viota decide junto con Javier Vega escribirlo²⁵⁰. Lo hacen de manera rápida, en menos de un mes, concretamente entre el 22 de febrero y el 8 de marzo. El 13 de marzo de 1977 Viota escribe a su padre para informarle del trabajo: “Hemos seguido una idea que ya te mencioné hace unos meses: un caso de corrupción industrial, del tipo de los de Matesa o Reace²⁵¹, pero desde luego inventándolo todo y sin ninguna semejanza con ningún caso real para evitar cualquier problema”²⁵². Esto nos da consciencia de la actualidad (independientemente que se trate en el contexto de la Transición) del tema que trata Viota en su obra, la corrupción.

²⁴⁸Entrevista realizada a Paulino Viota el 5-11-2019.

²⁴⁹R. García, *Paulino Viota. Vanguardia...* ob. cit., pág. 346.

²⁵⁰Entrevista realizada a Paulino Viota el 5-11-2019.

²⁵¹Estos fueron dos de los escándalos políticos económicos más conocidos durante la última etapa del franquismo: en 1969 el caso Matesa, por la cual la empresa Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España, S.A.) creada por Juan Vilá Reyes produjo una gran estafa recibiendo créditos por valor de uso 10.000 millones de pesetas y beneficiándose de un 11% en desgravación fiscal; en 1972 el Caso Reace o el Caso del Aceite de Redondela, un escándalo de fraude que salpicó a la empresa Reace (Refinerías de Aceite del Norte de España S.A.), encontrándose en el Consejo de Administración de esta empresa Nicolás Franco Bahamonde, hermano de Francisco Franco. El caso se dio por la desaparición de (aproximadamente) 4 millones de litros de aceite de oliva, propiedad de la Comisaría General de Abastecimientos y Transportes (CAT).

²⁵²Para más información consultar, “Viota, P. carta a su padre, Madrid, 13 de marzo de 1977” en R. García, *Paulino Viota. Vanguardia...* ob. cit., pág. 310.

También debemos tener en cuenta que en el lapso entre la terminación del guion y el comienzo del rodaje “continuaron sucediéndose acontecimientos cruciales, como la legalización del PCE, las primeras elecciones democráticas y la legalización de la UGT”²⁵³. El rodaje se produce entre el 29 de agosto de 1977 y el 16 de octubre de 1977²⁵⁴, en exteriores e interiores de Madrid, Coslada y Paracuellos del Jarama. Esta película surge por el aborto del filme del que hemos hablado antes e integra el discurso en una narración única manteniendo el discurso político del guion *No es Sordo el mar* e incluso algunas de sus escenas, como veremos más adelante en el análisis del filme. Viota traspa la misma temática de manera más comercial, pero sin renunciar al punto de vista de la clase trabajadora.

Curiosamente el director que más ha influido en esta obra es Samuel Fuller, al que Viota considera un maestro del cine a pesar de considerarse en las antípodas de su pensamiento ideológico. Viota recalca que “esa violencia de su obra, esa intriga, esa crispación, ha intentado trasplantarla a su filme”²⁵⁵. Como anécdota, queremos mencionar que durante el rodaje de esta película TVE programó un ciclo de películas de Fuller. En la película, el protagonista se podría considerar el áter ego de Viota de manera metafórica ya que, como hemos dicho antes, Viota nunca ha militado en ningún partido²⁵⁶, ni tampoco ha sido líder sindical. Sin embargo, el desmoronamiento que sufre el personaje principal a lo largo de una semana, es algo con lo que el director se vincula estrechamente²⁵⁷. Viota se refiere aquí a dos cosas: por un lado, el aspecto personal, por el fracaso o la derrota que sentía en el cine y, por otro, el aspecto político, por identificarse con la izquierda en estos momentos²⁵⁸.

La película *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota narra la historia de una huelga fracasada y huye de toda complacencia al espectador (se incluyen escenas explícitas de una violación). Cuando hablamos de que huye de toda complacencia no nos referimos exclusivamente a que la sensibilidad del espectador pueda ser herida por la crudeza y violencia de ciertas imágenes, lo decimos siendo conscientes de la temática que

²⁵³P. Viota, “Historiar el presente” en J. E. Monterde (ed.), *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca Generalitat, 1997, pág. 273.

²⁵⁴Ibid.

²⁵⁵Cf. M. Antolín, “Entrevistas con Paulino Viota. *Con uñas y dientes*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 47.

²⁵⁶Como curiosidad queremos comentar que no es posible determinar a qué grupo político pertenecen los sindicalistas de este filme, no se les puede situar, igual que sucede en *Contactos*.

²⁵⁷Ibid., pág. 48.

²⁵⁸Entrevista realizada a Paulino Viota el 5-11-2019.

aborda, social y políticamente hablando; así como de todos los ángulos ideológicos, tanto derecha como izquierda, desde los que esta película puede ser vista. A pesar de haber sido tachada de panfletaria e izquierdista, en ningún momento se tilda al protagonista, líder sindical, de héroe ejemplar. En este personaje podemos encontrar faltas y elementos contradictorios. Por ejemplo, está el hecho de que este se aísla de sus compañeros dejando un gran vacío como cabeza de la huelga, así como las equivocaciones que comete a causa de su ego, dejándose llevar por el protagonismo que adquiere a través de sus camaradas. Como se recoge en la revista *Contracampo*, “la idea de que un hombre solo pueda enfrentarse con la patronal es falsa”²⁵⁹. Por otra parte, el que esté implicado en una buena causa, como es una huelga para mejorar las condiciones de los obreros y, sin embargo, en el aspecto moral y ético del matrimonio, sea infiel. De hecho, esta relación será lo más discutido en las proyecciones para obreros que tuvieron lugar²⁶⁰. ¿Por qué? Debido a que esto se veía como una traición a una camarada, es decir, no es solo una traición a la vida conyugal, sino política. Viota apela a que en realidad esto sería una liberalización de la moral burguesa, pero esto es algo más propio de los intelectuales que de la clase trabajadora²⁶¹.

La película versa de una dialéctica marxista con un tono *brechtiano*, ya que se centra en la narración de las ideas usando el recurso del distanciamiento, el cual escapa de una representación lírica de la realidad; aunque en este caso, Viota elimina el recurso de la farsa tan característico de la obra de Brecht para darle una mayor veracidad al filme. También podemos ver en su obra influencia del realismo del director Rossellini, ya que los 98 minutos de la película se encuentran divididos en episodios, igual que *Paisà*. Se puede decir que es su película más elaborada técnicamente hablando, aunque como recalcó el director de teatro Antonio Malonda a Viota, “el trabajo con los actores no estaba tan elaborado”²⁶².

La canción *Con uñas y dientes* que acompaña los créditos antes del comienzo de la película, nos pone sobre aviso de lo que vamos a visionar. La letra de la canción interpretada por la actriz Alicia Sánchez, Aurora en la película, versa lo siguiente:

²⁵⁹A. Matías, “*Con uñas y dientes*”, *Cinema 2002* 52, junio de 1979, pág. 49.

²⁶⁰A. Fernández Torres & J. G. Requena, “El presente como historia”, *Contracampo* 2, mayo 1979, pág. 25.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶²M. Asín, “El cine está sin ver: entrevista a Paulino Viota”, *El viejo Topo...* ob. cit., pág.74.

“Se dice que han sido derrotados al fin cuarenta años de muerte, pero en silencio llenan las calles gentes que malviven como siempre. Son hombres que trabajaban para otros, hombres que se quedan sin trabajo, gentes que nunca tuvieron suerte, que en las sombras esperan soñando, pero las ilusiones se conservarán, pronto son desmentidas por la realidad. La lucha diaria se opone al sueño, nos hace llevar los pies al suelo. Este sueño de todos tarda en alumbrar, muchos nos preguntamos cuál es su final, la lucha sigue en cada momento, con uñas y dientes, cuerpo a cuerpo...”

Sonando tanto en los créditos iniciales como finales, esta canción hace una clara alusión al contexto histórico en el que se mueve la película al hablar de “cuarenta años de muerte” para referirse a la dictadura pasada. De la misma manera, la propia letra recalca que la supuesta derrota de este Régimen, con la llegada de la Transición, no es más que una vaga ilusión puesto que los mismos “malviven como siempre” y sus ilusiones “pronto son desmentidas por la realidad”, haciéndoles “llevar los pies al suelo”. Cuando hace referencia a que “el sueño de todos tarda en alumbrar”, en realidad está realizando una metáfora sobre el deseo de la llegada de un verdadero cambio político y social, pero que no termina de producirse y, como comenta la propia canción, “muchos nos preguntamos cuál es su final”. Es decir, la canción que introduce este filme nos está poniendo en sobre aviso de lo que vamos a ver y que, como bien dice Antonio Albert en una crítica “retrata la realidad española desde la perspectiva de una izquierda ilusionada con las posibilidades de la nueva sociedad. Que chasco se llevarían ¿no?”²⁶³. De hecho, la película se desarrolla en un momento clave de la Transición: entre la Ley de Reforma Política, aprobada por las Cortes franquistas en noviembre de 1976 y las elecciones generales de junio de 1977²⁶⁴.

Es una película directa pero no carente de simbolismo que podemos encontrar en los nombres de los protagonistas, los cuales forman un juego semántico que gira en torno a una idea coherente con la ideología del filme: todo obrero lleva la salvación. De hecho, tres de ellos llevan nombres de evangelistas, Marcos, Juan y Lucas. Otros se llaman Salvador y Epifanio, así como toda mujer, Aurora y Lucía²⁶⁵, da luz a una nueva época. Aurora, cuyo nombre significa la llegada de un nuevo día con la salida del sol; y Lucía, nombre que acertado podría ser luz. Además, Santa Lucía es una santa mártir relacionada

²⁶³A. Albert, “*Con uñas y dientes*”, *El País*, 25-3-1993, pág. 63.

²⁶⁴A. Fernández Torres & J. G. Requena, “El presente como historia”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 20.

²⁶⁵Como hemos comentado, Guadalupe, la mujer de Viota colabora con Paulino y en *Con uñas y dientes* actúa en el papel de Lucía, aunque sea un papel secundario, sigue siendo importante.

con los ojos. Cuentan las crónicas que en su martirio le arrancaron los ojos y a partir de entonces es considerada patrona de los ciegos y “abogada” de los problemas de la vista. También podríamos interpretar, por lo tanto, que Lucía es la “protectora” y guía del protagonista, Marcos, que en ocasiones se encuentra cegado por la impaciencia (entre otras cuestiones). En la línea un tanto apostólica con la que hemos comentado este párrafo también podríamos señalar que la propia narración del relato se produce a lo largo de siete días y que quizás, podría hacer referencia a los siete días de la creación del mundo o a un *Vía Crucis*. Podríamos pensar que Paulino Viota quiere hacer referencia a que, en el final, se podría dar el nacimiento de un nuevo mundo, de un nuevo sistema político. De hecho, respecto a Marcos, “su cualidad mesiánica se reafirma conforme el filme avanza, y toma cuerpo en su figura, delgada, barbuda y machacada por la paliza que ha recibido”²⁶⁶.

Como hemos dicho, la película queda estructurada perfectamente a través de unidades narrativas temporales de siete días que dura la huelga. Estas se van indicando a través de letras amarillas sobreimpresionadas sobre la pantalla negra. Tras el anuncio de las palabras “Primer día” en el formato que hemos indicado, un primer plano nos sitúa de golpe, en el término literal de la palabra: la cámara recibe cuatro puñetazos de un matón. “Esta secuencia de puñetazos está estrechamente relacionada con la secuencia de apertura de *The Naked Kiss* de Samuel Fuller (*Police spéciale*, 1964), donde Kelly golpea a su proxeneta antes de lograr escapar”²⁶⁷, [Trad. T.N.]. De esta manera, se sitúa al espectador en la piel del protagonista que consigue salir corriendo en una huida desesperada de los tres matones mientras la cámara lo recoge a través de un *travelling*. Esta violenta escena se desarrolla a través del juego fuera de campo y la utilización de plano-contraplano que utilizará Viota en esta película cuando se trate de escenas violentas. Esto resulta inútil ya que lo interceptan con un coche y terminan su trabajo dándole una paliza. En el lugar donde se rueda esta escena habían acuchillado poco antes a un trabajador en huelga, como dice Viota: “Este es el filme que hay que hacer, todo esto está pasando...”²⁶⁸. Como podemos comprobar, el director no deja nada al azar y, además, recalca a través de este detalle el carácter de actualidad que tiene la película.

²⁶⁶A. Elduque, “Pequeño déjà-vu”, *Contrapicado* 42, octubre de 2011, disponible desde Internet en: <http://contrapicado.net/article/2-2-con-unas-y-dientes-1977/> [acceso: 13-4-2019]

²⁶⁷M. S. Rodríguez, «Un thriller politique pendant la Transition : *Con uñas y dientes* (1978) de Paulino Viota» en Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano et alii (eds.), *La construcción de la democracia en España (1968-2014). Espacios, representaciones, agentes y proyectos*, París, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2019, págs. 285.

²⁶⁸A. Fernández Torres & J. G. Requena, “El presente como historia”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 20.

En las siguientes escenas se nos presenta a los principales personajes y se pone en situación qué es lo que ha sucedido: Marcos es el líder de una huelga sindical y uno de los principales negociadores con la patronal. De camino a una reunión con esta, le asaltaron tres matones contratados por la fábrica para impedirle llegar a su destino. También en las escenas que se suceden son presentados los personajes principales: Aurora, profesora de Historia Contemporánea de España, en cuya casa Marcos va a esconderse para poder estar a salvo de la persecución; Lucía, mujer de Marcos y, Juan, uno de los obreros de los compañeros de la fábrica.

Aquí se produce el primer *flashback* de la película en el que se pone sobre la mesa la corrupción de la fábrica y los negocios sucios que del director. Uno de los empleados del departamento de financiación informa sobre toda la corrupción de la empresa a Marcos con la esperanza de que, a través de los obreros, se desvirtúe al director sin que los grandes jefes se vean salpicados. La empresa no tiene material producido y por lo tanto no podría resistir la huelga de los obreros por mucho tiempo. Es en este momento, cuando gracias a una conversación con Lucía, Marcos se da cuenta de que esta información puede ser clave para tener al presidente atado de pies y manos. Sin embargo, su decisión es la de no decir nada a sus compañeros, y en la siguiente escena en la que Aurora le dice que “los compañeros sabrán que hay qué hacer”, la respuesta de este es contundente: “Tengo que ser yo, los otros no saben”. Aurora no entiende estas palabras y lo mira extrañada, ya que hasta este momento, esta información es algo que solo conocen Marcos, Lucía y el espectador. En esta escena podemos percibir dos cosas: una, el papel primordial de las mujeres que se presentan como guías para Marcos, algo que se repetirá a lo largo de la película. En segundo lugar, el lado más humano del protagonista al quedarse en la casa escondido por precaución y miedo a un nuevo asalto, así como el peor: podemos descubrir un exceso de soberbia y narcisismo en sus palabras, siendo bastante contradictorio que se sitúe como el único capaz de llevar la huelga a su victoria, quedándose en casa y sin informar al resto de sus compañeros.

De nuevo las letras sobreimpresionadas en amarillo “Segundo día” se recalcan sobre el fondo negro. La cámara va enfocando en primer plano a varios obreros que en círculo comentan la delicada situación en la que se encuentran. Aurora se presenta en la reunión y después traslada a Marcos toda la sensación de inseguridad de sus compañeros respecto a seguir con la huelga y que interpelan que su líder sindical no se encuentre con ellos, puesto que no saben en realidad todo lo que está sucediendo.

En el “Tercer día” unas provocativas letras escritas en el periódico hacen de cebo para azuzar a Marcos a salir de su refugio y funciona. Las críticas en la prensa hacia su persona por ser cabecilla de la huelga y no estar en la misma hacen que este decida ir a la reunión. De nuevo el protagonista peca de soberbia y cae en la trampa. Se repite la misma escena del inicio de la película, Marcos huye de los matones y es interceptado por un coche, con la diferencia de que esta vez es Aurora que, al haberlo visto tan obcecado con la idea de ir a la reunión, decide acercarse por los alrededores. De nuevo la profesora de historia se presenta como cabeza pensante y salvadora de la situación. Regresan a la casa y ambos personajes terminarán acostándose, mostrándose planos de sexo explícito y desnudos integrales de Aurora. No es de extrañar que la película incluya este tipo de material, debemos recordar que nos encontramos en plena época del destape en el cine español.

En el “Cuarto día” Aurora y Marcos siguen manteniendo su idilio mientras que en la siguiente escena los obreros se encuentran enfrentados: se recalca el apoyo del Gobierno a los patronos durante la crisis y hay un interesantísimo debate entre dos compañeros sobre el capital y que también podríamos poner en relación con la propia Transición. En esta escena uno de los obreros dice: “Con la crisis el Gobierno se ha puesto de parte de los patronos, si no estamos ahora bien unidos y más organizados que nunca, nos comen”. A lo que otro de los compañeros responde: “Pero eso no es arreglar los problemas, eso es atizar los rencores contra el patrón. Si queremos resolver el conflicto civilizadamente, tenemos que entender su postura...”. Aunque en este debate²⁶⁹ claramente se está exponiendo el conflicto obrero-patrón, podríamos hacer una doble lectura: el hecho de que la izquierda debe estar más unida que nunca en la Transición para conseguir alcanzar una verdadera democracia. La respuesta a esto (representada en la figura del obrero que cuestiona la postura crítica del primero) sería la de mantener una postura conciliadora en el proceso. Es necesario dejar a un lado los antiguos rencores contra “el patrón” y como bien dice este peón, “resolviendo el conflicto civilizadamente”, convirtiéndose de esta manera en paradigma del cambio de una dictadura a una democracia.

En la siguiente secuencia encontramos otra alusión al periodo histórico y político en el que se encuadran los personajes. Marcos se encuentra en casa de Aurora y esta

²⁶⁹Esta famosa discusión entre obreros se extrae del segundo guion de los cinco que realizan Paulino Viota y Javier Vega, “Tácticas” (T1) (septiembre 1974).

bromea diciéndole que se encuentra en una cárcel. En un primer plano, Marcos desvela que él ya ha estado en la cárcel y recalca: “No sabes cuánto se aprende, yo he conocido allí a cantidad de gente. Por lo menos no estás solo”. Interpretamos, aunque el personaje no lo especifica, que aquí hace clara alusión a los presos políticos que se podían encontrar en las cárceles españolas en periodo dictatorial. Cuando subraya “por lo menos no estás solo” está exponiendo, por un lado, la cantidad de personas que estuvieron en prisión por su ideología y por otro, el encuentro de una izquierda que, aunque derrotada durante la Guerra Civil y maltratada durante la dictadura, no desaparece. Además, no podemos olvidar que la película fue rodada en 1977 y el 15 de octubre de este mismo año se promulgó la Ley de Amnistía, Ley 46/1977, que incluía a los presos políticos. En el siguiente plano secuencia Aurora lee el escrito de uno de sus alumnos, que versa:

“La historia de España en los últimos siglos se caracteriza porque un conjunto de propietarios del campo y poderosos ha dicho lo que había que hacer al resto de la nación con gran éxito, logrando imponer sus ideas y dirigiendo España contra la oposición”.

Tras esto Marcos se acerca a Aurora, la besa y comienzan a hacer el amor, pareciendo esto símbolo de que ambos comulgan completamente con estas palabras. Relacionándolo con lo anterior, puede que aquí la película deje entrever un poco de esperanza, un camino hacia el cambio político: el alumno ha escrito una versión no oficialista de la historia porque se siente libre y no habrá represalias por ello, mientras que, en un tiempo pasado, Marcos ha estado en la cárcel seguramente por lo mismo, expresar sus ideas.

El “Quinto día” se abre con un primer plano de uno de los obreros que expone que al día siguiente tienen asamblea y que no pueden retrasar más las votaciones. Aurora, que se encuentra con ellos, explica que Marcos dice que hay que aguantar la huelga, pero el resto de sus compañeros se encuentran desalentados y sin apoyo. Aurora los acompaña a por un escrito que han hecho para la asamblea y en un plano secuencia se muestra cómo están siendo vigilados por los matones desde el bar de enfrente y, de manera intimidante, el mismo coche que acorraló a Marcos en la secuencia inicial, pasa por delante del portal en el que han entrado los obreros con Aurora, premeditando lo que va a suceder. En la siguiente escena en el interior de la casa de Aurora, Marcos que no sabe qué hacer con la situación, le confiesa a ella su incertidumbre y muerde la manzana de la que ella está

comiendo²⁷⁰. Llamamos al teléfono de la casa para intentar tender una trampa a Marcos, pero Aurora se da cuenta y decide ir a casa de Juan para buscar otro lugar a Marcos. Al salir, es interceptada por los tres matones que la suben a un coche donde es repetidamente violada. De nuevo, Viota hace uso del plano-contraplano en esta escena de brutal violencia ante la aparente normalidad que se observa en la calle desde la ventanilla del coche, desde donde “la mirada de Aurora es la que vehicula todo el montaje, sobre todo al comienzo”²⁷¹.

Tras tres horas de violencia sexual, Aurora vuelve a la casa donde Marcos la espera preocupado. Este le confiesa lo que sabe desde hace tiempo sobre la corrupción del director de la empresa y que los almacenes se encuentran vacíos, por lo que no se podrá aguantar mucho más tiempo la huelga de los obreros. Viota recurre de nuevo al *flashback*: se van alternando escenas en las que aparecen los obreros y las altas esferas de la empresa. Por un lado, se manifiesta la incertidumbre en la clase trabajadora y, por otro, la nueva estrategia que tomará la empresa para no ceder ante la huelga si se destapa que no hay *stocks*. Marcos insta a sus compañeros a continuar y les pide confianza, pero no explica el verdadero motivo por el cual cree que la huelga va a ser ganada. Finalmente, debido a una conversación entre Marcos y Aurora, este llega a la conclusión de que se presentará en la reunión que tienen al día siguiente y dirá la verdad.

En el “Sexto día” se puede ver como Aurora sale de la casa para buscar a otros compañeros de Marcos y así escoltarlo hasta la reunión. Cuando este se queda solo en la casa se produce un sonido que le alerta. La cámara enfoca a la puerta del baño de la que sale un matón con una pistola. A pesar de que el protagonista intenta huir, un disparo lo alcanza. El primer plano del rostro sin vida de este bien podría ser la imitación de la faz de Cristo en forma de talla de imaginería. De nuevo el director hace uso del plano-contraplano para ilustrarnos una escena de violencia. La sucesión de secuencias muestra, por un lado, la reunión de obreros claramente enfrentados en dos vertientes: continuar o terminar con la huelga. Por otro, el matón en el piso de Aurora dejando el lugar del crimen sin pruebas y fingiendo un suicidio. De nuevo podríamos hacer una doble lectura del debate que se da en la asamblea, no solo conflicto patrón-obrero sino ruptura-reforma

²⁷⁰No creemos que este gesto sea simple casualidad. Ya hemos comentado el carácter simbólico y bíblico de muchos de los elementos de la película. En este caso creemos que el gesto es una imitación de Adán y Eva con el fruto prohibido, pero sin la carga negativa del pecado, más bien una búsqueda del protagonista de una respuesta, de la sabiduría que le transmite la mujer.

²⁷¹R. García, *Paulino Viota. Vanguardia...* ob. cit., pág. 342.

política. Epifanio dice: “Hay que mantener la unidad, aunque sea a costa de terminar con la huelga. Además, no olvidéis a los despedidos, y que pueden caer más si seguimos así”. Podríamos interpretar estas palabras como una metáfora de la situación de España en la Transición. El mantenimiento del consenso político y la renuncia a la lucha por una ruptura con lo ya establecido. Igualmente, en su segunda frase el obrero apela al miedo, a la regresión, siendo los despedidos una metáfora de las personas caídas en la lucha por una democracia. De hecho, en contestación a esto, otro obrero hace mención directa al Régimen, diciendo: “La dirección está explotando el miedo que desde la dictadura todos llevamos en el cuerpo, no nos dejemos engañar”. Esta voz parece hablar en dos direcciones: por un lado, la de los obreros a quedarse sin trabajo, por otro, la de los españoles a quedarse sin una democracia. Como podemos comprobar, la película es política y aborda el tema de la lucha de clases²⁷².

Tras la llegada de los obreros y Aurora al piso y el descubrimiento del cadáver, la Policía acude al domicilio. Uno de los obreros habla con un policía explicándole que lo sucedido no ha sido un suicidio sino un asesinato, cuestión que el policía pone en duda aferrándose no solo a la situación del obrero, la presión a la que estaba sometido y las amenazas, sino también a la falta de pruebas.

El “Séptimo día” se abre con una escena en la que la cúpula de la empresa está reunida, y expone que todo se solucionará “caiga quien caiga” para referirse a solucionar la situación de la empresa. En la siguiente escena aparecen los compañeros de Marcos; Aurora y Lucía se encuentran leyendo la prensa donde se descubre la falta de *stock* en los almacenes y, de manera astuta, se explica que hay una orden de búsqueda y captura del antiguo director, Rodolfo Ortiz²⁷³, cuyo testimonio podría aclarar la muerte de Marcos. También leen la nota que ellos mismos han entregado a los medios, desde donde recalcan que Marcos “se encontraba amenazado y tuvo que recurrir al extremo de ocultarse como en los peores tiempos de la dictadura. Finalmente, nuestros temores se han visto confirmados”. Esta frase está haciendo una analogía entre el tiempo actual (la Transición)

²⁷²I. Zumalde, “Crónica de un desencanto” en R. García (ed.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Santander, Shangrila, 2015, pág. 222.

²⁷³“La elección del actor Alfredo Mayo para encarnar al director de la empresa Rodolfo Ortiz. La presencia de quien encarna la figura idealizada de Franco en *Raza* (1941), trabaja como en el cine de Carlos Saura o Francisco Rodríguez, como ícono de la dictadura”, [Trad. T.N], en M.S. Rodríguez, «Un thriller politique pendant la Transition : *Con uñas y dientes* (1978) de Paulino Viota» en Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano et alii (eds.), *La construcción de la democracia...* ob. cit., pág. 288.

y el Régimen. La segunda frase sentencia que han confirmado como las cosas no han cambiado: ha sido perseguido y finalmente, asesinado.

La última secuencia de la película es un mitin del nuevo director de la fábrica a los obreros. Se trata de un plano-secuencia en el que la cámara va haciendo *zoom* hacia el ponente hasta que “concluye la película colocando los trabajadores en un simbólico fuera de campo. Evacuados de la imagen, también lo son del campo de decisiones”²⁷⁴. Se expone un discurso cargado de demagogia y amenazas encubiertas, que versa lo siguiente:

“[...] porque todos hemos sido engañados por el señor Rodolfo Ortiz. Útiles Industriales quiere dejar bien claro que siempre ha deseado y desea juego limpio. Hay lógicas desavenencias que pueden y deben resolverse en la mesa de negociaciones. Debemos desterrar para siempre todo tipo de recursos a la violencia y a la presión porque solo nos conducirían a enconar nuestras relaciones. La situación económica por la que atraviesa la empresa es muy comprometida. Máxima tras los recientes abusos y mala administración de que hemos sido víctimas. La empresa ha decidido no tomar represalias y admitir a todos los despedidos. A cambio les pedimos comprensión y una visión realista de la situación. Sus reivindicaciones no podrán ser atendidas de momento. Ahora bien, nos comprometemos a llevar una administración saneada y prometemos volver a sentarnos con ustedes en la mesa de negociaciones tan pronto como los resultados de la nueva gestión así lo permita. De otro modo, lamentándolo profundamente tanto como pueden lamentarlo ustedes, tendríamos que ir al expediente de crisis, cierre y liquidación del negocio. Y nada más señores. Ahora son ustedes los que tienen la palabra”.

Aunque este filme no sea una película histórica, no habla explícitamente de la Transición, sí utiliza la historia como referente, es decir, sin ser su tema principal, se pueden ver los agentes políticos y la historia del tiempo en el que transcurre²⁷⁵. Además, podemos encontrarla como “una metáfora sobre la reforma”²⁷⁶.

Las palabras del discurso “la empresa ha decidido no tomar represalias y admitir a todos los despedidos. A cambio les pedimos comprensión y una visión realista de la situación”, inevitablemente nos hace vincularlas a lo que sucedió en enero de 1976: una ola de huelgas que había comenzado el mismo día de reyes (6 de enero) con la de los

²⁷⁴Ibid., pág. 289.

²⁷⁵Recordemos que Carlos F. Heredero hace una división en los filmes producidos durante la Transición: la representación de la historia, la historia como referente, reflejo social y documentales. Aunque este filme podría bien enmarcarse dentro de la categoría social, ya que alude a un conflicto entre obreros-patrones, también la misma nos da pistas sobre el momento histórico y político.

²⁷⁶F. Samaniego, “He pretendido hacer una película popular”, *El País*, 29-5-1979, pág. 3.

trabajadores del metro de Madrid. El PCE promovió la vuelta al trabajo de todos los trabajadores que se manifestaban, “cediendo el control a la Comisión Negociadora. Con la única condición de readmitir a los despedidos y de la aceptación de los convenios [...] Con un lenguaje que llegaría a ser común durante la Transición, la madurez de los trabajadores había permitido una solución razonable”²⁷⁷. Durante la Transición, el PCE fue moderándose llegando a formar parte de los Pactos de la Moncloa y su propio líder, Carrillo, apelando en sus discursos al consenso como única solución razonable.

También transcribimos estas palabras del discurso interpretándolas como alegoría de la Transición española, pero en otro sentido: interpretamos que el patrón en realidad es la figura alegórica del Gobierno de España, la cúpula política y los obreros en ocasiones representan a los ciudadanos españoles y, en otras ocasiones, a la izquierda política española.

Cuando se habla de “lógicas desavenencias” que se tienen que resolver “en la mesa de negociaciones”, creemos que además de referirse a las diferencias entre obreros y patronos, se está refiriendo a las diferencias políticas de la España de este periodo; y la “mesa de negociaciones”, al consenso que se intentaba alcanzar entre ambas partes, más abajo desarrollaremos esto último. Según este discurso, la violencia y la presión “solo nos conduciría a enconar nuestras relaciones”. Se establece que hay que dejar a un lado cualquier tipo de presión, nombrando la violencia para dar una mayor carga dramática al mitin y exponer que cualquier tipo de presión los llevaría a una imposibilidad de avance en el proceso a la democracia, a una obstrucción.

Ya hemos comentado como la película terminó de ser rodada el 16 de octubre de 1977, misma fecha en la que se sucedieron diversos cambios importantes en política. Vamos a exponer dos de ellos que relacionamos directamente con la película y con el discurso que estamos analizando.

En primer lugar: la Ley de Amnistía en España del 15 de octubre de 1977, por la que todos los presos políticos salieron a la calle. Cuando en la plática, el patrón dice “la empresa ha decidido readmitir a todos los despedidos”, nosotros lo interpretamos desde la lectura política e histórica de como “el Gobierno ha decidido readmitir en la sociedad a todos los presos políticos”. También podríamos relacionarlo con la legalización del PCE

²⁷⁷E. Rodríguez López, *¿Por qué fracasó la democracia...* ob. cit., pág. 58.

en abril de este mismo año. ¿A cambio de qué? Como continúa el discurso “a cambio les pedimos comprensión y una visión realista de la situación”. En una suerte de chantaje emocional se pide entendimiento a los afectados y perjudicados durante décadas de dictadura y se sentencia, con la última frase de esta fórmula, que cualquier otro tipo de vía sería utópica e imposible de llevar a cabo.

En segundo lugar, otra fecha importante es el 25 de octubre de 1977, cuando fueron firmados los Pactos de la Moncloa. Estos consistían en un Acuerdo sobre el programa de saneamiento y reforma de la economía y la actuación jurídica y política. Relacionando esto con el discurso, podríamos plantear que el patrón (representando la cúpula del Gobierno) expone a los obreros (los ciudadanos españoles) que todo conflicto debe resolverse en “la mesa de negociaciones”, que es donde diferentes partidos políticos se sientan para plantear que, como se puede leer en la transcripción más arriba, “la situación económica [...] es muy comprometida”. De la misma manera que el patrón se compromete a “llevar una administración saneada”, los Pactos de la Moncloa se presentan con este mismo objetivo.

Ya hemos comentado como en el discurso se plantea la imposibilidad de otra vía, cuestión que se repite al final del mismo, pero de manera más tajante y dramática al exponer: “De otro modo, lamentándolo profundamente tanto como pueden lamentarlo ustedes, tendríamos que ir al expediente de crisis, cierre y liquidación del negocio”. Es decir, en el caso de que el proceso de la Transición se realizase de otra manera, el país iría a la crisis, la quiebra económica y al fin de la transición de la dictadura a la democracia. De este extracto del discurso podemos sacar dos conclusiones: por un lado, el chantaje que se expone y por otra, como se intenta sacar ventaja de la situación a través de infundir miedo a los ciudadanos de a pie, muchos de los cuales no querían una regresión a una dictadura.

El discurso se cierra de la siguiente forma: “Y nada más, señores. Ahora son ustedes los que tienen la palabra”. De este final sacamos dos conclusiones desde la lectura política:

Existe una clara intención de chantaje que se intenta transmitir a los ciudadanos exponiéndoles que este asunto queda en sus manos, dependiendo de ellos el aceptar la fórmula que se ha planteado como única para conseguir la democracia querida o, rechazarla y optar por otra vía que no haría más que llevar a la crisis y al fin de este

proceso de Transición. También creemos que el director de la película, Paulino Viota, está llamando a una reflexión sobre el papel de la sociedad en todo este suceso y la responsabilidad de cada uno a la hora de actuar o no, de ser activos o pasivos. La película refleja una parábola de la Transición, dejando claro que los métodos totalitarios permanecen, aunque con otro rostro. De hecho, una de las protagonistas, Aurora, profesora de Historia, hace el siguiente comentario: “Los mismos perros con distintos collares”. Es decir, no hay ninguna ruptura en la Transición, solo una reforma pactada.

En relación con la cita precedente, debemos recalcar el momento político e histórico en el que se crea esta película: La Ley de Reforma Política 1/1977 de 4 de enero, aprobada el 18 de noviembre de 1976, la eliminación de las estructuras franquistas desde un punto de vista jurídico y las primeras elecciones democráticas del 15 de junio de 1977 en las que salió elegido el partido de Adolfo Suárez. Es decir, la película no solo está enmarcada en una transición en su sinopsis, los obreros quieren conseguir un cambio en sus condiciones de vida a través de la huelga; sino que la propia producción del filme está enmarcada en la cronología de la Transición y podemos interpretarla como una metáfora del cambio político del franquismo a una democracia, por primera vez en casi 40 años de dictadura. En este sentido, coincidimos con Ernesto Pérez Morán cuando recalca:

“Esta película podía ser una metáfora de la España de la época, con la empresa como representante de un poder nada democrático (idea subrayada por la actuación de Alfredo Mayo²⁷⁸, símbolo del cine nacional de la posguerra, en el papel del ejecutivo), los esbirros reflejo de las fuerzas del orden heredadas del franquismo. Y los trabajadores trasuntos del conjunto la ciudadanía que padece los males del sistema, pero se muestra decidida a luchar, aunque desde perspectivas y con posturas muy diferentes y quién sabe si abocadas al fracaso”²⁷⁹.

En realidad, el hecho de que quede abocado al fracaso es algo que queda en un interrogante ya que, con la frase final, creemos que Viota deja un final abierto a la reflexión de los obreros, los espectadores y, por último, a los ciudadanos respecto a su papel en el cambio político.

²⁷⁸Paradójico resulta que el actor que encarna al asesino a sueldo de la película sea Luis Politti, actor argentino detenido y torturado durante el Proceso de Reorganización Nacional.

²⁷⁹E. Pérez Morán, “*Con uñas y dientes*” en J. L. Sánchez Noriega (ed.), *Filmando el cambio social*, Barcelona, Laertes, 2014, pág. 187.

5.4.3. Dilaciones y anatematización económica de la película de Viota

Como ha comentado Viota en más de una entrevista, los problemas durante la producción de la película fueron sucediéndose, pero finalmente la película pudo ser montada y enviada al Ministerio. Con fecha previa al rodaje de la película, el 16 de agosto de 1977, Paulino Viota, en calidad de director y productor de la película, solicitó a la Dirección General citada los beneficios de “Interés Especial” de acuerdo con lo dispuesto en la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971. Recordemos brevemente que, en este momento, no se había publicado el Real Decreto 3071/1977 aunque todo parecía ir en buena dirección para el cine. De hecho, en octubre de este mismo año, Joan Sagarra entrevista a la Dirección General de cine para hablar sobre censura. En un principio la audiencia tendría lugar con Félix Benítez de Lugo, director general de Cinematografía, pero finalmente es a un anónimo del gabinete técnico. Este recalca respecto a la futura Comisión de Visado que “en ningún momento la Comisión tendrá competencia ni de censura previa, ni de secuestro de películas”²⁸⁰. Ciertamente en la teoría no, pero en la práctica, como podremos comprobar en los siguientes epígrafes donde analizamos casos concretos de películas, sí. En octubre de este mismo año la dirección de Benítez de Lugo termina y es José García Moreno quien entra en la Dirección General de Cinematografía.

De la película se hicieron dos versiones ya que quisieron mejorar la película cambiando el montaje, como dice el propio Viota: “Cambié alguno de los *flashbacks* de lugar, tienen esa posibilidad porque como son recuerdos no siguen la cronología que había que respetar para que la película fuera medianamente comprensible, no siguen la cronología de la historia en presente”²⁸¹. Por lo que la primera copia y de depósito obligatorio que se entregó para las cuestiones legales fue la copia larga, es decir, la del primer montaje; pero como ha comentado Paulino Viota, la que se estrenó fue la segunda versión, más breve y cambiando de lugar alguno de los *flashbacks*²⁸².

El 10 de diciembre de 1977 los productores de la película, Paulino Viota y Ángel Huete Cantarero, presentan una instancia para que la Subcomisión de Clasificación dé su veredicto. Una vez que la película es depositada en el Ministerio, según el Real Decreto 3071/1977, en su artículo tres se indica que, desde este depósito, la Administración tiene

²⁸⁰J. Sagarra, “Ya...! Actualidad. Censura habla la Dirección General de Cine”, *Nuevo Fotogramas* 1513, 14 de octubre de 1977, pág. 9.

²⁸¹Entrevista realizada a Paulino Viota el 5-11-2019.

²⁸²Ibid.

dos meses para conceder las licencias de exhibición, donde se indicará la clase de salas y la edad a la que va destinada. La respuesta a dicha instancia se da el 11 de abril de 1978²⁸³, es decir, se daría casi cuatro meses después en el caso de que la película fuese depositada para su calificación el día 10 de diciembre de 1977; sin embargo, la primera copia estándar de la película estaría lista el 13 de marzo de 1977²⁸⁴. Por esto último sería imposible que hubiese sido depositada el 10 de diciembre, lo único factible sería que se hubiese presentado la instancia para pedir la calificación sin copia de la película²⁸⁵ y así adelantar trámites burocráticos con una prórroga para entregar los materiales, algo que no era raro en la época.

El veredicto de la correspondiente Subcomisión reunida el 7 de abril de 1978 es unánime: película destinada a mayores de 18 años y para salas comerciales. La votación es realizada por cinco vocales entre los que encontramos como presidente de la sesión, el señor Moliner. Los vocales son cinco: el señor de Andrés, Lecumberri, Gómez Rufo, Claver y la señora Espinosa²⁸⁶. No se realizan comentarios en los informes personales de cada uno de los vocales. Casi un mes más tarde, el 2 de mayo, se vuelve a reunir la misma Subcomisión de Clasificación, exceptuando al señor Claver que es sustituido por la señora Llopis, para dar exactamente el mismo veredicto.

Como hemos comentado anteriormente, en agosto de 1977 (previo a su rodaje) se solicita para el filme la protección económica que se recoge en el capítulo cuarto de la Real Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971. Es el 8 de mayo de 1978 cuando la Subcomisión de Valoración se reúne. Los asistentes a la sesión son nueve: el presidente

²⁸³AGA, caja 36/05279. Si se quiere consultar ver anexo 10, pág. 524.

²⁸⁴Recibo de entrega de diez rollos de copiones de trabajo. Material facilitado por Rubén García López.

²⁸⁵En teoría es necesario presentar la copia de la película. En el Real Decreto 3071/1977, artículo quinto, apartado tercero se recoge que " la Subcomisión de Clasificación de Películas tendrá por objeto determinar la. edades de los públicos y clases de salas a que vaya destinada una película presentada para su visado", es decir, que deben estar presentadas. Ciertamente es de manera más explícita esto se recoge en una Orden posterior (de la que hemos hablado en el primer epígrafe del capítulo segundo de esta tesis), de 7 de abril de 1978 por la que se dictan normas de aplicación y desarrollo del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, cuyo capítulo segundo versa "copia íntegra y en perfecto estado de la película en el mismo formato, color y demás características en que haya de ser proyectada y en condiciones técnicas adecuadas para ello". Cuando entrevistamos a Paulino Viota nos comentó que no recuerda las fechas exactas y que todo ese tipo de dudas podría ayudarnos a resolverlas Rubén García, el cual nos aclaró que la primera copia estándar estuvo lista el 13 de marzo de 1977 (a través de una factura con el laboratorio) y este nos derivó a José Manuel Martín, técnico en la Filmoteca Nacional y gran conocedor de los entresijos administrativos. Este nos comentó que sin existencia de copia previo a marzo de 1978, lo más seguro es que se presentase la petición de la licencia con posibilidad de prórroga. También es cierto que ni en los archivos de Viota ni en los del AGA se ha encontrado documentación en referencia al depósito de la película.

²⁸⁶AGA, caja 36/05279. Subcomisión de Clasificación, "Informe sobre clasificación de la película *Con uñas y dientes*". [7 de abril de 1978], [s/p].

señor Gortari, de Andrés, Zabala, Pérez Medina, Guerra, Gárgoles, Molero, Mercero y la señora Guerrero.

En esta Subcomisión podemos constatar que hay personas del mundo del cine (Carlos Gortari y Jesús García Gárgoles, director de producción) y un antiguo censor de la Junta de Calificación y Apreciación de películas, siendo este el caso de Manuel Andrés Zabala, el cuál fue jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro entre 1946 y 1962, pasando por diferentes cargos: “Secretario de la Comisión Nacional de Censura (1943-1946), o secretario del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947-1962)...”²⁸⁷. Como podemos comprobar esto resulta paradójico: ya se encuentra en vigor el Real Decreto 3071/1977 que conlleva la correspondiente abolición oficial de la censura cinematográfica y, sin embargo, entre los vocales podemos encontrar “antiguos” censores recalcitrantes.

En esta ocasión hay división de ideas entre los vocales: cinco de los vocales lo puntúan con un punto y cuatro de ellos votan por la concesión de cero, de todas maneras, ante esto podemos comprobar como el resultado es catastrófico. De los nueve informes individuales solamente tres desarrollan el apartado de justificación de la respuesta. El presidente de la sesión, Carlos Gortari, da un contundente cero en la escala de puntos y escribe “denegada la «Especial Calidad ». Ni guion, ni puesta en escena. No basta con las buenas intenciones”. El segundo informe que añade una justificación es el de Jesús Gárgoles, que da un cero y respecto a la protección económica indica “no aceptar la misma por carecer de ningún interés”. El último informe corresponde a Andrés Zabala y, de los tres, es el que más se extiende en sus palabras:

“Realizada al amparo de la O.M. de 12-3-71. Se presenta a efectos de «Interés Especial» y Valoración en puntos de protección. Por mi parte propongo la no concesión del Interés Especial y por lo tanto la denegación de protección por este concepto. (Es un *pesto* erótico-social) sin especial interés ni en la realización ni en la forma de tocar el tema”²⁸⁸.

En este testimonio del viejo censor franquista, podemos comprobar que no solo hace mención al trabajo técnico menoscabándolo; sino que también hace referencia directa a la forma de tocar el tema “erótico-social”. Creemos que habla de “erótico” por

²⁸⁷Ibid. y A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 168.

²⁸⁸AGA, caja 36/05279. Subcomisión de Valoración Técnica, “Informe individual sobre valoración de la película *Con uñas y dientes*”. [7 de mayo de 1978], [s/p].

las escenas explícitas de sexo; y “social” por el conflicto obrero-patrón que se plantea a lo largo de la película, así como por las analogías con ciertas problemáticas de la época de la Transición. No añade nada más explícito, pero podemos juzgar que considera errónea la manera de abordar la temática de la película que es claramente crítica con la situación de los trabajadores y, como hemos comprobado, también con la Transición. Más allá de que la película pueda o no agrandar técnica y estéticamente, no entra dentro del modelo de discurso sobre el consenso que se promocionaba desde el Gobierno y eso, creemos que influye en estos veredictos.

El 17 de mayo es enviada la resolución a los productores indicándoles que tienen un plazo de quince días en el caso de que quieran recurrir. El 31 de mayo se envía un escrito firmado por Ángel Huete en representación de Góndola Producciones Cinematográficas y, por otra parte, de Paulino Viota en nombre de la productora Piquio Films. En este escrito se refiere al artículo tercero, capítulo primero de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, alegando que:

“[...] No se han escatimado los medios necesarios para alcanzar un alto nivel de calidad, basta señalar que se han impresionado 26.000 metros de película virgen, cifra muy por encima del estándar habitual, y que en el trabajo de montaje y sonorización se han invertido cinco meses de trabajo. Este nivel de calidad se ha conseguido gracias al empeño personal de todo el equipo-técnico artístico”²⁸⁹.

En este punto los productores se acogen al primer párrafo del citado artículo ya que se recoge que serán películas de “Especial Interés” aquellas que ofrezcan suficiente garantía de calidad. De ahí que se recurra a explicar el número de meses de trabajo como muestra del tiempo invertido y la calidad que ello conlleva.

“La mayor parte de dicho equipo se ha incorporado con esta película a la industria cinematográfica. [...] Esta participación de actores y técnicos noveles supone aproximadamente un 80% de los valores participantes en la película, por lo que creemos que la concesión de una mayor subvención se ajusta al párrafo tercero del mencionado artículo de la O.M. de 12 de marzo de 1971”²⁹⁰.

En este punto se apela al tercer párrafo de la ya citada Orden Ministerial que hace mención explícita a la incorporación al campo profesional del cine de los titulados de la

²⁸⁹AGA, caja 36/05279. P. Viota & A. Huete, “Recurso dirigido a la Comisión de Visado”. [31 de mayo de 1978], [s/p].

²⁹⁰Ibid.

Escuela Oficial de Cinematografía. Finalmente, los productores terminan pidiendo la reconsideración de la valoración dada que consideran injusta “en relación con el esfuerzo efectuado y que nos priva de cualquier interés para seguir trabajando en esta línea de riesgo, que contribuya a elevar el nivel artístico y técnico del cine español”²⁹¹.

Mientras en la Dirección General de Cinematografía, se incorpora un viejo conocido. El director José García Moreno, director general en estos momentos, explica en unas palabras concedidas a la revista *Nuevo Fotogramas* como Gortari es un asesor cualificado que seguirá continuando en la Dirección General de Cine y, entra “Arturo Claver, otro gran profesional, que [...] también goza de mi entera confianza”²⁹². Aunque este artículo se publique en junio, hemos comprobado como Claver ya había participado en la sesión de la Subcomisión de Clasificación de esta película en abril. Lo que no especifica García Moreno es que Arturo Claver pertenecía al Cuerpo de Técnicos de Información y Turismo desde 1972²⁹³. Con este queremos decir que este se encontraba formado en el más absoluto control de la información²⁹⁴.

El 26 de junio de 1978 vuelve a reunirse la Subcomisión de Valoración Técnica con ocho asistentes a la sesión: la señora Pérez Medina y Guerrero; el señor Gortari, Llamas, Molero, Gárgoles, Zabala y la última y “nueva” incorporación que hemos mencionado en el párrafo anterior, Claver. Como podemos comprobar todos han estado presentes en las anteriores sesiones para el visionado de esta película exceptuando a Roberto Llamas. En este informe de nuevo por unanimidad, se niega la concesión de protección, es decir: se desestima el recurso²⁹⁵. Los dos únicos que hacen comentario en la justificación de la respuesta son dos, Roberto Llamas, el cual dice: “Denegado el recurso. Es una pena que así sea, pero no reúne a mi juicio condiciones que hagan cambiar de opinión”²⁹⁶; y Andrés Zabala es el otro vocal que se extiende algo más en su justificación exponiendo que “realizada al amparo de la O.M. 12-3-71 obtuvo el I.E. con un punto ahora recurren reclamando mayor puntuación. Por mi parte desestimo el

²⁹¹Ibid.

²⁹²“Actualidad. Nuevos cargos en cinematografía”, *Nuevo Fotogramas* 1547, 9 de junio de 1978, [s/p].

²⁹³BOE, Núm. 195, de 15 de agosto de 1972, pág.14992.

²⁹⁴Las bases y el temario para las oposiciones de este cuerpo de Técnicos de Información y Turismo se recogen en la Orden de 28 de agosto de 1971. Lógicamente en este temario también se encontraban temas específicos sobre el cine, en BOE, Núm. 234, de 30 de septiembre de 1971, pág.15.812.

²⁹⁵A pesar de ser ocho los asistentes, solo se dan siete votos. El único que no vota es el señor Claver.

²⁹⁶AGA, caja 36/05279.Subcomisión de Valoración Técnica, “Informe individual sobre valoración de la película *Con uñas y dientes*”. [26 de junio de 1978], [s/p].

recurso”²⁹⁷. Esta respuesta negativa al recurso impuesto por los productores se da el 28 de junio de 1978.

Casi medio año después, el 18 de diciembre de 1978, se emite un informe firmado por el director general de Cinematografía dirigido a la Subsecretaría de Cultura, concretamente a la Subdirección General de Coordinación Administrativa (Servicio de Recursos), ya que por ley es el subsecretario de esta Subdirección el que debe resolverlo. En este informe el director general de Cinematografía se reafirma en la consideración tomada por la Subcomisión. Se recoge en su último párrafo:

“Observados pues, los trámites legales, puesto circunstancia alguna que obligue a reconsiderar la resolución debatida, por cuanto que las alegaciones formuladas no van más allá de un simple juicio de valor muy por debajo del más cualificado emitido por los miembros integrantes de un Órgano para el que fueron nombrados en razón precisamente a sus condiciones de aptitud e idoneidad (art. 5.4 del R. Decreto 3071/1977²⁹⁸), esta Dirección General, haciendo suyo el dictamen de la Subcomisión, está en el deber de informar desfavorablemente el recurso”²⁹⁹.

Podemos ver como en la conclusión de este dictamen para quitar peso al recurso presentado, no solo se alega la subjetividad de los argumentos, sino que se recalca un bajo juicio de valor por parte de los interesados.

La respuesta es dada por parte de la Subdirección General de Coordinación Administrativa el día 3 de abril de 1979. Una vez más en este informe se reafirma en todo lo anterior estimado por las Subcomisiones y se alega que “fueron debidamente ponderados los hechos que se alegan por los recurrentes, por lo que procede confirmar la resolución recaída”³⁰⁰. Para concluir se resuelve:

“Este Ministerio, [...] ha resuelto desestimar el de alzada interpuesto por don Ángel Huete Cantarero y don Paulino Viota Cabrero, en la representación que ostentan, contra la resolución dictada por la Dirección General de Cinematografía el 17 de julio de 1978. Notifíquese esta resolución a los interesados advirtiéndoles que es definitiva en la vía

²⁹⁷Ibid.

²⁹⁸En dicho artículo se recoge que “cada Subcomisión tendrá un máximo de diez vocales, nombrados por el Ministro de Cultura a propuesta del director General de Cinematografía, entre personas que reúnan las debidas condiciones de aptitud e idoneidad para el desempeño de sus funciones”.

²⁹⁹AGA, caja 36/05279. Dirección General de Cinematografía, “Informe dirigido a Sr. Subsecretario de Cultura-Servicio de Recursos”. [18 de diciembre de 1978], pág. 2.

³⁰⁰AGA, caja 36/05279. Subdirección General de Coordinación Administrativa, “Resolución dirigida al Director General de Cinematografía”. [3 de abril de 1979], pág. 3.

administrativa por lo que contra la misma pueden interponer, por término de dos meses, recurso contencioso-administrativo”³⁰¹.

En conclusión: la denuncia por la vía administrativa es rechazada, por lo tanto, en el caso de que ambos productores quieran seguir adelante con la misma, lo tendrían que hacer vía judicial a través de la correspondiente sala de la Audiencia Nacional. No obstante, aquí se detuvieron y no continuaron por la vía contenciosa administrativa, es decir, por la vía judicial. Este es el último documento encontrado en el propio expediente de la película. Como vemos se corresponde con la fecha 3 de abril. Poco después, el 28 de mayo es estrenada en varias salas de Madrid. De la actitud por parte de la Administración hacia esta película podemos extraer varias conclusiones:

En el caso de que un copión de la película se depositase el 10 de diciembre de 1977 (opción menos probable que la prórroga), se hubieran producido demoras en la respuesta por parte de la Administración desde un principio del depósito de la película hasta el final del proceso administrativo. Hemos comprobado cómo, por ejemplo, en este caso no se cumpliría el plazo que hay establecido para dar respuesta a la clasificación de la película según el Real Decreto 3071/1977: se estiman dos meses como máximo para dar una resolución respecto al tipo de público y sala que va a ir destinado el filme y, sin embargo, pasa más tiempo hasta que la Subcomisión de Clasificación se reúne para dar el visto bueno. En el caso de que se hubiese presentado en marzo para su valoración, igualmente habría una gran dilación de tiempo en los trámites, desde marzo de 1978 hasta abril de 1979, cuando este tipo de procesos solían ser de dos meses, sin problemas. Y, por consiguiente, respecto al recurso interpuesto vía administrativa por esta causa, desde que se le da respuesta el 17 de julio de 1978 a Ángel Huete y Paulino Viota, hasta el 3 de abril del año siguiente.

A esta película se le da un uno en la escala de valoración para poder recibir protección económica. Hemos comprobado cómo los vocales de las correspondientes Subcomisiones no se extienden, en su mayoría, en los comentarios, exceptuando uno, Andrés Zabala, que sí hace mención a que la forma de tocar el tema no es “adecuada”. Además, a la hora de recibir la deseada protección, los productores se atienen a la Orden Ministerial del 12 de marzo de 1971, por la cual las películas que incorporen en su elenco a profesionales jóvenes son susceptibles de recibir la deseada protección. A pesar de esto,

³⁰¹Ibid.

como hemos podido verificar, la película nunca recibirá la ayuda. Como bien dice Viota esto pudo ser porque realmente considerarán la película “mala”; pero también porque aparte de no agradarle, tampoco les gustó la manera de tocar el tema³⁰², refiriéndose a la crítica a la Transición que se desprende de forma tácita en la película.

Haciendo una lectura de la película y comprendiendo el control del discurso cinematográfico, no es de extrañar por qué recibió tal puntuación en la escala de valoración y sus demoras por parte del Ministerio.

A pesar de que gran parte de la producción es de Piquio Films, la productora de Viota y su padre, Góndola, formaba parte de esta. Viota ha comentado que no hubo un buen entendimiento entre ambas sobre la idea de cómo tenía que ser la película³⁰³. Estimaron un rendimiento económico de la película que, como mínimo, sería de 55 millones de pesetas y como máximo de 150³⁰⁴. La recaudación fue de 52.494,64 € y los espectadores 79.605, como recoge la base de datos del ICAA. Como podemos ver, los números no resultaron.

Fueron diferentes desavenencias las que tuvo el director con la coproducción: por un lado, la “batalla de los contratos” como él mismo expone; por otro, la sensación de estar siendo estafados por la coproducción, que falsearían precios para hacer pagar todo a él y a su padre. Esto hizo intuir a Viota lo que finalmente pasó: un total desinterés por su distribución³⁰⁵. Respecto a la exhibición de la película tampoco hubo suerte. Viota ha comentado en entrevistas como “ha habido exhibidores que han rechazado la película porque hay en ella ataque a los capitalistas”³⁰⁶. Es decir, la película es censurada por ciertas salas comerciales debido a su crítica a los grandes empresarios. También expone cómo algunos exhibidores de la época se justificaban afirmando que “los filmes políticos no dan un duro, el público no los quiere”³⁰⁷; aunque en realidad esta falta de interés la habrían provocado ellos mismos, negándose a exhibir las películas³⁰⁸. Aunque por otra

³⁰²Entrevista realizada a Paulino Viota el 5-11-2019.

³⁰³Ibid.

³⁰⁴R. García, *Paulino Viota. Vanguardia...* ob. cit., pág. 346.

³⁰⁵Ibid., págs. 346-347.

³⁰⁶M. Bayón, “Estreno de «*Con uñas y dientes*», de Paulino Viota. «El libre juego mata al cine español»”, *Diario 16*, 29-5-1979, pág.79, en FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*, si se quiere consultar ver anexo 12, pág. 526.

³⁰⁷A. Fernández Torres & J. G. Requena, “El presente como historia”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 22.

³⁰⁸ Ibid.

razón, algo parecido le pasó con los exhibidores a la película de Iñaki Núñez que analizamos anteriormente.

El 7 de abril de 1978 *Con uñas y dientes* es estrenado en los cines Chaplin y Rialto de Sevilla. Es en este momento cuando el director decide hacer un segundo montaje cambiando algunas escenas de lugar (los *flashbacks* que hemos comentado con anterioridad³⁰⁹) y doblar la voz de Santiago Ramos. Este nuevo montaje se hace en el mes de abril, encareciendo el proyecto (ya que hay que hacer los ajustes que hemos comentado y pagar los negativos) pero esta copia no se presentará al Ministerio, ya que los cambios son mínimos³¹⁰ y se da por bueno el primer montaje, afectando esto a lo económico, pero no al trámite administrativo.

La película tendrá su pase en el XXVI Festival de San Sebastián, el 13 de septiembre de 1978 a las diez de la mañana en la sección de “Nuevos Realizadores”. Habrá diversos problemas recogidos en la prensa, como “el persistente desenfoque en una parte de la pantalla”³¹¹ que terminará en una protesta por parte de los directores afectados. Dos meses después, se estrenará en la X Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, donde “nadie quiso entrar a discutir las posibilidades reales de [...] un cine que utilizara referentes políticos directos, de la historia presente”³¹². Hasta el 28 de mayo de 1979 no tendrá lugar su estreno en Madrid. El crítico de cine, Miguel Bayón, recalca que la película es estrenada en mala fecha y en locales de barrio (y un local del centro) para no darle una mayor proyección³¹³. Esto último es algo que, por otra parte, satisface al director, puesto que su idea era colocar la película en circuitos populares debido a su temática donde los obreros y el líder sindical son protagonistas. Queremos exponer que, a pesar de esto, la película tuvo su oportunidad, aunque funcionó mal³¹⁴.

Respecto a la autocensura en esta obra del director santanderino no esperábamos encontrar de ningún tipo y, al preguntar al director, expuso cómo efectivamente no prescindió de nada a la hora de realizar el filme³¹⁵.

³⁰⁹En el primer montaje el *flashback* se situaba al final de quinto día y en este segundo montaje, se dividiría en dos *flashbacks*: un primero al final del primer día para situar al espectador respecto a la decisión tomada por Marcos y el segundo (igual que en el primer montaje) al final del quinto día.

³¹⁰Entrevista realizada a Paulino Viota el 5-11-2019.

³¹¹AGA, caja 36/05279. “Día de tensiones y protestas”, *Egin*, 15-9-1978, [s/p.].

³¹²A. Fernández Torres & J. G. Requena, “El presente como historia”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 22.

³¹³M. Bayón, “Estreno de «*Con uñas y dientes*», de Paulino Viota. «El libre juego mata al cine español»”, *Diario 16...* ob. cit., si se quiere consultar ver anexo 12, pág. 526.

³¹⁴Entrevista realizada a Paulino Viota el 5-11-2019.

³¹⁵Ibid.

5.4.4. Duras críticas hacia la película *Con uñas y dientes*

Entre el año 1978-1980 encontramos la mayoría de críticas sobre el filme en publicaciones periódicas, tanto de prensa nacional como de revistas especializadas en cinematografía. Sobre todo localizamos estos artículos en las ediciones del año 1979, cuando la película fue estrenada de manera tardía en Madrid. Este tipo de cine sigue siendo prácticamente inviable en este momento, claro ejemplo de ello es, por una parte, las complicaciones en la producción que casi terminan por imposibilitar el proyecto y, por otra, el tardío estreno del filme. En una crítica de Rafael Utrera, se hace mención a su carácter actual y crítico con el *statu quo*, diciendo que “su tratamiento, sus postulados, su grado de concienciación para el espectador, pretenden correr parejos a la evolución que se va dando en la estructura social, al tiempo que ayudan a su mutación”³¹⁶. El artículo se reitera en esta idea un poco más adelante recalcando que el largometraje es “intento de lograr un filme social, concienciador, oportuno para el momento que el país vive”. Igualmente, el crítico no duda en insistir que, en su intento por adaptarse al cine comercial, gana en “espectáculo lo que pierde en crítica”. No obstante, la crítica termina, una vez más, subrayando que en la actualidad la película puede resultar útil a los cuadros centrales sindicales.

Con motivo de su estreno en los cines California, Extremadura, Infante y Los Ángeles de Madrid el 28 de mayo de 1979, múltiples críticos de publicaciones de muy diferente signo político escriben sobre el filme. En este momento, Paulino Viota concede una entrevista a *Diario 16*, donde expone la difícil situación del cine español y habla tanto de las limitaciones de la película, (como por ejemplo, el registro estrecho de voces de los actores, ya que fue un doblaje y no sonido directo), como de las que vienen dadas por la industria, respecto a la difícil exhibición a la que hizo frente³¹⁷.

Un día más tarde, desde el órgano oficial de comunicación del PCE, se valora la actualidad del tema, recalcando que Viota hace “un cine socialmente comprometido sin renunciar, por ello, a la comercialidad”³¹⁸. En las antípodas ideológicas de este periódico, dos días más tarde publicará una crítica el diario *El Alcázar*, encargándose de desvirtuar

³¹⁶R. Utrera, “*Con uñas y dientes*. La huelga como tema”, 12-6-1978, pág. 20, en FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*. No especifica la publicación, si se quiere consultar ver anexo 11, pág. 525.

³¹⁷M. Bayón, “Estreno de «*Con uñas y dientes*», de Paulino Viota. «El libre juego mata al cine español»”, *Diario 16*. ... ob. cit., si se quiere consultar ver anexo 12, pág. 526.

³¹⁸G. Ugidos, “Estreno de *Con uñas y dientes*”, *Mundo Obrero*, 31-5-1979, pág. 21, en FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*.

a todos los niveles la película del santanderino. En la primera frase de esta publicación se recogen unas comillas que inauguran el marcado carácter agrio que se va a mantener a lo largo de toda la crítica exponiendo que es “la película -primera «profesional» de Paulino Viota”³¹⁹. Ese adjetivo entrecomillado indica un claro sarcasmo hacia la calidad del filme. Al final de este primer párrafo se continúa con la desvirtuación de la película recalando la baja audiencia en su estreno, que considera consecuencia de su mala naturaleza. Además de desmerecer la calidad por su temática y las malas actuaciones en el reparto, el crítico aprovecha para mofarse de manera sutil de la falsa erudición de la izquierda. Lo realiza a través de unas comillas que pone al adjetivo “intelectual” para referirse a Aurora, la culta profesora de Historia presentada con un claro espíritu militante izquierdista y cuya casa es mostrada en la película con un salón lleno de libros. Por otra parte, para quitar importancia a la situación de la clase obrera en la Transición, se subraya que la película expone una gran cantidad de tópicos en relación con este sujeto. La conclusión es contundente y versa lo siguiente:

“Lo malo es que de este raro combinado resulta una película más bien primitiva y, muy poco atrayente, incluso para ese público popular al que Viota dice dirigirse, a la que falta rigor temático y estilístico y que tiene un tono bastante ambiguo, con cierto involuntario tufillo a oportunismo”³²⁰.

De la misma línea ideológica que el anterior, el periódico *Arriba* publica su crítica con un contundente cero en la valoración. No es más rotundo que las palabras que le siguen, donde se recogen que “no es una película, sino una especie de cursillo abreviado de sindicalismo de clase fraguado mediante la colaboración del maniqueísmo y la inverosimilitud”³²¹. Se tilda al filme de Viota de “empanada ideológica”³²². El crítico que hace estas valoraciones, Marcelo Arroita Jaúregui, es un “falangista aperturista”³²³ y antiguo censor de la Junta que, aunque ya no emite juicios censores, se vale de otros medios para continuar valorando las películas, en este caso la prensa.

La revista *Triunfo* también le dedica unas líneas bastante críticas a la película. Se expone de nuevo la difícil producción de un cine de este tipo, es decir, una película que

³¹⁹ C. Álvarez, “Con uñas y dientes”, *El Alcázar*, 2-6-1979, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Arroita-Jauregui. “Con uñas y dientes. Empanada panfletaria”, *Arriba*, 10-6-1979, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*.

³²² Ibid.

³²³ J. Vandaele, *Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura...* ob. cit., pág. 56.

es “una muestra de los términos precisos en que se desarrolle la lucha de clases en la España posfranquista [...] y sacar de todo ello una provechosa lección para el futuro”³²⁴. Creemos que a esta frase le faltaría una última palabra justo detrás de futuro: inmediato. La crítica no duda en subrayar la mala dirección de los actores, las excesivas concesiones comerciales, los discursos ingenuos y la inverosimilitud. Se termina sentenciando el juicio recalcando que las intenciones no bastan. Palabras exactas a las que utilizó Carlos Gortari en el informe de la Subcomisión de Valoración.

El mismo día de la publicación de *Triunfo*, el diario *El Periódico* publica una crítica que de nuevo hace referencia a la inverosimilitud y la mala actuación de los actores a través de un mordaz comentario que reza que “la lucha de clases se queda en un sobado maniqueísmo de torvos capitalistas y trabajadores angelicales. Los primeros hablan como los decretos del BOE, los segundos como folletos militantes en ciclostil”³²⁵. Igual que el anterior se dice que el resultado queda por debajo de las intenciones y termina el breve análisis con unas líneas que recalcan la actualidad del filme: “A mitad del discurso uno se da cuenta de que la película, con su cambio de un poder por otro, aspira a ser una metáfora de la reforma política, de un didactismo pueril”. En realidad, creemos que esta crítica es matizable, ya que opinamos que la metáfora sobre el conflicto de clases y la reforma política es evidente desde los créditos iniciales de la película, donde se escucha la canción de Julián Llinas interpretada por Alicia Sánchez, Aurora en la película. José María Latorre, desde la revista *Dirigido por...* también le dedica unas palabras bastante destructivas calificando la película de falta de rigor estético y rechazo al mundo retratado³²⁶.

La defensa a la situación de la película se realiza a través de un artículo de la revista *Contracampo*³²⁷ del año 1979³²⁸, que resumía en tres puntos los problemas que había sufrido esta película junto con otra española, *Con mucho cariño*, de Gerardo García. En primer lugar, se expone un claro desinterés por parte de la industria, producto autoproducido y que no ha parado de encontrarse con obstáculos para estrenarse con normalidad. Por otra parte, un gran desinterés por parte de la Administración marginando

³²⁴ D.G. “*Con uñas y dientes*”, *Triunfo*, 16 de junio de 1979, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*.

³²⁵ “*Con uñas y dientes*”, *El Periódico*, 16-10-1980, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*.

³²⁶ J.M. Latorre, “*Con uñas y dientes*”, *Dirigido por...* 64, 1979, pág. 65.

³²⁷ Recordemos además que Paulino Viota tenía amistad con algunos miembros de esta revista, como Frances Llinás, es decir, que sabían de primera mano todo lo que *Con uñas y dientes* había sufrido.

³²⁸ “Cine español amordazado (1)”, *Contracampo* 2, mayo 1979, pág. 13.

esta película, de los premios sobre la calidad o a autores noveles, sin apoyarlo. De hecho, se recalca como la película consiguió únicamente un escuálido punto. En este punto termina resaltando que, a pesar de los abalorios democráticos, “el Ministerio de Cultura sigue ejerciendo cierta represión sobre los productos que superen los niveles de radicalidad previstos y autorizados”³²⁹. En un último y tercer punto se recalca el desinterés de los gestores de los aparatos culturales e incluso de la crítica progresista que ante este tipo de cine se limita a una opinión paternalista.

La conclusión es que “los estamentos antes señalados impiden que el público potencial acceda a las películas reales. Dentro de poco habrán conseguido su objetivo: el público potencial no llegará a estas películas porque estas películas no existirán”³³⁰. En definitiva, “el recorrido de la película es así indicador de la imposibilidad de hacer un cine contestatario y popular que resulte viable durante la Transición”³³¹, [Trad. T.N.]. De manera anecdótica hay que comentar que ocho años después, en 1988 en el semanario español de información televisiva *Tele Indiscreta* se recoge una pequeña reseña de la película en la que se lee “éxito de taquilla: regular, calidad artística: regular”³³².

A pesar de que se reconocen ciertos puntos positivos de la película en algunos de los análisis, la gran mayoría de ellos son bastante críticos, independientemente de la ideología de la editorial. Podríamos decir que la crítica enfatiza sobre todo en dos cuestiones: por un lado, la inverosimilitud de la narración y por otro, la mala actuación de los actores. Sí es cierto que, en los famosos periódicos falangistas *Arriba* y *Alcázar*, la crítica no se limita a los aspectos formales o técnicos, sino que se encarna en sus comentarios despectivos y resalta el aspecto ideológico de la película como algo malo.

Por nuestra parte, consideramos acertado el criterio que se explica en el artículo de la revista *Contracampo* anteriormente mencionado: todos los obstáculos que se encuentra el filme en su camino (desde lo administrativo a lo económico) hacen que el acceso del público al mismo se complique. Además, debemos exponer que a esto se suman las críticas mordaces (en su mayoría) realizadas desde los medios de

³²⁹Ibid., pág. 13.

³³⁰Ibid.

³³¹M. S. Rodríguez, «Un thriller politique pendant la Transition : *Con uñas y dientes* (1978) de Paulino Viota» en Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano et alii (eds.), *La construcción de la democracia...* ob. cit., pág. 292.

³³²“*Con uñas y dientes*”, *Tele Indiscreta*, 29-1-1988, pág. 22, en FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*.

comunicación, los cuales parecen no querer dar una oportunidad a la película. Incluso en este campo, el largometraje encuentra dificultades para poder generar cierto interés y, así, un posible público potencial. No debemos olvidar que, al fin y al cabo, la prensa es un medio de expresión cuyo poder reside, sobre todo, en su alcance y en su capacidad para dialogar con la sociedad, ya que existe una bidireccionalidad en esta relación de influencias (prensa-sociedad/sociedad-prensa). Es indiscutible que la prensa tiene su repercusión social y por ello, no es fructífero tener malas opiniones en la misma, como en este caso.

CAPÍTULO 6: ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS PRODUCIDAS TRAS EL REAL DECRETO 3071/1977: 1978-1982

6.1. ¿El colofón de la censura cinematográfica?

A lo largo de la investigación hemos podido comprobar cómo se producen una serie de transformaciones en el ámbito cinematográfico que se traduce en una transición en el cine español durante este periodo de cambio político (1975-1982).

Esta segunda etapa de nuestra categorización, 1977-1982, es singular por múltiples hechos. Respecto al género cinematográfico se podría decir que existe una explosión del género documental político que comienza con la exhibición de *Canciones para después de una guerra...* (1971), visionada en salas comerciales un lustro después de su producción y que se podría cerrar, como bien ha comentado el cineasta José Juan Bartolomé con el documental *Después de...* (1979). Algo análogo pasará con el cine más independiente y comprometido, que habría operado con gran fuerza en el tardofranquismo y primeros años de democracia, pero decae en los llamados “años del desencanto”, 1980-1981. Estos dos no son los únicos hechos que podríamos decir, influyen en el cine. Alarmante resultaría la estrepitosa caída de la afluencia de público a las salas de exhibición. Esto ya había comenzado desde finales del franquismo, fundamentalmente provocado por la reducción del número de cines y de la oferta de películas; aunque también hay que considerar otros factores: el aumento del precio de las entradas, la televisión y la posterior consolidación de nuevas formas de ocio, como el video desde 1980, también tuvieron una incidencia definitiva en todo ello.

Desde hacía tiempo las dificultades experimentadas por el cine se estaban dejando ver. En otoño de 1978 se convoca el Primer Congreso del Cine Democrático Español para abordar todas las dificultades que estaba sufriendo el cine español. En este se expone (entre otras cuestiones) la necesidad de establecer una nueva ley que abordase de manera real los problemas del cine como:

“El colapso de la industria cinematográfica, el paro casi total de los trabajadores del sector, la permanencia de las viejas estructuras caducas y, por otra parte, el cambio político y las nuevas exigencias democráticas, imponen una revisión total y un

planteamiento nuevo del cine español en su conjunto cultural, social, industrial y comercial”¹.

Las mesas quedarían divididas en diferentes áreas: Cultural; Problemas Sociales y Profesionales; Problemas industriales; Problemas del mercado cinematográfico; Relaciones con la Administración; y Estudios para la base de una nueva ley de cine.

A pesar de todos estos problemas, no todo fueron malas noticias en esta área, o por lo menos, no sobre el papel. La evolución en una sociedad va acompañada de hechos, pero también de derechos que se exponen mediante la publicación de leyes. En el caso del cine, en el periodo de transición a la democracia, el mayor avance reconocido desde la mayoría de las investigaciones científicas fue el Real Decreto 3071/1977, el cual abolía la censura por primera vez en un marco legal desde hacía 65 años en España. Aun así, un artículo recogido en la revista *Nuevo Fotogramas* en 1978, advertía que “el Estado censurará si se ataca lo inatacable en la Constitución. Están avisados²”. Esto nos desvela algo completamente terrorífico, y no nos referimos a la presencia de la censura, sino a que se convertirá en una tarea imposible realizar un discurso disidente y crítico al recién sistema nacido español. La democracia creada y basada en su Carta Magna es intocable.

No es lo único que ampara la libertad de expresión en este segundo periodo: en 1978 se publica la Constitución que recoge en su artículo 20 el derecho a la libertad de expresión. De todas maneras, ya hemos comentado previamente como la publicación del Real Decreto 3071/1977 es el que supone un antes y un después en la censura cinematográfica, o por lo menos, debería haberlo supuesto. Por ejemplo, antes de la publicación de este Real Decreto no se podía rodar sin un permiso de rodaje. Este permiso es sustituido por un mero aviso al inicio del rodaje, con un plazo de al menos quince días antes del comienzo de este³. También respecto a este campo hay otra publicación legislativa posterior, el Real Decreto 1465/1981, por el que se establece una subvención adicional para las películas españolas de “Especial Calidad” o coste superior a 35 millones de pesetas. Todo ello nos puede indicar que el cine habría conseguido su ansiada libertad y no solo eso, sino que se encontraría respaldado por el Estado a través de ayudas económicas. Otra cuestión curiosa es que en 1977 el anuario *Cine para leer* expone como

¹“Actualidad: Primer Congreso Democrático del Cine Español”, *Nuevo Fotogramas* 1557, 18 de agosto de 1978, pág. 8.

²“Informe. Qué es la S y otras letras”, *Nuevo Fotogramas* 1531, 17 de febrero de 1978, pág. 29.

³José Juan Bartolomé en entrevista con nosotros nos recalcó la importancia de este hecho, de que ya no fuese obligatorio tener cartón de rodaje.

“la supresión de la censura cinematográfica ha aconsejado la desaparición de la sección cine no estrenable y cerrar la crítica de las más importantes películas extranjeras para cuando se presentan en nuestras salas”⁴. Esto es indicativo de que en las propias publicaciones del momento (y una de tanta importancia como *Cine para leer*) se subraya este cambio.

Obviamente si nos limitamos a dar estos datos, podríamos pensar que la publicación de estas leyes sería el detonante de una época de esplendor para el cine español; pero conforme pasa el tiempo y se va poniendo en práctica toda esta teoría, surgen los problemas. Respecto a la legislación vigente que hemos comentado brevemente en los párrafos anteriores, imita la protección de los años 60, por la cual cada película española tiene derecho a recibir un 15% de su recaudación bruta en taquilla. Para poder cargar estos fondos de protección, se establecen unos cánones de importación⁵ y hay una tasa progresiva a partir de que la película recaude más de 30 millones de pesetas. Por su parte, las empresas de distribución creen injusta esta tasa complementaria, entre otras cuestiones y de manera lógica, porque hay un desfase entre el precio del cine en estos años que costaba cien pesetas, con la actualidad de la que hablamos que es de 250 pesetas⁶. Además, el hecho de que quede liberalizada la importación de películas extranjeras en España (que aguardaban desde hacía tiempo en la frontera) producen desbarajustes, provocando “una saturación y una explotación deficiente”⁷.

Aunque el Real Decreto 3071/1977 intentaba paliar las deficiencias de la industria, se demostró que flaqueaba, ya que la cuota de pantalla no correspondía con el número de películas españolas que se producían. Esto llevó a que se pensase establecer una cuota de distribución, es decir, obligar a las empresas a distribuir películas españolas, utilizando como acicate las licencias de doblaje extranjeras:

“La primera licencia se obtenía al contratar la primera película española, la segunda al estrenarla en cabeceras de zona, es decir, las ciudades de Alicante, Málaga, Bilbao, Zaragoza, Sevilla, Valencia, Barcelona y Madrid o en otras veinte poblaciones. La tercera

⁴Encontrado en la contraportada de Equipo Reseña (coord.), *Cine para leer, 1977: historia crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensaje, D.L., 1978.

⁵Estos cánones de importación corresponden a 500.000 pesetas por película extranjera importada.

⁶C. Gortari, “Guía para caminantes por el abstruso mundo de la legislación vigente”, *Fotogramas 1668*, Año XXXV, noviembre de 1981, pág. 28.

⁷Ibid., pág. 29.

al superar una recaudación bruta de 20 millones de pesetas con la película española, la cuarta al superar los 30 millones y la quinta al superar los 85 millones”⁸.

A esto debemos añadir dos cuestiones: las tasas que comentamos anteriormente no se tocaron y se introdujo un precepto que obligaba a la proyección de películas de forma cuatrimestral. Esto no sirvió de nada, ya que los exhibidores, para cumplir con la cuota, hacían programas dobles. Nos referimos a que a las seis de la tarde proyectaban las películas españolas (horario de menor afluencia) y a las diez de la noche las extranjeras, que tenían un mayor público.

Nuestra hipótesis nos lleva a preguntarnos por la existencia de la censura en el cine en estos momentos y a plantearnos las siguientes cuestiones: ¿Volverían a sufrir trabas en este periodo otras películas aparte de las ya reconocidas *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró o *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara? De ser así, ¿tendrían estas películas algún tipo de nexo común con las películas censuradas previas a la publicación del Real Decreto 3071/1977? En este caso, ¿qué diferencias se podrían encontrar entre el proceso de censura sufrido por las películas producidas antes del Real Decreto y después del mismo? En definitiva: si la censura cinematográfica en periodo de Transición evoluciona hasta desaparecer o por contrario, simplemente cambia de forma. Varios investigadores coinciden en que la censura no desaparece en este periodo. De hecho, Manuel Trenzado Romero expone que “el grado de control sobre la libertad de expresión se reduce bastante aunque no desaparece totalmente”⁹. No solo investigadores reconocidos de este ámbito, sino que un gran profesional del cine y sufridor de la censura franquista como Basilio Martín Patino expone:

“El cine español siguió sometido a una normativa: el Estado lo seguía teniendo cogido por el estómago. Las películas necesitaban las subvenciones del Estado para producirse y esta era una manera de censurar. A través de la economía se controla el cine. [...] Los mecanismos de distribución son como una segunda censura: la industria y por todo lo que hay que pasar para que un filme pueda verse”¹⁰.

Además, en el propio periodo que tratamos había una clara preocupación por la falta de libertad de expresión. En el I Congreso Democrático de Cine Español, que hemos

⁸Ibid.

⁹M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...*, ob. cit., pág. 158.

¹⁰C. Coronado, “Entrevista Basilio Martín Patino. Una película dura más que un dictador” en J. C. Laviana (ed.), *1978 Los españoles consiguen poner en pie la Democracia*, tomo 1, Unidad Editorial, Madrid, 2008, pág. 159.

comentado en este mismo punto anteriormente, el punto XII se llamó “Libertad de expresión” y recogía lo siguiente:

“El debilitamiento de la censura administrativa tanto en su vertiente «moral» como en la «sociopolítica», ha coincidido con un endurecimiento de la censura económica, que viene a sumarse a la censura informativa, puesto que en la mayoría de los medios de comunicación subsiste la herencia de la dictadura y a la autocensura, perversión heredada también de ésta. Urge liberarse de todas estas presiones y taras para que el cine español alcance una auténtica libertad de expresión”¹¹.

De la misma manera, en abril de 1978 la revista *La mirada. Textos sobre cine* plantea que hay que luchar por la libertad de expresión, específicamente “contra la censura de Estado y todos aquellos mecanismos represores que de forma oculta funcionan como censuras ideológicas y económicas eficaces dentro de los aparatos culturales”¹².

Este punto está recogido en la revista *Cinema 2002*, en el número de febrero de 1979. Significativo resulta que: tras la celebración de las primeras elecciones democráticas en España el 15 de junio de 1977; la publicación el 1 de diciembre de 1977 en el BOE del Real Decreto 3071/1977; y la Constitución de 1978 en cuyo artículo 20 se recoge el derecho a la libertad de expresión, los profesionales del cine expongan su preocupación por el continuismo de actuaciones censoras que son herederas de la dictadura, aunque con una forma diferente.

En el siguiente apartado nos disponemos a analizar tres películas del periodo en el que creemos que la censura alcanza una nueva forma evolucionando a la *criptocensura*.

¹¹“I Congreso Democrático del Cine Español”, *Cinema 2002*... ob. cit., pág. 60.

¹²“Editorial. Conceptos idénticos para contenidos diferentes”, *La mirada. Textos sobre cine I*, abril de 1978, pág. 4.

6.2. *El proceso de Burgos (1979), de Imanol Uribe*

6.2.1. Imanol Uribe: la fascinación de un cineasta por el terrorismo vasco

Imanol Uribe es hijo de padres vascos, nace en 1950 en San Salvador (El Salvador) debido a que sus padres marcharon al país centro-americano para montar un negocio. Tras vivir seis años allí, vuelve a España y cursa sus estudios en un internado donde despierta su pasión por el cine. Después de realizar bachillerato quiere entrar en la Escuela Oficial de Cine, pero debido a su corta edad no puede; por ello comienza una carrera académica en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid, donde se licenciará en 1972. Esto le sirve para conocer de primera mano temas de actualidad como el proceso de Burgos.

Consigue acceder a la Escuela Oficial de Cinematografía, de donde sale licenciado con el título de director dos años después de ser periodista, en 1974. Respecto a su entrada en esta Escuela explica: “Entré en la peor época, tras la expulsión a todo el mundo por el inefable J.J. Baena¹³. Nos hacían «test» psicotécnicos para seleccionar a la gente menos conflictiva que fuera posible, y más amorfa políticamente”¹⁴. En 1972 realizará con las prácticas de la Escuela el cortometraje *Jack*, con una estética al estilo *spaghetti western*; y *Off*, “rodada en un solo plano, donde la voz en *off* de su protagonista reflexiona desde el ataúd sobre su tránsito más allá de la muerte”¹⁵.

Imanol Uribe ha comentado al ser entrevistado¹⁶ que, además de director, también fue productor. En 1975 al volver del servicio militar obligatorio, junto con Miguel Ángel Díez (amigo de la Escuela de Cine asociado con Fernando Colomo) funda Zeppo Films. Esta productora iba a servir para diversos fines: cortos, publicidad... Al año de crear esta casa, comienza con su primer trabajo como director: *Ez* (1976), cortometraje que trata el problema de la construcción de la central nuclear de Lemóiz¹⁷. Con esta película, Uribe tendría un primer contacto con la censura a base de “presiones”. Cuenta Uribe que se presentó un hombre que decía ser representante de Iberduero y le preguntó cuando

¹³Sobre este asunto haremos especial alusión en el siguiente apartado del capítulo, ya que Cecilia Bartolomé nos hace mención explícita a este asunto de la Escuela Oficial de Cine.

¹⁴M. Antolín, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002* 61-62, marzo-abril de 1980, pág.76.

¹⁵J. Angulo, J.L. Rebordinos & A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje...* ob. cit., pág.104.

¹⁶Ibid.

¹⁷Cf. L. Beraza, “*El proceso de Burgos*”, en Equipo Reseña en (coord.), *Cine para leer*, Bilbao, Mensaje, D.L.,1980, pág. 242.

costaría no proyectarlo. Uribe explica que intentó “montar una cita en la oficina para intentar grabar sus proposiciones deshonestas, pero se debió oler algo y finalmente no acudió a la cita”¹⁸.

Junto a su socio, Miguel Ángel Díez, produciría *De fresa, limón y menta* (1978), película en cuyo guion colaboró. El resultado comercial fue un desastre y, así resultó que, Zeppo Films terminó por deshacerse.

Después trabajó en otro proyecto como director, titulado *Cuna, templo y hogar*, pero finalmente fue desechado porque en 1978 fue estrenado *¡Arriba Hazaña!*, con una temática muy parecida. Tras la disolución anteriormente comentada de Zeppo Films, Uribe crea en 1979 la productora Cobra Films, junto con Fernando López de Letona, el cual también fue máximo accionista de Zeppo Films. En este momento, el proyecto en el cual quería invertir dinero trataba sobre los sucesos de Casas Viejas, y lo codirigiría con Javier Maqua. Finalmente, el presupuesto estipulado, así como anteriores vinculaciones de este proyecto con otra productora¹⁹, lo imposibilitó completamente. Es en este punto cuando Uribe decide hacer algo por sí mismo, con un presupuesto bajo y controlado. De aquí nace la idea de *El proceso de Burgos*. En realidad, la génesis, el punto de partida para realizar este documental, fue el cortometraje antes comentado, *Ez*, que como dice el director, despertó un verdadero interés por hacer cine en Euskadi: “ETA siempre me interesó. Me llamó la atención y quise hacer una película sobre el militante vasco, sobre la lucha armada en Euskadi”²⁰.

En efecto, esta problemática de la situación socio-política en el País Vasco es un rasgo característico del director: *La fuga de Segovia* (1981), *La muerte de Mikel* (1984) o *Días contados* (1994), son ejemplo de ello. De hecho, el director cuenta con una vasta producción de filmes hasta la fecha, siendo su última película como realizador *Lejos del mar* (2015). En esta trata de nuevo la problemática de ETA a través de un exterrorista que viaja a Almería para visitar a un antiguo compañero de celda en Alicante.

¹⁸J. Ángulo, C.F. Heredero & J.L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción: el cine de Imanol Uribe*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1994, pág. 100.

¹⁹Este proyecto naufragó a los siete meses de iniciarse, el primitivo productor afirmaba seguir teniendo derechos sobre el guion del filme.

²⁰A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002* 61-62, marzo-abril de 1980, pág. 77.

Ha trabajado como director, guionista, productor e intérprete²¹; pero Uribe también ha sido profesor durante el curso académico 1982-1983 en el Departamento de Audiovisuales, en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. En una entrevista concedida a la revista *Contracampo* en el año 1980, comenta cómo desde que salió de la EOC en el año 1974 malvive y, en ese momento, trabaja de auxiliar de montaje especificando que “de la realización solo pueden vivir los privilegiados”²². A pesar de estas palabras, debemos decir que la producción de Uribe ha sido abundante en el tiempo. En 1983 funda Aiete Films junto con Javier Aguirresarobe, José Ángel Rebolledo y Gonzalo Fernández Berridi, productora con la que realiza la mayor parte de sus trabajos²³.

6.2.2. Un proceso y dieciséis enjuiciados: la película más polémica de Uribe

El interés de Uribe por el País Vasco ha sido una constante en su obra y, cuando se le ha preguntado por los motivos que le llevaron a dirigir *El proceso de Burgos*, cuáles eran sus objetivos, subraya tres: “hacer una película barata y factible, el interés del tema, y que este conectara con Euskadi”²⁴, donde quería ir a vivir y hacer cine.

Uribe elige *El proceso de Burgos* para llevar a cabo este deseo y “estrenarse” como director con su primer largometraje: construiría un documental a partir del montaje de los testimonios aportados por los dieciséis etarras encausados en 1970 por el proceso judicial llevado a cabo en Burgos. En este proceso se les juzgaba por el asesinato de tres personas y por pertenecer a la banda terrorista ETA. Se pedían seis penas de muerte y 712 años de cárcel. Este juicio llega a tener una gran repercusión, no solo a nivel nacional sino internacional, de hecho, el proceso contra ETA termina transformándose en un proceso contra el franquismo. La sentencia queda en nueve penas de muerte y 519 años de cárcel, pero las protestas nacionales e internacionales hacen su efecto en Franco, que conmuta las penas de muerte. El 22 de octubre de 1977 los encausados han sido liberados gracias a la Ley de Amnistía y cuando el director quiere comenzar a rodar el futuro filme, ha pasado ya casi una década desde estos sucesos.

²¹Como curiosidad, el director hizo un cameo en la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, del director manchego Pedro Almodóvar. Aparece casándose en el altar con la que fue su mujer en la vida real, María Barranco.

²²J.V. G. Santa María & J. Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo* 9, febrero de 1980, pág. 20.

²³Filmoteca Vasca. Uribe Bilbao, Imanol, disponible desde Internet: <http://www.filmotecavasca.com/es/imanol-uribe-bilbao> [acceso: 9-6-2019]

²⁴J.V. G. Santa María & J. Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo*...ob. cit., pág. 14.

Antes de comenzar con el rodaje, el primer paso a llevar a cabo por Uribe es buscar fuentes y contactos para llegar a los encausados. Para ello va al Festival de San Sebastián en septiembre de 1978, intentando conectar con alguien del proceso. Traba amistad con Teo Uriarte (uno de los encausados y fundador de Euskadiko Ezkerra) y así es como todo comienza: este le pone en comunicación con unos cuantos componentes de los procesados; López Letona (militante del Movimiento Comunista) le pone en contacto con otro grupo; el cineasta Antxon Eceiza con otra agrupación de los antiguos encausados que militaba en Herri Batasuna²⁵ y, aunque Uribe tuvo que mediar entre las diferentes posiciones, el proyecto finalmente sale adelante. Además, el realizador lee el libro publicado por Hordago²⁶ que recoge el testimonio de la transcripción de las cintas del proceso. Este fue el punto de partida, eso sí, el realizador siempre fue consciente de que “si fallaba uno de los dieciséis, lo mejor sería dejar el proyecto”²⁷. Asimismo, Uribe expone cómo él no tenía ninguna militancia política, no pertenecía a ningún espectro político y esta inocencia fue la que le permitió poder realizar el filme, ya que en otro caso lo hubiese tenido mucho más complicado²⁸.

El director advirtió a los antiguos encausados y protagonistas de la cinta que se trataba de una película para hablar del proceso, por lo tanto, que “no lo extrapolaran al momento actual en que sus diferencias políticas son, en algunos casos, gordas”²⁹. De hecho, sí que hubo una divergencia que apareció en el asunto del secuestro del cónsul alemán Beihl, sobre el que había diferentes interpretaciones, así que finalmente “hubo que obviar el tema”³⁰.

El filme se planteó de manera muy abierta, sin ideas preconcebidas, lo único que se tenía pensado era la estructura, contando en un principio con tres partes: la primera sobre los antecedentes y las detenciones de los procesados; la segunda sobre el juicio; y la tercera, el retorno a la vida en libertad de los amnistiados y el análisis de la realidad vasca actual³¹. Esta tercera parte nunca se llegó a incluir, cuando se le cuestiona al director el porqué, este responde:

²⁵J. Aguirresarobe, *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*, Valladolid, Semana Internacional del Cine de Valladolid, 2004, pág. 48.

²⁶El libro es Lurra, *Burgos: proceso a un pueblo*, San Sebastián, Hordago, 1978.

²⁷A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 77.

²⁸Entrevista realizada a Imanol Uribe el 31-10-2019.

²⁹A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 77.

³⁰J.V. G. Santa María & J. Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 16.

³¹L. Gómez Vaquero, *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid/ Documenta de Madrid, 2012, pág.182.

“Por un lado quería distribuir el filme comercialmente y recuperar el dinero para hacer otro. Por otro, desde mi punto de vista, el filme tenía una progresión dramática que en la segunda parte de la película terminaba un poco *in crescendo* y pienso que, dramáticamente, la tercera parte iniciaba un descenso en interés que perjudicaba la globalidad del filme”³².

El interés por remitir única y exclusivamente al año 1970 no solo radica en querer mostrar una unidad dentro del filme o “por motivos de espacio”³³, sino como recoge la revista *El viejo Topo*, por otro motivo que explica Uribe: “Les digo también que, al hablar, intenten hacerlo desde la perspectiva del 70”³⁴. De esta manera, el filme podrá pasar censura y podrán, además, salvarse algunas de las diferencias que en la actualidad hay entre ellos”³⁵. Expone la necesidad de hablar del año 70 porque si lo hubiesen extrapolado al momento de la producción, año 1979, hubiesen saltado “chispas entre unos y otros”³⁶ debido a las posiciones tan encontradas entre las políticas de los cuatro grupos políticos, a los que actualmente pertenecían los encausados. En este sentido, Uribe se refiere sobre todo a dos de estos partidos: Euskadiko Ezkerra y Herri Batasuna. En el momento que se rueda la película, ETA política militar estaba dejando la lucha armada y su expresión política eran los de Euskadiko Ezkerra, en el lado opuesto, se encontraba Herri Batasuna, aquí se encontraría la “diferencia sustancial”³⁷.

Sí debemos recalcar que el director grabó un “apéndice” de la película en el cual los sentenciados hablaban desde la perspectiva actual, siendo esto algo inevitable. El realizador comenta que había material para hacer *El proceso de Burgos 2*, pero como dice él mismo: “Ese material lo guardó el montador y luego se perdió. Nunca supimos qué pasó ya con ese material [...] había como dos horas grabadas sobre lo que pensaban ellos en ese momento sobre lo que iba a pasar con el futuro de Euskadi”³⁸.

³²A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 77.

³³L. Gómez Vaquero, *Las voces del cambio...* ob. cit., pág. 182.

³⁴ Esto fue algo muy criticado por los expertos en materia cinematográfica, no solo en críticas del periodo de su producción y exhibición sino también en estudios realizados *a posteriori*, planteando que hay un divorcio entre la película y la actualidad, así como una carencia de análisis. Es la opinión que se expresa en: S. Zunzunegui, “Un filme no es un obús (entrevista a Imanol Uribe y Ángel Amigo)”, *Contracampo* 27, 1982, pág.13; L. Gómez Vaquero, *Las voces del cambio...* ob. cit., pág.182; y A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 77.

³⁵Magua y R. Trecet, “*El proceso de Burgos*. 1: entrevista con Imanol Uribe”, *El viejo Topo* 40, enero de 1980, pág. 68.

³⁶Entrevista realizada a Imanol Uribe el 31-10-2019.

³⁷Ibid.

³⁸Ibid.

En otra entrevista realizada para el número de marzo-abril de 1980 de la revista especializada *Cinema 2002*, el director explica: “Pienso que en este momento no se puede hacer una película sobre ETA. Nunca pensé que se podría hacer, aunque en el fondo a mí lo que me interesaba era hacer una película sobre ETA”³⁹.

Cuando el director sentencia aquí de manera lapidaria que “nunca pensó que se podría hacer”, en realidad se refiere a que no se puede realizar una única película sobre ETA, igual que tampoco se puede hacer una única película de la Guerra Civil⁴⁰. De hecho, a pesar de que en el filme se hable de los orígenes de la banda terrorista, no es una película cuyo tema principal sea ETA, sino el proceso de Burgos; estas son cuestiones que se tocan, pero diferentes. De todas maneras creemos que, a pesar del reconocimiento de la libertad de expresión en el artículo 20 de la Constitución de 1978 y de todas las leyes y reales decretos promulgados a favor del mismo, existen ciertos temas tabúes intocables en la gran pantalla aún después de las primeras elecciones democráticas y la abolición oficial de la censura. Lo que esto nos deja ver es que, para poder llegar a las salas comerciales de exhibición, hay ciertos sujetos de actualidad que aún no se pueden abordar. De hecho, y como expondremos más adelante, el hecho de tratar el proceso de Burgos es hablar también de actualidad, ya que la banda seguía operando en estos años, así como las reivindicaciones nacionalistas.

Respecto a la financiación, es Fernando López de Letona, el otro socio de Cobra Films, quién pondrá el dinero al inicio de la producción, pero al poco tiempo hay una ruptura con él. Esta ruptura se debe a diferencias que se producen mientras unos cuantos miembros del equipo y socios productores cenaban celebrando el inicio del rodaje. Al final de la cena se produjo la discusión con Uribe a un lado y, López Letona y Llinás, al otro. Estos dos defendían hacer la película bajo el enfoque ideológico de su partido, ambos militaban en Movimiento Comunista, y Uribe abogaba por la libertad creativa. Esta produce un desacuerdo total entre ambos y en definitiva, supone la ruptura económica entre las dos partes⁴¹.

A raíz de esta desavenencia, el equipo que estuvo más implicado con la financiación fue el de montaje, que aportó el 50% del sueldo. El resto cobraba una cantidad simbólica para poder seguir con el proyecto. Cuando tuvieron algunos

³⁹A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002*... ob. cit., pág. 78.

⁴⁰Entrevista realizada a Imanol Uribe el 31-10-2019.

⁴¹J. Ángulo, C.F. Heredero & J.L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción*... ob. cit., pág. 106.

fragmentos del filme, los enseñaron a diversas personas que empezaron a financiar la película, entre ellos un productor de Vitoria, Iñigo Silva. Este fue el que se puso en contacto con Irudi Films, distribuidora regional. A raíz de esto se creó una productora, Irrintzi, a condición de que Irudi distribuyera la película (ya hemos comentado de las estrategias llevadas a cabo por las empresas distribuidoras en un capítulo anterior). Finalmente, Irrintzi incumplió el compromiso de asumir los pagos al laboratorio (por miedo a posibles represalias⁴²) y como comenta el propio director: “Queríamos tener la posibilidad de gozar de una distribuidora seria a nivel de todo el Estado”⁴³. De esta manera, la distribución pasó a manos de Enrique Gutiérrez, que junto a su socio Severino Pascual Aceves, había fundado la distribuidora Ibercine.

En enero de 1979 comienza el rodaje del filme, realizándose en las tres provincias vascas, el País Vasco francés y Navarra. Uribe comentaba cómo y dónde rodaron y especifica: “Te diré que antes de comenzar a rodar [...] teníamos una productora con su oficina y todo [...] empezaron a aparecer extraños funcionarios a revisar teléfonos que no estaban averiados [...] en fin, cosas raras”⁴⁴. Sin más anécdotas que esta, el rodaje se llevó a cabo con normalidad. En junio se rodó durante una semana planos-recursos para exonerar la película de tantas entrevistas. Lo más caro de la película fue la adquisición de “material de archivo en el extranjero, relativo a las movilizaciones populares en diversas ciudades de Europa contra el Gobierno de Franco a raíz del proceso”⁴⁵. Respecto a las imágenes del juicio, se tuvo que recurrir a unas grabaciones clandestinas realizadas desde el exterior del Cuartel Militar donde se celebró el proceso y que adquirieron también en el extranjero, a la agencia Visnews de Londres⁴⁶, [Trad. T.N.].

La película fue rodada en 16 milímetros y después ampliada a 35 milímetros. Debemos recalcar que el director rodó 16 horas e incluso pensó en meter algo de ficción con la intención de aligerar la película. Para ello “habló con un grupo teatral, Cómicos de la legua, pero a medida que iba avanzando el trabajo desechaba el planteamiento de

⁴²Esto fue debido al carácter conflictivo que se levantó en torno al filme en la prensa, como veremos más adelante, en su estreno en el Festival de San Sebastián, cf. J. Ángulo, C.F. Heredero & J.L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción...* ob. cit., pág. 108.

⁴³J.V. G. Santa María & J. Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 15.

⁴⁴C. Torreiro, “Entrevista a Imanol Uribe”, *Dirigido por...*, 1979, pág. 53.

⁴⁵L. Beraza, “El proceso de Burgos”, en Equipo Reseña en (coord.), *Cine para leer...* ob. cit., pág. 244.

⁴⁶Cf. P. Besas, *Behind the Spanish lens. Spanish cinema under fascism and democracy*, Denver, Arden Press, 1985, pág. 206.

ficción”⁴⁷. Finalmente la película quedó reducida a dos horas y catorce minutos, en un trabajo de montaje que les llevó cinco meses, de febrero a junio de 1979.

El filme se plantea como un documental que en ciertas ocasiones hace uso de diferentes recursos para guiar la narración: la voz en *off*, letras sobreimpresionadas en la pantalla y música. Podríamos decir que la película queda dividida en dos grandes bloques con un prólogo que nos pone en contexto.

El prólogo está narrado por el abogado y diputado de Herri Batasuna, Francisco Letamendia. En un largo plano-secuencia, Letamendia expone la génesis y evolución del nacionalismo vasco. Según su relato, el centralismo que surge en el siglo XIX tras las guerras carlistas, provoca la desaparición de los fueros y la extorsión de la clase trabajadora por parte de la oligarquía vasca. Esto hace que surja el nacionalismo vasco que encuentra la unión en la izquierda socialista y comunista durante la Guerra Civil. Después, durante los años 50 aparece una organización que va a ser el embrión de toda la izquierda *abertzale* y de ETA, organización inspirada en el pensamiento marxista⁴⁸. Este prólogo fue bastante criticado, ya que su versión es la única que se da sobre la historia del pueblo vasco. En este sentido se plantea como imposible (se hubiera alargado demasiado la película), presentar a todos los abogados del proceso; pero como dice Luis Beraza “hubiera estado bien presentar imparcialmente un resumen de sus diversas opiniones, en lugar de quitarles importancia”⁴⁹, puesto que dentro de este grupo existían varias tendencias políticas, cuatro específicamente.

Destacamos las primeras palabras de este prólogo puesto que conectan el pasado más reciente, año 1970, periodo tardo franquista, con la actualidad en la que se produce la película, año 1979, periodo de Transición. Letamendia califica el proceso de Burgos como “uno de los hitos más importantes de una lucha muy larga y de una lucha que todavía no ha terminado. La larga lucha del pueblo vasco por recuperar su identidad nacional”. Destacamos estas palabras iniciales porque establecen una relación entre pasado y presente cuando se especifica que la lucha “todavía no ha terminado”. Es decir, que aunque la democracia haya aterrizado en España, no se han resuelto ciertas reivindicaciones, en este caso la recuperación de “su identidad nacional”. De esta manera

⁴⁷J.V. G. Santa María & J. Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo...ob. cit.*, pág.16.

⁴⁸P. Sangro Colón, “*El proceso de Burgos*” en J. L. Sánchez Noriega (ed.), *Filmando el cambio social*, Barcelona, Laertes S.A., 2014, pág. 226.

⁴⁹L. Beraza, “*El proceso de Burgos*”, en Equipo Reseña en (coord.), *Cine para leer...ob. cit.*, pág. 242.

se apela al nacionalismo y podríamos interpretar que se está exponiendo que la Constitución del 78 (rechazada por los vascos en su mayoría) y el reconocimiento del País Vasco como “nacionalidad histórica” en esta, son insuficientes. También podemos comprobar como la justificación de la lucha va intrínseca en la importancia de la causa, según Letamendia “contra el imperialismo”, no solo español, sino mundial.

Tras el prólogo, este bloque se abre con unas letras en rojo sobre pantalla negra:

“En el mes de Diciembre de 1970 se celebró en Burgos un Consejo de Guerra de enorme trascendencia para Euskadi, el Estado español y la opinión pública internacional. Esta película recoge el testimonio directo de las dieciséis personas encausadas en aquel proceso”.

A esto le sigue, con el mismo formato, el título y los rótulos donde se indican los integrantes del equipo mientras suena una canción en vasco de fondo que, traducida al español, versa lo siguiente:

“Los que en algún momento han aclarado sus cabezas, no se oscurecerán.

Los que en algún momento han abierto los ojos, no los cerraran.

Los que alguna vez han librado sus lenguas, no las amarrarán.

Aquel que ha iniciado el camino, no desistirá.

Mis amigos y yo os recordaremos”⁵⁰.

Esta canción acompaña a los créditos donde figuran los nombres de todos los integrantes del elenco, entre los que se encuentran: los dieciséis encausados; un matrimonio que los escondió antes de que fueran llevados al juicio de Burgos, Vicenta García y Félix Ochoa; cuatro de sus abogados, Miguel Castells, Juan María Bandrés, Gurutze Galparsoro y Francisco Letamendia; y por último, el equipo técnico, Imanol Uribe como director, José Luis Rebolledo, ayudante de dirección, Mischa Müller, directora de producción, Javier Aguirresarobe, director de fotografía, Vicente Cardá, ayudante de cámara y José Luis Zabala, sonido directo. Podemos imaginar que la letra de la canción hace alusión directa a los nombres que aparecen en la pantalla. En el caso de los protagonistas, cuando la canción dice “aquel que ha iniciado el camino no desistirá”, parece referirse a cómo una vez que se ha comenzado la lucha contra el franquismo y, para ellos, la liberación del pueblo vasco, aún pasado el tiempo continúan

⁵⁰AGA, caja 42/03421. “Letras de las canciones aparecidas en el filme con su correspondiente traducción al español”.

con las mismas reivindicaciones. También podríamos encontrar metafórica la frase que indica “los que alguna vez han librado sus lenguas no las amarrarán”. De manera obvia, podemos creer que hace referencia a los entrevistados que dan voz al proceso y, por otra parte, al propio equipo técnico de la película, que es el que da los medios a los antiguos encausados para expresarse a través del cine e, incluso, a los etarras en general. También podríamos interpretar que se refiere a la recuperación de la lengua vasca, además como hemos dicho, esta cantada en este idioma.

Tras esto, comienza el primer bloque de la película. A diferencia de lo anteriormente señalado, en esta primera parte de la película la cámara se mantiene completamente neutra. Los acusados⁵¹ (de manera individual) cuentan ante la cámara su propia historia con todo lo que ello implica: explicar qué les motivó a ingresar en ETA, sus recuerdos, sentimientos, militancia, incluso adquisición de armas y encuentros con la Policía. Como bien dice Luis Beraza, en esta parte “sus respuestas son objetivas, sobrias, sin autoexaltaciones o declaraciones panfletarias”⁵². Con planos medios cortos, enteros y una cámara fija que graba largos planos y en ocasiones hace *zoom*, se nos acerca más a los entrevistados, permitiéndonos así una mayor identificación emocional con ellos. Al inicio de cada intervención, en la parte baja del plano, se puede leer en letras blancas nombre y apellido de cada uno y su pena. En los planos en los que se habla vasco, también aparecen letras sobreimpresionadas para subtítular la traducción.

Entre las razones que dan para explicar qué los llevó a unirse a ETA, todos coinciden en la represión sufrida por el pueblo vasco. Sobre esto, nos parece sumamente significativo el testimonio de dos de los encausados. Enrique Gesalaga expone que “las razones van desde la lucha anti represiva, que hoy la entendemos también como entonces, no hay mucho que explicar... a la lucha contra la opresión nacional”. Cuando se queda en suspenso esboza una leve pero significativa sonrisa que, acompañada de sus palabras, podríamos definir como irónica porque hay ciertas cuestiones, en este caso la opresión, que no han cambiado aunque ahora se esté en democracia. Por otra parte, Josu Abrisketa explica en su intervención que “era la ETA la única organización que respondía consecuentemente a esa opresión [...] que sufría el pueblo vasco sobre todo en la época

⁵¹Los dieciséis encausados eran Eduardo Uriarte Romero, Jokin Gorostidi Artola, Xabier Izko de la Iglesia, Mario Onaindia Natxiondo, Xabier Larena Martínez, Unai Dorronsoro Ceberio, Bittor Arana Bilbao, Josu Abrisketa Korta, Enrique Gesalaga Larreta, Jon Etxabe Garitacelaya, Gregorio López Irasuegui, Julen Calzada Ugalde, Antton Karrera Agirrebarrena y, las encausadas, Arantxa Arruti Odiozola, Ione Dorronsoro Ceberio e Itziar Aizpurua Egaña.

⁵²L. Beraza, “*El proceso de Burgos*”, en Equipo Reseña en (coord.), *Cine para leer...ob. cit.*, pág. 242.

de Franco”. La locución adverbial “sobre todo” nos indica que el franquismo no es la única época en la que los vascos sufren opresión, aunque sí en la que más. Creemos que dentro de la incertidumbre respecto a qué otras épocas pueden referirse con la utilización de esta expresión, podríamos interpretar que también cabe la posibilidad de que sea al periodo de Transición, que tiene episodios tan oscuros como los denominados Sucesos de Vitoria que tuvieron lugar el 3 de marzo de 1976⁵³. Con el último comentario en su intervención en el que dice que “cuando un elemento recibe una patada en los cojones hay que responderle con una patada en los cojones”, suponemos que da a entender la justificación de la existencia de ETA y la violencia como consecuencia de una “acción-reacción”.

Además de los encausados, en este primer bloque, nos resulta interesante la intervención del matrimonio de Félix Ochoa y Vicenta García, en cuyo testimonio exponen como acogían a jóvenes etarras para esconderlos. Utilizan adjetivos como “luchadores” y “cariñosos” para definirlos; y palabras como “sacrificio” y “admiración” para hablar de la militancia terrorista. En este sentido, Pedro Sangrón indica que la pareja los presenta como héroes y a través de su testimonio se “justifica la violencia”⁵⁴. También Antolín Matías recalca este aspecto en una entrevista a Uribe, exponiéndole que, a diferencia de otros colegas, él piensa que está lejos de hacer apología del terrorismo, pero que sí hace “apología del héroe”⁵⁵. Y aquí estamos de acuerdo en que Uribe crea una película que apela a los sentimientos, a la parte más humana de los etarras, él mismo expone: “Es una película muy emocional [...]. Incluso llegó un momento que tuve que echar marcha atrás porque dije ¡joder! esta película no tiene que ver ni con el proceso de Burgos ni con ETA”⁵⁶. Nunca antes se había mostrado a los etarras en la pantalla desde una posición tan humana.

Hacemos un inciso porque consideramos interesante el punto de vista que aporta en este sentido el profesor Álvarez González, de cuyas teorías hemos hablado en un capítulo anterior y podemos relacionar con lo que acabamos de exponer. Cuando nos

⁵³Hemos hecho mención a estos en el capítulo anterior, en el epígrafe dedicado a la película *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez.

⁵⁴P. Sangro Colón, “*El proceso de Burgos*” en J. L. Sánchez Noriega (ed.), *Filmando el cambio social...* ob. cit., pág. 228.

⁵⁵A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág.78.

⁵⁶Ibid.

habla sobre la “censura democrática”, expone que la forma de censura más eficaz es la de mantener al ciudadano desinformado. Respecto a la banda terrorista ETA, por ejemplo:

“¿Cómo se controlará así que los ciudadanos sientan horror hacia el terrorismo? No permitiéndoles, ni siquiera, conocer los aspectos más humanos de los terroristas. [...] De que su organización luchó contra los camellos de la droga, en ciertos momentos, zonas geográficas y circunstancias concretas, por ejemplo”⁵⁷.

Además de mostrar la parte más humana de los etarras, el filme intenta presentar una idea de cohesión entre ellos a través de la lucha armada antifranquista que los encausados habían llevado a cabo casi una década antes. Sin embargo, resulta paradójico que las entrevistas se hagan de manera aislada, sin reunir en un espacio único a los dieciséis protagonistas. De hecho, en un principio la película iba a terminar con una secuencia donde saldrían todos. Cuando se le ha preguntado en entrevistas por qué nunca los reunió a todos, Uribe ha contestado que fue por imposibilidades físicas y que estaban en plena campaña electoral, literalmente dice: “Sí quise reunirles y que intercambiaran opiniones actuales. Esta era la idea, pero...”⁵⁸. La realidad es que este aspecto, más que hablarnos de unión, nos expone el desencuentro entre ellos: en el año 1979 había demasiadas diferencias entre los antiguos encausados, que habían tomado posiciones (en ocasiones irreconciliables) desde que se había celebrado el juicio, como ya hemos explicado en páginas anteriores.

Un aspecto interesante y que de nuevo conecta el pasado con el presente, lo vemos expuesto en dos de las intervenciones de los encausados en las que, se habla brevemente del maltrato policial. En este caso es Jokin Gorostadi quien dice: “Tuve muy mal trato por parte de Sainz y de los policías que en aquellos momentos estaban a sus órdenes”. El único apellido pronunciado en esta declaración es seguidamente repetido en el testimonio de Itziar Aizpuru, quien denuncia el mismo maltrato. A pesar de que estas intervenciones resultan muy breves (ya explicaremos más adelante el porqué), este leve detalle resulta revelador: el tal “Sainz” es en realidad José Sainz González, jefe de la Brigada Político Social en Bilbao de 1970 a 1974, nombrado subdirector general de la Policía en el Gobierno de Adolfo Suárez⁵⁹. Esto nos pone de relieve una dinámica continuista en la Transición y cómo las instituciones del Estado siguen impregnadas de antiguos

⁵⁷N. Álvarez González, “La nueva censura. (Luces y sombras del Estado liberal)”, *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho...* ob. cit., pág. 4.

⁵⁸A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág. 76.

⁵⁹“El Gobierno acaba con la sindicación obligatoria”, *Diario 16*, 3-6-1977, pág. 2.

franquistas que se mantienen en altos cargos de poder. En este caso también en los cuerpos de seguridad, colocándose a un “antiguo conocido, de interrogatorios y torturas para muchos militantes nacionalistas e izquierdistas”⁶⁰, en un puesto de poder de uno de los cuerpos de seguridad de un país que, en estos momentos, se autoproclamaba demócrata desde el Gobierno. Otra alusión más directa al presente la encontramos en el testimonio de Josu Abrisketa, quien hace referencia al año 1969 para explicar cómo la banda quedó prácticamente desmantelada, aunque, en sus propias palabras “ETA continuó después y la prueba está hoy día todavía”. Al decir esto creemos que se hace presente el carácter de actualidad que tiene el tema tratado y por ello también, sus reivindicaciones.

El segundo gran bloque de la película reconstruye el desarrollo del juicio con testimonios orales. De hecho, podríamos situar el comienzo de este bloque con el testimonio de Miguel Castells (abogado de los etarras), en el que explica cómo el Régimen, para dar una lección no solo a ETA sino al propio pueblo vasco, decide celebrar el juicio y así advertir cuál sería el castigo pertinente por desafío al Régimen. En palabras de Castells: “Había que conseguir que el pueblo vasco estuviera quieto”. De la misma manera expone que había un concordato entre el Estado español y la Iglesia, y esto significaba que, si se juzgaba a un clérigo, el juicio sería a puerta cerrada. De aquí, según Castells, que el Régimen escoja a dos clérigos entre los seis encausados: Jon Etxabe y Julen Kalzada. El hecho de escoger dos es por si uno faltaba tenían otro, para que no les fallase la estrategia de la “puerta cerrada”.

Esto deriva en que, frente al resto de países democráticos, el hecho de llevar a cabo un juicio a puerta cerrada no sería una decisión del Régimen, sino de la institución eclesial. La siguiente escena se construye a través de fotografías en blanco y negro del Vaticano y de clérigos, junto a una voz en *off* que explica cómo los últimos meses del 69 y a lo largo del 70, la Santa Sede, el Gobierno español y la Capitanía General de Burgos facilitan comunicados contradictorios entre sí respecto al juicio. Finalmente, el 25 de noviembre de 1970, la Capitanía General decreta la audiencia pública. Respecto a la parcialidad en la cuestión de las puertas abiertas, Luis Beraza acusa a Uribe de ser dirigido por alguien mientras realizaba la película, puesto que, según este, la Iglesia se mostró

⁶⁰“Escrache a la Policía del franquismo” (dossier), *La Marea*, Núm. 12, 2014.

partidaria desde un principio a las puertas abiertas y comenta que, sin las presiones de la misma, el juicio se habría celebrado a puerta cerrada:

“¿A qué viene, pues, esta manipulación de tinte anticlerical, tanto más injusta cuanto que, hasta el proceso de Burgos, una de las pocas oposiciones al Régimen [...] fue precisamente la de los sacerdotes vascos, como pueden atestiguar las famosas multas por homilías, las palizas y la cárcel de Zamora? Uribe y sus consejeros lo saben, pero esta tendenciosidad descalifica en buena parte la película”⁶¹.

Aunque en esta apreciación se acuse de anticlerical a Uribe, no estamos de acuerdo con esta puesto que a lo largo de todo el filme lo que se ve es una gran armonía y preocupación de la Iglesia hacia la problemática vasca. Además, como ya hemos comprobado, incluso dos de los sacerdotes son enjuiciados. A partir de aquí, la pantalla se tiñe de negro y unas letras sobreimpresionadas en rojo indican la fecha: 3 de diciembre de 1970. Una voz en *off* explica lo que pasa: manifestaciones y protestas en contra del proceso a lo largo y ancho del globo, como por ejemplo en México, Chile, Francia y Alemania. A partir de aquí, la pantalla en negro con letras rojas irá marcando día a día el proceso y los hechos a recalcar: el estado de excepción en Guipúzcoa; el asesinato de un joven trabajador a manos de la Policía; las protestas en las calles; y los testimonios de los encausados, quienes explican cómo se desarrolló el Proceso mientras se intercalan escenas construidas con fotografías en blanco y negro con música de fondo. El juicio duró una semana, siendo el 9 de diciembre cuando “se rompe” el mismo. Dos de los encausados se niegan a hablar porque dicen ser prisioneros de guerra. En el siguiente plano, Castells explica cómo pregunta a uno de los encausados, Mario, si se considera o no prisionero de guerra, y esta es la última declaración del juicio: “Yo también me considero prisionero de guerra, lo que pasa es que no hemos querido acogernos a este derecho que nos da Ginebra porque hemos venido para hablar de la opresión del pueblo vasco. ¡Gora Euskadi Askatuta!”.

La siguiente escena es un plano de la fachada del juzgado mientras se escucha la grabación en la que Mario “rompe” el juicio. La cámara hace *zoom* hacia el edificio y la grabación nos deja escuchar los gritos y el cantar de *Eusko Gudariak*⁶² por parte de los acusados en la sala, acompañado de una música que dramáticamente nos expone la

⁶¹L. Beraza, “El proceso de Burgos” en Equipo Reseña (cord.), *Cine para leer. 1979: historia crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensaje, D.L., 1980, pág. 243.

⁶²Canción vasca cuyo título significa “soldados vascos”.

situación de tensión que se estaba desarrollando dentro. De hecho, José Antonio Karerra explica cómo cuando comienzan a cantar, la Guardia Civil los apuntó con sus pistolas e, incluso, algunos miembros del tribunal desenvainaron los sables. La secuencia se cierra con los planos individuales de los encausados que reclaman que solo el pueblo vasco puede juzgarlos, la farsa que supuso el proceso y la reivindicación de la libertad del pueblo vasco.

En la siguiente escena se muestran fotografías acompañadas de una voz en *off* que explica cómo se celebran manifestaciones a favor del Régimen y del Ejército entre el 16 y el 24 de diciembre de 1970, siendo la más multitudinaria la de la Plaza de Oriente de Madrid. En una de las fotos en la que aparece Franco, se puede distinguir perfectamente al entonces príncipe Juan Carlos, quien representa otro lazo con el pasado ya que Franco lo designó como su sucesor y, de hecho, en el momento en el que se produjo el filme, este ya era el jefe del Estado. Tras esto, los encausados explican ante la cámara que Franco acuerda el indulto de los condenados a muerte.

Al nombrar la muerte de Roberto Pérez Jáuregui, joven asesinado por la Policía en una manifestación en contra del proceso de Burgos, Miguel Castells denuncia la violencia policial contra todos aquellos que se manifiestan por sus derechos. Expone que el pueblo vasco se jugaba la vida cuando “salía a la calle en esas jornadas y cada vez que ha seguido saliendo a la calle hasta el momento actual”. Esto pone de relieve que en el lapso de tiempo que va desde el proceso (1970) hasta la producción de la película (1979), sigue existiendo violencia policial que oprime a los manifestantes, en este caso vascos. Esto conecta con la última secuencia del filme compuesta por imágenes en blanco y negro de las manifestaciones, de las protestas y de las huelgas del pueblo vasco enfrentándose a la Policía mientras una música suena con gran carga emotiva. La película comienza y termina reivindicando la importancia y la admiración por la lucha del pueblo vasco: en la introducción, cuando Letamendia habla de la lucha del pueblo vasco que continúa y, en esta última secuencia en la que se puede apreciar esto mismo, pero con imágenes. Respecto a la incursión del pueblo vasco en el filme, Antolín Matías toca un tema clave preguntando a Uribe si el protagonista del proceso es ETA o el pueblo vasco, y también por la falta de autocrítica por parte de los encausados⁶³. A esto el director responde que los etarras eran solo un exponente, el verdadero protagonista era el pueblo vasco; pero

⁶³A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág.78.

explica la dificultad de insertarlo en el filme, a excepción de las fotografías fijas que se exponen al final del documental. Respecto a la autocrítica, Uribe dice que la ausencia de esta “es porque esta gente sigue en lucha, todavía la película es de alguna forma para ellos una forma de lucha”⁶⁴. En otras palabras, aunque la película trate del año 70 está hablando de la actualidad, ¿por qué? Porque ETA seguía actuando y su lucha continuaba, además de las reivindicaciones nacionalistas, como rezan las letras rojas sobreimpresionadas sobre fondo negro, casi al final del filme.

6.2.3. Amenazas, presiones políticas y retrasos para *El proceso de Burgos* de Uribe

Con los debidos trámites burocráticos, se da el aviso a la Dirección General de Cinematografía quince días antes del comienzo del rodaje, el 1 de noviembre de 1978, bajo el título de *Burgos 1970: historia de un proceso*⁶⁵. Como hemos comentado, el rodaje y el montaje transcurren con normalidad. Antes de que la película fuese proyectada de manera pública, debía ser visionada por sus protagonistas tal y como había acordado Uribe con ellos para descartar que al realizar el montaje, hubiese podido “manipular” algunas de las palabras de los protagonistas⁶⁶. Solo le llamaron la atención por la parte en la que hablaban sobre la V Asamblea de ETA, pero fue algo menor.

Hubo un primer pase para EE (Euskadiko Ezkerra) y MC-EMK (Movimiento Comunista), y un segundo para LKI (Liga Komunista Iraultzailea). Los pases transcurrieron con normalidad, pero la introducción provocaría disensiones entre los miembros de los partidos allí reunidos, puesto que dudaban de que fuese Letamendia el que hiciese esta⁶⁷. El siguiente pase, sería el de Herri Batasuna, al que pertenecía Letamendia. La cita se programó el 7 de julio de 1979 en Irún, donde la película se pasaría en la moviola de un director irundarra, Fernando Larruquert. Uribe comienza a plantearse incluir o no esta secuencia aunque no por motivos ideológicos, sino porque le pareció “horrible empezar con aquella secuencia”⁶⁸. Finalmente la quitó para el pase y Letamendia que en principio no iba a ir, apareció en la proyección. Uribe le explicó los motivos (estrictamente cinematográficos) y aunque en principio, este pareció entenderlos, a mitad de la proyección encendió las luces a gritos y terminó marchándose amenazándole

⁶⁴Ibid.

⁶⁵Este sería el segundo título que se le dio al proyecto, en primer lugar, se había pensado en *Apuntes o bocetos sobre el proceso de Burgos*.

⁶⁶Entrevista realizada a Imanol Uribe el 31-10-2019.

⁶⁷L. Gómez Vaquero, *Las voces del...* ob. cit., pág. 179.

⁶⁸J. Ángulo, C.F. Heredero & J.L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción...* ob. cit., pág. 111.

con demandarlo “si aparecía en el documental un solo fotograma de él o de algún miembro de Herri Batasuna”⁶⁹. Todos sus compañeros de Herri Batasuna que estaban allí, le tranquilizaron diciéndole que tenía muy mal pronto. Por la noche, cuando Uribe volvió a Madrid, recibió una llamada de Letamendia a la una de la mañana amenazándole: “Imanol, que sepas que has hecho una película en contra de ETA y voy a pasar aviso a quién corresponda y atente a las consecuencias, adiós”⁷⁰. Unos días después, el abogado Castells le diría a Uribe que se retiraba de la película y de la misma manera el resto de entrevistados de Herri Batasuna; por consiguiente, Uribe no podría utilizar sus entrevistas y el filme quedaría incompleto⁷¹. Finalmente se llegó a un acuerdo gracias a la intervención del padre del músico de la película, Rekondo, que era concejal de Zarautz de Herri Batasuna y un histórico de la lucha antifranquista. El trato que propusieron fue el siguiente: si Uribe mantenía el prólogo, los entrevistados de Herri Batasuna en el filme no se retirarían, así que al director no le quedaba más remedio que incluir esta escena si quería seguir adelante con la exhibición pública del filme.

Así, el 22 de agosto de 1979, Cobra Films notificó al Ministerio de Cultura el cambio de nombre al metraje, quedándose definitivamente como *El proceso de Burgos*. Sin embargo no se depositó copia del filme, en este momento no estaba listo el tiraje de la primera copia. Donde sí que fue presentada la película fue en el XXVII Festival Internacional de San Sebastián, el 14 de septiembre de 1979. Más allá de los rumores que circulaban por la prensa en este momento sobre lo controvertida que resultaba esta película, el director sufrió presiones por parte del Gobierno vía un disputado de la UCD. En una entrevista Uribe explica cómo al llegar a San Sebastián, le comentaban que podría haber problemas con los militares y, además, hubo presiones contra el propio comité rector del festival, el cual no hizo caso. Un día antes de la proyección, el 13 de septiembre de 1979, un diputado de UCD⁷² se presentó para hablar con él y le aconsejó que retirará la película del festival porque había presiones militares, así como altísimos cargos de su partido, UCD, interesándose por el tema. Le explicó que le había llamado su tío Marcelino Oreja, ministro de Asuntos Exteriores exponiéndole que estaban muy preocupados con el filme, y que el general Milans del Bosch le había llamado quejándose por la proyección

⁶⁹A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 153.

⁷⁰Entrevista realizada a Imanol Uribe el 31-10-2019.

⁷¹J. Ángulo, C.F. Heredero & J.L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción...* ob. cit., pág. 111.

⁷²Este diputado fue Jaime Mayor Oreja.

de este largometraje en el festival, de la que se había enterado por una publicación en el periódico *ABC*⁷³. Además, Uribe comenta:

“Me hizo consideraciones morales referentes a la responsabilidad que debería cargar sobre mis espaldas en caso de que el festival se suspendiese. Me señaló, asimismo, los problemas de orden público que podían darse, etc., etc. Yo le repliqué que no podía hacer su trabajo, que la prohibieran ellos. Y aquí se acabaron las presiones explícitas”⁷⁴.

Cuando el realizador habla de que se acaban las presiones explícitas, es porque a partir de aquí los políticos de la UCD no volverán a abordarlo, lo que sí pasará por parte de la Administración será una actitud de bloqueo total utilizando las leyes como caja de herramientas para llevar a cabo su objetivo. En esta misma entrevista, Uribe comenta que en el festival se dio la prohibición expresa de mencionar la película por TVE, de hecho, cuando se la nombró en los premios se habló de “la película de Imanol Uribe”⁷⁵, sin hacer mención al título.

Además, debemos comentar que debido a la tensión y para prevenir cualquier mal, Uribe, Luis Calparsoro (director del festival) y Javier Aguirresarobe (director de fotografía de la película), decidieron esconder las latas donde se encontraban los rollos de la película. El lugar elegido fue el doble fondo del maletero de una furgoneta en un aparcamiento, frente al hotel María Cristina, sede del festival, para evitar que las secuestrasen o sufriesen cualquier otro tipo de mal⁷⁶. El mismo día de su estreno, Javier Aguirresarobe iría transportando lata a lata hasta la sala de proyección. La proyección transcurrió sin problemas y, de hecho, como veremos además en el epígrafe dedicado a las publicaciones en prensa, recibió largas ovaciones⁷⁷.

Después de las presiones que hemos comentado, llegaron más problemas, esta vez por parte de la Administración: menos de un mes después de la proyección del filme en el festival, el 1 de octubre de 1979, Felipe Rodríguez Franco, fiscal jefe de la Audiencia Nacional, que había denunciado la película por apología del terrorismo, solicita una copia del filme a la Dirección General de Cinematografía, nombrando al fiscal Enrique Abad Fernández como el responsable de su visionado⁷⁸. Debemos comentar que Rodríguez

⁷³A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 158.

⁷⁴J.V. G. Santa María & J. Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 17.

⁷⁵Ibid.

⁷⁶A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 157.

⁷⁷P. Besas, *Behind the Spanish lens...* ob. cit., pág. 204.

⁷⁸AGA, caja 42/03421. Si se quiere consultar ver anexo 13, pág. 527.

Franco proviene del franquismo más ortodoxo: participó activamente en los consejos de guerra de urgencias llevados a cabo en la provincia de Cádiz⁷⁹ y desarrolló su carrera en altos puestos del franquismo incluido cargos políticos, “como director general de Jurisdicción de Trabajo e inspector nacional del Ministerio de la Vivienda”⁸⁰. El fiscal designado como responsable para el visionado, Enrique Abad Fernández, también tiene una carrera que proviene del franquismo, ingresando en la carrera de fiscal en 1955⁸¹.

La respuesta no se hace esperar y cuatro días después, el director general de Cinematografía, Luis Escobar de la Serna, manda su comunicado a la Fiscalía General exponiendo que la película no ha tenido entrada en el órgano competente ya que, según la ley vigente, no hay obligación de presentarla. Por otra parte, señala que “el director del Festival de San Sebastián es D. Luis Calparsoro quien es en cualquier caso responsable a todos los efectos como director del festival”⁸² y, por supuesto, que en el caso de que se produjese la entrada, la Dirección General avisaría a la Fiscalía. Esto de hecho, no tardará en suceder: el 18 de octubre se deposita una copia en el Ministerio de Cultura, junto con la correspondiente solicitud de exhibición. En este caso se solicitaba para mayores de 16 años y salas comerciales. Cuatro días más tarde, la Dirección informa a la Fiscalía junto con la correspondiente copia. A partir de aquí, el proceso para otorgar la correspondiente calificación comienza a demorarse.

El propio realizador expone:

“El Ministerio tuvo retenida la película durante mes y medio impidiendo su distribución, sin dar un motivo «aunque el funcionario de turno-aclara Imanol Uribe- nos dijo que no sabía las razones, pero que tenían orden de no programarla», ha demostrado nuevamente que no le gusta el contenido del filme, pero esta vez de una forma más clara”⁸³.

Obviamente los esfuerzos por aplacar el discurso disidente de la película no terminaron, como podemos comprobar, en el Festival de San Sebastián. A final del mes de noviembre, el día 30, la Fiscalía envía un comunicado a la Dirección General dando

⁷⁹J.N. Núñez Calvo, “La represión y sus directrices sevillanas en la provincia de Cádiz”, *Almajar* 2, 2005, págs. 195-208.

⁸⁰A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 163.

⁸¹Ibid.

⁸²AGA, caja 42/03421. Director General de Cinematografía, “Carta dirigida a la Fiscalía de la Audiencia Nacional”. [5 de octubre de 1979], [s/p.].

⁸³“*El proceso de Burgos se estrena a partir de mañana, en Euskadi*”, *Egin*, 10-1-1980, [s/p.].

vía libre a la película para seguir con los trámites administrativos correspondientes para que consiga la licencia de exhibición.

A partir de aquí, por el momento, se vuelve al cauce normal que siguen todas las películas y, con fecha de 4 de diciembre, las correspondientes Subcomisiones se reúnen. Por un lado, la Subcomisión de Valoración Técnica y, por otro lado, la Subcomisión de Clasificación. Los informes de los vocales confirman lo que se viene augurando desde el Festival de San Sebastián: la Administración no se lo va a poner fácil a este filme.

La primera de estas Subcomisiones, Valoración Técnica, encargada de decidir si el metraje merece o no la protección económica estatal del 15%, está compuesta por siete vocales: Señor Gárgoles, Sempere, Martín, Picazo, Zabala, Cunillés y Páramo. Este último era Luis González Páramo, director y actor de teatro que fue el representante de la UCD en el I Congreso de la Cinematografía Española⁸⁴.

El resultado de la votación es, como se dice en el informe, “por mayoría absoluta” denegar la protección ordinaria a la película. Para ello se acogen a la ley, concretamente al artículo 18 del Real Decreto 3071/1977, en cuyo apartado c se contempla excluir de esta protección a las películas que con un porcentaje superior al 50% de su duración se limiten a reproducir entrevistas. En la resolución final no encontramos más detalles, pero sí en los correspondientes informes individuales de los vocales. Hay cuatro de estos, el señor Sempere, Cunillés, Páramo y Picazo que recalcan en sus valoraciones el alto contenido político de la misma, e incluso tres de ellos apuntan el interés de la película ya que “si existiese un premio para Documental Político esta debería de tenerlo”, pero al no existir este, se le niega la protección. Los tres informes restantes son mucho más reveladores respecto a la decisión de no conceder dicha protección:

“No se puede juzgar como película al ser un documento que casi es una apología de una organización terrorista. La posible calidad cinematográfica queda supeditada al fondo del mensaje que difunde. [...] Con el tiempo, será un documental histórico. **Antonio Martín.**

Denegar la protección económica por incurrir en el Art. 18 y en los apartados b y c. La película tiene un 70% de entrevistas con un 20% aproximado de archivo. Asimismo considero que es un documento parcial de lo sucedido en los años 66 al 70. **Jesús Gárgoles.**

⁸⁴Academia.tv, *González Páramo, Luis*, disponible desde Internet en: <https://www.academiav.es/bio/gonzalez-paramo-luis/#.XdxB7uhKjIU>, [acceso: 25-4-2018]

Sin entrar en el estado de la cuestión, porque claro que la película es propaganda política de partido; concretamente de E.T.A. El Decreto de 11 de nov. de 1977 establece que no tendrán protección económica las producciones fílmicas cuyo tema sea el de tal propaganda de partido. Por ello, y por mi parte, propongo que a esta película se le aplique la citada norma. Aparte de lo dicho, es evidente que este documento no tiene otra cosa que estar «impresa» en celuloide: pero ni técnica ni artísticamente es cine. Por último, puede señalarse también que el Decreto arriba citado establece la no protección económica para las películas cuyo 50% sean meras entrevistas. Esta lo es en su 100%, sino estrictas entrevistas sí puros monólogos equivalentes a ella. **Andrés Zabala**⁸⁵.

Al igual que los anteriores vocales, remiten al apartado c, del artículo 18 del Real Decreto 3071/1977 para evitar conceder la protección. De manera astuta, no especifican que a pesar de que una película esté realizada con material documental, si el filme contiene valores técnicos y artísticos puede recibir la consiguiente ayuda. Para ser más precisos, solo un miembro de la Subcomisión de Clasificación plantea esta posibilidad, José María Cunillés, el cual expone que “la película tiene elementos importantes de creación que pueden justificar que la Dirección General considere que no se le aplique el artículo 18 del apartado c”. Debemos recalcar que José María Cunillés pertenece al mundo del cine, fue productor y coproductor en este periodo de Transición. Sin embargo, ya hemos podido comprobar que al ser solo uno de los vocales el que plantea esta posibilidad, su criterio no tiene ningún tipo de peso en el veredicto final.

Respecto a los valores técnicos y artísticos también podemos ver como Andrés Zabala, antiguo y conocido censor franquista, subraya la poca calidad fílmica de la obra de Uribe, incluso llega a decir que lo único que tiene de cine es “estar impresa en celuloide”, negando que fuese portadora de cualquier tipo de calidad: ni técnica ni artística. En este sentido nos parece interesante incluir la lista de certámenes en los que el filme consiguió un gran reconocimiento por parte de jurados expertos y que envió Uribe en una carta al Ministerio: “Premio «Perla del Cantábrico» para mejor película de largometraje en el XXVII Festival de San Sebastián, «Premio Popular» en la IV Semana Internacional de Cine Histórico de Córdoba, invitada a la Semana de Cinema de Molins de Rei, primer premio «Niña de Benalmádena, Placa de Oro» de la XI Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, invitada para inaugurar el XXI Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao, invitada al Festival de

⁸⁵AGA, caja 42/03421.Subcomisión de Valoración Técnica, “Informes individuales de valoración sobre la película *El proceso de Burgos*”. [4 de diciembre de 1979], [s/p].

Cine Neorrealista de Avellino (Italia), seleccionada para representar a España en la primera reseña internacional cinematográfica Cinema e Mezzogiorno D'Europa de Lecce (Italia), seleccionada para representar a España en el Film Festival de Rotterdam en enero de 1980 e invitada para participar en el XXVI Festival Internacional de Oberhausen, Alemania”⁸⁶. Esta larga lista de premios e invitaciones a certámenes de prestigio es enviada por Uribe el 20 de diciembre a la Dirección General de Cinematografía para optar a la calificación de “Especial Calidad”. Las palabras de Zabala quedan totalmente desacreditadas por este extenso repertorio que acabamos de exponer sobre una película que, con sus puntos fuertes y débiles, presenta además de calidad artística, una gran originalidad en su temática.

Consideramos pues, que la denegación de la protección no se debe (esencialmente) a un criterio de formato o calidad. En los informes se recalca el carácter político de la película y opinamos que este es la verdadera razón de rechazo. Desde un punto de vista totalmente peyorativo, en los informes se utilizan expresiones y palabras como “apología del terrorismo”, “propaganda” y “parcial” para desacreditar completamente al filme. En este periodo ETA no es un tema menor, por toda la violencia que genera y porque “cuando da comienzo el proceso de consolidación de la democracia, [...] ETA es la principal amenaza terrorista (otro tipo de amenaza es el golpismo militar), aunque no la única”⁸⁷. Cuando el vocal Antonio Martín alega que “la posible calidad cinematográfica queda supeditada al fondo del mensaje que difunde”, y Jesús Gárgoles que lo considera un documento “parcial”, están exponiendo una cuestión: no es lícita una película en la que los etarras se muestran desde una perspectiva más humana y el aspecto político con una visión unilateral; y en consecuencia, que se pueda empatizar con ellos e incluso con sus ideales.

Como hemos comentado, este mismo día que se reúne la Subcomisión de Valoración Técnica, lo hace también la Subcomisión de Clasificación para decidir a qué tipo de sala y de público irá dirigida la película. Se reúnen ocho vocales para ello, sin coincidir con ninguno de los anteriormente citados: señora Longares y Espinosa; señor de Andrés, Moya, Esteban, Lecumberri, Ramiro Moreno y Guerrero. Volvemos a encontrar en la Subcomisión a un viejo censor franquista, Eduardo Moya. Hay

⁸⁶AGA, caja 42/03421. I. Uribe, “Carta dirigida al Director General de Cinematografía”. [20 de diciembre de 1979], [s/p.].

⁸⁷J. L., Rodríguez Jiménez, “Los terrorismos en la crisis del franquismo y en la Transición política a la democracia”, *Historia del Presente* 13, 2009/I II época, pág. 134.

unanimidad para destinarlo a salas comerciales pero no para el tipo de público: dos de los vocales, María Victoria Longares y Manuel Guerrero aceptan la clasificación solicitada por el director, 16 años; y los otros seis la califican para 18. Los dos primeros vocales que hemos nombrado se muestran bastante receptivos al filme; de hecho, la vocal Longares la califica de “interesantísima película” y expone que no ve inconveniente en que “la vean unos chicos que para las próximas elecciones van a ser modernos políticamente hablando”⁸⁸. El vocal Manuel Guerrero se muestra un poco menos positivo, ya que expone concederle la clasificación solicitada al director “dejando al margen las tendencias de propaganda política y carente de si la exposición de los hechos es o no real”⁸⁹. Entre el resto de los informes individuales de los vocales, encontramos algunos que son incluso más hostiles que los que hemos expuesto de la anterior Subcomisión:

“[...] muy discutible documental, con evidente parcialidad y tendenciosidad políticas y un valor fílmico ensombrecido y subordinado a su contenido. Parece obra propia de adultos por su muy dudosa presentación e intervenciones. **Eduardo Moya**.”

La justificación de atracos a mano armada, la justificación y defensa de ETA, la defensa de la violencia como medio, incluso defendida por un cura, etc., me llevan a concluir que la película no deben verla menores de 18 años. **José Antonio Ramiro Moreno**.

Película que quiere justificarse en cada momento. [...] No se entiende esta justificación de la violencia, su violencia, como idea y como realizaciones. **Piedad Espinosa**⁹⁰.

“Si a ETA se la considera hoy como una organización delictiva no comprendo cómo se puede dar en una sala comercial, ya que esta película es una apología de la violencia y el terrorismo de ETA. Desde luego, para mayores de 18 años. Por otra parte, ¿no es esto propaganda de una organización política? ¿y no están prohibidas este tipo de películas? **de Andrés**”⁹¹.

Podemos ver cómo se repiten los mismos juicios de valor de la anterior Subcomisión, ya que se utilizan exactamente las mismas palabras y expresiones como “parcialidad” “apología de la violencia y el terrorismo de ETA” y “propaganda”. También se repiten en varios informes “justificación y defensa de la violencia”; así como nuevas fórmulas más duras que las anteriores como “valor fílmico ensombrecido y subordinado

⁸⁸AGA, caja 42/03421. Subcomisión de Clasificación, “Informes individuales de clasificación sobre la película *El proceso de Burgos*”. [4 de diciembre de 1979], [s/p.].

⁸⁹Ibid.

⁹⁰Ibid.

⁹¹AGA, caja 42/03421. Si se quiere consultar ver anexo 14, pág. 528.

a su contenido” e incluso, el vocal de Andrés, llega a plantear si “no están prohibidas este tipo de películas”, en consonancia con su reflexión respecto a la actualidad del tema y, por lo tanto, su peligrosidad. No nos extraña que se plantee esta cuestión, puesto que los criterios que se exponen son los mismos que en la anterior Subcomisión. También nos resulta llamativo el planteamiento que hace José Antonio Ramiro Moreno respecto a que un cura defienda la violencia, como si en este momento no fuese conocido el gran apoyo de curas vascos a ETA en los años 60 y 70.

Solo un día después se redacta la resolución que es enviada a Imanol Uribe. En la misma se especifica que la película ha sido clasificada para mayores de 18 años y salas comerciales. Igualmente, se le concede la licencia de exhibición y se especifica, en lo que parece una suerte de advertencia hacia el director, que la misma es meramente administrativa, sin que afecte a “la calificación que en otros ámbitos pudieran merecer las conductas a que se refiera la licencia, cuyo enjuiciamiento corresponde a los jueces o Tribunales”⁹². De la misma manera, se pone en su conocimiento la denegación de los beneficios de subvención establecidos por verse afectada por el artículo 18, apartado c del Real Decreto 3071/1977, al tener un porcentaje superior al 50% de entrevistas.

Uribe comenta que recibe la resolución con la denegación de la protección económica estatal precisamente el día de los Santos Inocentes, el 28 de diciembre, pareciendo todo ello una mala broma. El empeño del director por sacar adelante el filme no cesa, y el 12 de enero de 1980 escribe un recurso a la Administración. Uribe señala que la película no se limita simplemente a reproducir entrevistas, aunque sea un documental y pone de ejemplo otros filmes que, teniendo una estructura parecida, sí que se han podido acoger a la protección: *Ocaña*, *Retrato Intermitente* (1978), *La vieja memoria* (1977), *El asesino de Predalbes* (1978), *Raza*, *el espíritu de Franco* (1977) ...⁹³. Finalmente recalca la persecución sufrida por parte de la Administración haciendo un repaso desde la intervención del político de la UCD en el Festival de San Sebastián.

Mientras tanto, en la Administración sigue habiendo movimiento en torno al filme más parecido a una investigación policial, que al mero trabajo que se realiza desde las entidades públicas culturales. El 10 de enero de 1980 desde la Delegación Provincial de Guipúzcoa, Sesión Acción Cultural, Negociado de Actividades Culturales, el delegado

⁹²AGA, caja 42/03421. Dirección General de Cinematografía, “Resolución sobre la clasificación de la película *El proceso de Burgos* dirigida a Imanol Uribe”. [5 de diciembre de 1979], [s/p.].

⁹³AGA, caja 42/03421. I. Uribe, “Recurso de *El proceso de Burgos*”. [12 de enero de 1980], pág. 3.

provincial, Arturo Rey Egaña emite una carta al director general de Cinematografía donde adjunta los recortes de las ediciones de ese mismo día, de los periódicos *Egin* y *El Diario Vasco*, advirtiéndole de “los comentarios negativos sobre el supuesto tratamiento que ha recibido la película”⁹⁴. En ambas noticias se expone la situación sufrida por el filme y los argumentos dados por la Administración respecto al artículo 18 del Real Decreto 3071/1977. En las noticias se especifica que se va a estrenar al día siguiente en el cine Astoria de San Sebastián, “al igual que en Bilbao y Vitoria, y luego en las demás ciudades españolas”⁹⁵. La declaración más controvertida la podemos considerar en la edición del diario *Egin* en la que Uribe expone abiertamente:

“Es una forma de censura encubierta a la que han acudido porque es claro que no les gusta la película. Los medios de comunicación oficiales lo han demostrado al evitar incluso nombrar el título [...]. Con Benalmádena ocurrió lo mismo: en un programa dedicado al certamen suprimieron la enumeración de los premios para no tener que citarla”⁹⁶.

El 15 de enero, la Subcomisión de Valoración Técnica vuelve a reunirse para realizar un segundo informe en lo referido a la solicitud de Uribe de acogerse a los “Premios de Especial Calidad” o “Nuevos Realizadores” que, en teoría por ley, podría obtener. El problema, como bien se indica en los informes individuales de cada uno de los vocales, es que al no tener concedida la protección del 15% bruto en taquilla, tampoco puede acogerse a este tipo de protección. Por lo tanto, la película se encontraría completamente bloqueada en el aspecto económico.

Mientras tanto, el seguimiento de la prensa continúa por parte de las Delegaciones Provinciales vascas. Un día después de la reunión de la Subcomisión, el 16 de enero, Clemente Ríos Rico, delegado provincial del Ministerio de Cultura de Vizcaya, envía una carta al director general de Cinematografía, Luis Escobar de la Serna, a quien le adjunta el recorte del artículo del periódico *Deia*, argumentando: “Por ser este un periódico de ámbito regional he pensado que quizá no hubiera llegado a tu conocimiento”⁹⁷. Curiosamente en este periódico, el que expone su visión de los hechos es Luis Escobar

⁹⁴AGA, caja 42/03421. A. Rey Egaña, “Carta dirigida al Director General de Cinematografía”. [10 de enero de 1980], [s/p.].

⁹⁵AGA, caja 42/03421. “Se le niega protección oficial a la película *El proceso de Burgos*”, *El Diario Vasco*, 10-1-1980, pág. 10.

⁹⁶AGA, caja 42/03421. “*El proceso de Burgos* se estrena a partir de mañana, en Euskadi”, *Egin*, 10-1-1970, pág. 28.

⁹⁷AGA, caja 42/03421. C. Ríos Rico, “Carta al Director General de Cinematografía”. [16 de enero de 1980], [s/p.].

de La Serna, el cual argumenta: “Como director general de Cine tengo la responsabilidad de hacer que se cumpla la legislación vigente y que desde que yo ocupo este cargo no se ha concedido subvenciones a películas de estas características”⁹⁸. El director se refiere a otras películas de las mismas características que sí han obtenido la protección y ha sido, precisamente, también por la ley vigente. De la Serna no expone que dentro del apartado c del artículo 18 al que hace referencia, se recoge la posibilidad de dar esta protección a películas documentales. Esto quiere decir que, al hacer la entrevista, está omitiendo un aspecto importante en la misma y, por lo tanto, falseando la realidad. También este director general explica que la no concesión de protección oficial a la película no es a causa de su temática. Aquí miente abiertamente, puesto que después de haber leído los correspondientes informes de las dos Subcomisiones, el testimonio de Uribe respecto a las presiones en el Festival de San Sebastián y el testimonio del funcionario que le explicó la situación en el retraso de la licencia de exhibición, queda clara la obstrucción que se lleva a cabo sobre la película por su temática.

Luis Escobar De La Serna no deja de recibir comunicados, y esta vez es el alcalde de Burgos (José M.^a Peña San Martín⁹⁹), el que le escribe expresamente para agradecer el hecho de no haber concedido la protección económica a la película de Uribe, “dada la transcendencia que la proyección de la misma puede tener la del prestigio de esta noble ciudad castellana”¹⁰⁰. Poco tiempo después de esta carta, Escobar de la Serna deja su puesto en la dirección, ya que se nombra como ministro de Cultura a Ricardo de la Cierva, “mucho más liberal que sus antecesores”¹⁰¹. Este a su vez nombra el 26 de enero como director general de Cinematografía a Carlos Gortari¹⁰². Como ya hemos comentado en el capítulo primero, epígrafe segundo de nuestro presente trabajo, Gortari fue como una suerte de esperanza para el sector de la cinematografía, ya que venía del mundo del cine y no tenía un pasado vinculado al franquismo. De hecho, Gortari se reunió con Uribe¹⁰³; sin embargo, la situación de *El proceso de Burgos* no mejoró.

⁹⁸Este testimonio es recogido por igual en dos periódicos: AGA, caja 42/03421. “Para la Administración, la audiencia de protección oficial a *El proceso de Burgos* no obedece al tema”, *Deia*, 15-1-1980, [s/p.] y “*El proceso de Burgos* sin subvención oficial”, *Diario de Barcelona*, 18-1-1980, [s/p.].

⁹⁹Alcalde por la UCD, después perteneció a Alianza Popular, creó su propio partido, Solución Independiente, y finalmente se presentó por las listas del Partido Popular.

¹⁰⁰AGA, caja 42/03421. J.M. Peña San Martín, “Carta dirigida al Director General de Cinematografía”. [25 de enero de 1980], [s/p.].

¹⁰¹Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

¹⁰²BOE, Núm. 23, de 26 de enero de 1980, pág. 2.006.

¹⁰³Al entrevistar al director (entrevista realizada el 31-10-2019), nos comenta que tuvo conversaciones con él, pero no tiene recuerdos de una conversación específica sobre el estado de la película. Con Luis Escobar

El 19 de febrero de 1980 se reúne nuevamente la Subcomisión de Valoración Técnica para revisar su anterior veredicto debido al recurso presentado por Uribe el 14 de enero de este mismo año. Son siete los vocales que la componen: el señor Gárgoles, Páramo, Sempere, Cunillés, Picazo, Zabala y el padre Benito. La resolución (como era de esperar) es desestimar el recurso. Únicamente el señor Cunillés, el cual también había participado en la primera reunión de la Subcomisión sobre este filme, comenta que ya que “se le puede conceder la subvención ordinaria”¹⁰⁴. De nuevo esto es completamente irrelevante, ya que los otros seis votan en contra.

El 8 de octubre de este mismo año, el entonces director general, Carlos Gortari realiza un escrito dirigido al director general de Servicios, perteneciente a la Subdirección General de Recursos y Supervisión, en el cual a lo largo de cinco puntos refuta las razones del recurso que envió Uribe el día 12 de enero. Nos resulta llamativo cómo en el punto tercero expone que el juicio de valor de la película no tiene por qué coincidir con los distintos jurados de los certámenes o festivales, restándole valor a esto; en el cuarto, desestima el hecho que suscita Uribe como agravio en referencia a la comparativa con otras películas de características similares que sí han obtenido la citada protección; y, por último (el que con diferencia más no ha llamado la atención), el quinto punto:

“[...] nada indica que la denegación de la protección económica hubiere respondido a criterios personales o de Partido ni, de consiguiente, a una motivación interna en el más amplio sentido teleológico de la aplicación de la norma querido hacer ver por el recurrente, ya que no hay en el expediente constancia alguna de las persecuciones, presiones o instrucciones de que habla este último, de fácil invocación pero carentes de prueba alguna, razón por la cual no cabe imputar a la Administración, en el ejercicio de su función, desviación de poder ni, en otro caso, ataque o infracción a la libertad de expresión del art. 20 del texto constitucional desvanecido todo ello por el mero hecho de la concesión de la licencia de exhibición”¹⁰⁵.

Podemos comprobar cómo hay un nuevo tipo de censura muy diferente de la que se había gestado en el franquismo: una censura completamente encubierta y de negada existencia por la Administración. El hecho de que en el informe se especifique que “no

de la Serna (antecesor) y Matías-Vallés (predecesor) tampoco. Asimismo, no recuerda ninguna pista específica dada por algún funcionario de la Dirección respecto a la situación de la película.

¹⁰⁴AGA, caja 42/03421. Subcomisión de Valoración Técnica, “Informe individual de valoración sobre la película *El proceso de Burgos*”. [19 de febrero de 1980], [s/p.].

¹⁰⁵AGA, caja 42/03421. Director General de Cinematografía, “Informe sobre la película *El proceso de Burgos*”. [8 de octubre de 1980], pág. 2.

hay constancia alguna de las persecuciones o presiones”, nos deja ver que hay una invisibilidad en los hechos censores. De hecho, en las propias palabras del director general de Cinematografía todo de lo que acusa Uribe es “de fácil invocación, pero carente de prueba alguna”. Aunque en este aspecto el director no estaba hablando de la Administración sino de las presiones realizadas desde el campo político en el Festival de San Sebastián, podemos comprobar cómo la censura se ha vuelto más sutil que nunca, casi imperceptible.

Por otra parte, cuando se habla de que las resoluciones de las Subcomisiones no remiten a “criterios de partido”, obviamente sí que lo hacen, y se recogen en los informes individuales de las Subcomisiones que hemos expuesto anteriormente. Esto es una trampa y la perfección de esta censura no consiste en prohibir, sino en cohibir, esto sería: ya no hay una censura preventiva sino intimidatoria con fines preventivos. De la misma manera se expone que se le ha concedido la licencia de exhibición, algo que cambia a raíz de la problemática con *El crimen de Cuenca* y con la publicación del Real Decreto 1664/1980, de 6 de junio, y que ahora utilizan para justificar la ausencia de censura, cuando en realidad, no desaparece, sino que cambia de forma. Además, recordemos que aún no se había publicado este Real Decreto y desde el Ministerio Fiscal se había solicitado el visionado de este documental que tuvo posibilidades de ser secuestrado, aunque nunca sucedió.

Mientras tanto, continúan los cambios en el Ministerio y en la Dirección General de Cinematografía: se destituye a Ricardo de la Cierva y entra como ministro Iñigo Cavero. Poco después este nombra el 10 de octubre de 1980 como director a Matías Valles Rodríguez y además, esta vez se unifican direcciones, siendo por lo tanto nombrado director general de Promoción del Libro y de la Cinematografía¹⁰⁶.

La resolución es redactada el 30 de diciembre de 1980, por el director general de Servicios, en el que se expone que “por la corrección jurídica de los razonamientos anteriores, que desvirtúan los alegatos del interesado, procede acordar la desestimación de su recurso”¹⁰⁷. Finalmente se explica que esa resolución es definitiva vía administrativa, y que en el plazo de dos meses puede interponer un recurso contencioso-administrativo, ante la Sala correspondiente de la Audiencia Nacional. Debido a esto,

¹⁰⁶BOE, Núm. 248, 10 de octubre de 1980, pág. 2.296.

¹⁰⁷AGA, caja 42/03421. Director General de Servicios, “Resolución sobre el recurso presentado por Imanol Uribe sobre el caso de *El proceso de Burgos*”. [30 de diciembre de 1980], pág. 5.

Uribe decide recurrir por vía judicial en febrero de 1981. No será hasta el 30 de junio de 1982 cuando se dicte sentencia, negando el recurso al realizador vasco. El magistrado encargado del caso fue Benito S. Martínez, juez que había ejercido su carrera durante la dictadura franquista¹⁰⁸. Este expone cómo no se encuentra “ataque alguno a los derechos que dimanen del artículo 20 de la Constitución española; [...] tampoco se ha demostrado agravio o discriminación de clase alguna”¹⁰⁹. Otra dificultad más al recorrido de este documental que parecía no encontrar solución.

Aunque parezca que tras tres años de “batalla” contra el Ministerio y después de este último recurso que hemos explicado todo estaba perdido, la situación política se modifica en España. Las elecciones generales celebradas el jueves 28 de octubre de 1982 son ganadas por el Partido Socialista Obrero Español que consiguió una amplísima mayoría absoluta y, por lo tanto, cambian los cargos en los Ministerios: entrará a cargo del Ministerio de Cultura Javier Solana y como directora general de la Dirección de Cinematografía por primera vez una mujer, Pilar Miró. Esto se traduce en que el 18 de enero de 1983, en una resolución firmada tanto por el nuevo ministro de Cultura como por la nueva directora de Cinematografía, se revocan las resoluciones de la Dirección General de Cinematografía y, por tanto, se incluye a la película “en la subvención que con cargo al Fondo de Protección a la Cinematografía se contiene en los artículos trece y catorce del Real Decreto 3071/1977”¹¹⁰.

Como veremos en el siguiente apartado, esta misma medida es también aplicada por parte de Miró a la película *Después de...* de los Bartolomé.

Ya hemos citado todos los festivales a los que la película acudió e incluso en los que ganó premios. De hecho, en su estreno en el Festival de San Sebastián encontramos noticias que exponen: “La sala en la proyección matinal se encontraba llena de público”¹¹¹; o, de manera más general, como “durante todas sus proyecciones la película ha registrado llenos absolutos, así como las más largas ovaciones que se han oído en este

¹⁰⁸A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 180.

¹⁰⁹Sentencia de la Sección Segunda de la Sala de lo Contencioso- Administrativo de la Audiencia Nacional, Recurso 21.800, Madrid a 30 de junio de 1982. Encontrado en A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 181.

¹¹⁰AGA, caja 42/03421. Dirección General de Cinematografía, “Resolución sobre *El proceso de Burgos*”. [18 de enero de 1983], pág. 3.

¹¹¹AGA, caja 42/03421. “*El proceso de Burgos* se proyectó en San Sebastián”, *Pueblo*, 15-9-1979, pág.26.

festival”¹¹²; asimismo se alude a la incertidumbre por la temática tratada y se concluye exponiendo que “la proyección transcurrió pacíficamente”¹¹³.

La película también se llevó a Vitoria y a Bilbao, teniendo una buena acogida en El País Vasco. Al abrigo de la inauguración del Festival de Cine Documental de Bilbao, se expone como el documental “empezó por batir un récord taquillero-más de 140.000 pesetas...”¹¹⁴. En Barcelona, durante la semana de Molins de Rei “batió récord de asistencia”¹¹⁵. El filme viajó hasta el otro extremo de España para ser exhibido: primero en Córdoba, para ver la respuesta del público, que “fue asombrosa”¹¹⁶; después, en la XI Semana de Cine de Autor de Benalmádena, cuya crónica recogida por *El País* indica que ese año había menor afluencia de público y, sin embargo, al proyectarse el documental hubo “una mayor asistencia”¹¹⁷, teniendo que habilitar una sala paralela para acoger a todos los espectadores. Sin embargo, también “hay que tener en cuenta el miedo de algunos exhibidores a tener problemas con el público, con sectores, con partidos políticos o con grupos que les rompieran los cristales del cine”¹¹⁸.

En este último aspecto, encontramos exhibidores que tuvieron trabas para la proyección en otras partes de España, recibiendo amenazas por parte de grupos ultraderechistas, como en el caso concreto de Asturias y Aragón. En este caso las amenazas surtieron el efecto deseado: después de ser estrenada en Oviedo y Gijón, fue retirada de los cines tras una semana de proyección por haber recibido numerosas amenazas telefónicas (veintidós llamadas en un solo día en Gijón)¹¹⁹. En Zaragoza donde también se exhibía, se recibieron amenazas telefónicas y pintadas en las inmediaciones del local donde se proyectaba. Este tipo de situaciones no ayudaba a que otras salas de exhibición en el resto del país se arriesgasen a exponerlo por miedo a sufrir daños en las salas.

¹¹²AGA, caja 42/03421. F. Trueba, “Gran acogida al documental *El proceso de Burgos*”, *El País*, 16-9-1979, [s/p.].

¹¹³AGA, caja 42/03421. “Se proyectó la película *El proceso de Burgos*, cine encuesta sobre sucesos protagonizados por ETA”, *La Vanguardia*, 16-9-1979, [s/p.].

¹¹⁴“*El proceso de Burgos* lleno la sala y provocó opiniones encontradas”, *Informaciones*, 7-12-1979, pág. 38, en FNE, dossier de prensa de *El proceso de Burgos*.

¹¹⁵AGA, caja 42/03421. “*El proceso de Burgos* se estrena a partir de mañana, en Euskadi”, *Egin*, 10-1-1980, pág. 28.

¹¹⁶Ibid.

¹¹⁷AGA, caja 42/03421. J. Marí, “Predominio del cine político y social en Benalmádena”, *El País*, 8-12-1979, [s/p.].

¹¹⁸Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

¹¹⁹“Amenazas por la exhibición de *El proceso de Burgos*”, *El País*, 5-3-1980, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *El proceso de Burgos*.

Además, Uribe explica que en otras partes de España (que no fuera el País Vasco), tuvieron que buscar exhibidores que estuvieran dispuestos a proyectar el filme, ya que la mayoría eran de derecha o de extrema derecha¹²⁰. Aquí podemos comprobar como el móvil de los exhibidores no es el económico (puesto que la película fue rentable) sino el ideológico. No obstante, la exhibición de la película no pasó desapercibida y como bien ha dicho Uribe “el resultado en taquilla fue satisfactorio”¹²¹. Debemos tener en cuenta que estamos hablando de un documental y no de una película de ficción que siempre suele tener más afluencia: 182.059,49 € de recaudación y un total de 203.548 espectadores¹²². La película fue rentable, puesto que su costo total fue de 10.120.000 pesetas¹²³.

Respecto a la autocensura en Uribe, este comentó en una entrevista que había actuado con “total libertad”¹²⁴ y en otra dice, literalmente, que “no se trata en ningún caso de autocensura”¹²⁵. En una entrevista realizada al director, este expone que tuvieron “que prescindir de tocar temas como el Ejército... En el filme el enemigo ya se presenta como derrotado... (teóricamente claro)”¹²⁶. Esto es mostrado como claro tema tabú dentro del cine español y en el caso de la película, sería un claro ejemplo de autocensura. Sin embargo, en la entrevista que realizamos al director, este especifica que no recuerda prescindir de tocar ningún tema¹²⁷. No obstante, ya conocemos la imposibilidad de hablar en un sentido crítico de las fuerzas del orden, siendo claro ejemplo de ello el caso del productor y la directora de *El crimen de Cuenca*, por tratar las torturas acometidas por la Guardia Civil a dos campesinos a principios del siglo XX. También el director ha comentado que, aunque le hubiera gustado, era mejor que los procesados no hablaran entre ellos sobre el presente para evitar conflictos. Por contra, el propio Uribe afirmó que su película versaba sobre el proceso de Burgos y, por tanto, hablar del presente no era procedente.

Respecto a esto último, cuando se le pregunta al director, este comenta cómo los etarras no quisieron hablar del tema de las torturas por pudor. El realizador consiguió que

¹²⁰Cf. P. Besas, *Behind the Spanish lens...* ob. cit., pág. 207.

¹²¹S. Zunzunegui, “Un film no es un obús (entrevista a Imanol Uribe y Ángel Amigo)”, *Contracampo* 27, 1982, pág. 21.

¹²²Datos disponibles desde Internet en: <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=515951>, [acceso: 4-9-2019]

¹²³AGA, caja 42/03421. “Presupuesto total de *El proceso de Burgos*”, [s/p].

¹²⁴A. Matías, “Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*”, *Cinema 2002...* ob. cit., pág.78.

¹²⁵M.J., Reverte, “*El proceso de Burgos*, la otra cara de Euskadi”, *La Calle 40*, abril de 1980, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *El proceso de Burgos*.

¹²⁶Ibid.

¹²⁷Entrevista realizada a Imanol Uribe el 31-10-2019.

hablase uno de ellos, concretamente Arratza, pero finalmente fue el propio Uribe quien no lo incluyó en la película por “pudor”¹²⁸. Aunque muy por encima, en realidad sí que se trata el asunto en cuatro planos de los entrevistados en la primera parte de la película: Jokin Gorostadi, Itziar Aizpurua, Unai Dorronsoro e Ione Dorronsoro. Esta última es la más explícita hablando de una tortura que le realizaban todos los días en la llamada “mesa de operaciones”, donde les pegaban brutales palizas; aunque como hemos dicho, es una intervención muy breve, ya que no dura ni un minuto (55 segundos). Es complicado discernir si hubo o no autocensura en la obra de Uribe, pero podríamos concluir que sí que existió algo de autocensura en la obra.

Además, este es el único caso de las películas de nuestro corpus en el que la presión es ejercida desde el “corazón” de la propia película, es decir, por una parte de su elenco. Letamendia impuso la introducción que el propio director hubiese quitado de la película por criterios cinematográficos. También resulta curioso, que las presiones provengan de un partido político cuyos intereses son totalmente contrapuestos a los del Estado, desde donde también se ha infligido un férreo control a este documental. Por tanto, esta película se ve coartada a través de dos flancos totalmente opuestos. Imanol Uribe define muy bien esta presión a la que Letamendia le somete y expone: “Era un impuesto revolucionario que tenía que pagar a los de Herri Batasuna para que saliese la película y así fue”¹²⁹.

6.2.4. Amor y odio en la prensa española: el terrorismo vasco, un tema sensible y candente en los medios

Hemos podido comprobar como la película no estuvo falta de controversia, y esto también se vio reflejado en la prensa. No alcanzó la proyección mediática que tuvo *El crimen de Cuenca* cuando fue estrenada en 1981, quizás en parte, propiciado por el enjuiciamiento que se llevó a cabo contra Miró y Alfredo Matas. Aun así, *El proceso de Burgos* estuvo presente en la prensa no solo regional vasca, sino también nacional.

Las primeras noticias sobre el filme se agolpan en torno al Festival de San Sebastián. El periódico *Diario 16* recoge como en una rueda de prensa en la que participa Uribe, se confirmaban los rumores de que “un alto dirigente de la UCD le había pedido que retirara del festival la película, en la que se denuncian torturas de la Policía, aunque

¹²⁸J.V. G. Santa María & J. Pérez Perucha, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Contracampo...ob. cit.*, pág.16.

¹²⁹ Entrevista realizada a Imanol Uribe el 31-10-2019.

el comité rector aseguró que no se presionó a la organización en tal sentido”¹³⁰. Esta noticia nos llama poderosamente la atención, en primer lugar, porque en la película el tema de las torturas llevadas a cabo por la Policía es tratado muy tangencialmente, de hecho, Uribe mencionó en una entrevista (como hemos comentado anteriormente), que los antiguos encausados no querían hablar sobre el tema. Por otra parte, que el comité rector especifique que “no se presionó a la organización en tal sentido” no hace más que confirmar nuestra teoría sobre la invisibilidad de este tipo de censura. Al decir esto, el comité deja en evidencia a Uribe y lo más importante: no hay constancia del hecho censor, como hemos dicho, está oculto. El mismo día, el periódico *El País* expone que hay bulos acerca de posibles dificultades con el filme de Uribe, diciendo que “al parecer eran solo rumores”¹³¹. Ciertamente es que la película pudo hacer su pase, pero como hemos podido comprobar estuvo repleto de dificultades. También el periódico *Ya* expone que “se había dicho que el gobernador la iba a prohibir”¹³²; y el periódico *El imparcial* deja latente la problemática del filme exponiendo que “se espera con cierto nerviosismo otro de los filmes que pueden calentar el ambiente político del festival”¹³³, refiriéndose al documental de Uribe.

Pedro Crespo expone su crítica en *ABC*, donde informa en el copete de que pese a los rumores de que la película “podría ser prohibida por la autoridad gubernamental”, finalmente está en el festival. La crítica es feroz, catalogándola de una “película de reiterada apología del terrorismo” y “documento panfletario, cinematográficamente mediocre...”¹³⁴. Un día después y en la misma línea que esta, pero de manera mucho más descafeinada, la crítica de *La Vanguardia* expone que “en cierto modo, se deduce una cierta apología de las acciones terroristas que fueron juzgadas, y en especial de la acción de ETA”¹³⁵. De la misma manera, en *Informaciones*, se dice que la película se ha proyectado “contrariando los rumores” y también define la película como “floja”, yendo

¹³⁰AGA, caja 42/03421. F. Marinero, “San Sebastián: mejoran las películas a concurso”, *Diario 16*, 15-9-1979, pág. 17.

¹³¹AGA, caja 42/03421. F. Trueba, “*Saint Jack* de Bogdanovich, en el Festival de Cine de San Sebastián”, *El País*, 15-9-1979, pág. 22.

¹³²AGA, caja 42/03421. P. Cebollada, “*El proceso de Burgos*, proyectada en San Sebastián” *Ya*, 15-9-1979, pág. 33.

¹³³AGA, caja 42/03421. E. García Loigorri, “XXVII Festival de Cine de San Sebastián”, *El imparcial*, 15-9-1979, en Madrid, pág. 25.

¹³⁴AGA, caja 42/03421. P. Crespo, “*El proceso de Burgos*, cine-encuesta de exaltación de ETA”, *ABC*, 15-9-1979, pág. 43.

¹³⁵AGA, caja 42/03421. “Se proyectó la película *El proceso de Burgos*, cine encuesta sobre sucesos protagonizados por ETA”, *La Vanguardia*...ob. cit.

más allá y especificando que “fuera del País Vasco interesará a pocos espectadores”¹³⁶. Totalmente contraria a estas opiniones, se publica una crítica de *El País* que indica que Uribe “ha construido un documento impecable bajo el signo de la objetividad y la no manipulación del material, montando con lógica y rigor”¹³⁷. En *El Lunes* de Madrid se recalca el interés del tema por pertenecer a nuestra historia reciente y lo califica como “calidad mediana”¹³⁸. De nuevo, el periódico *Informaciones* recoge otra noticia sobre el documental, pero esta vez por la inauguración del Festival de Cine Documental de Bilbao. La noticia hace mención específica a las opiniones encontradas que levantó el filme de Uribe, exponiendo que algunos decían que “era una de las películas más aburridas de los últimos tiempos”¹³⁹, mientras que otros “cantaban las excelencias de un documento histórico”¹⁴⁰. La conclusión es que la opinión generalizada de los asistentes es que “la película está bien hecha”¹⁴¹.

En enero de 1980 y con la mala noticia que recibe Uribe sobre la no concesión de la protección, la prensa además de exponer críticas sobre el filme, también hace muestra de su situación. La publicación *Mundo Obrero* versa literalmente que “a la censura, como a la inefable Molly Brown, nunca le faltan coartadas”¹⁴². No es el único medio, en febrero, la publicación *Vida Nueva*, arremete contra la Administración por el bloqueo que sufre tanto *El crimen de Cuenca* como el documental de Uribe, y cómo se castiga a ambas películas sin subvención económica y licencia de exhibición (en el caso del filme de Miró). También expone que es “muy mal síntoma que volvamos a la discriminación ideológica y a la limitación de la libertad de expresión en función del partido en el poder. Sin entrar a valorar los filmes en cuestión, denunciemos unas medidas que nos parecen un abuso de poder”¹⁴³. Igualmente, otras publicaciones, en respuesta a esto, exponen el

¹³⁶AGA, caja 42/03421. A. Sánchez, “Un festival a trompicones”, *Informaciones*, 17-9-1979, pág. 23.

¹³⁷AGA, caja 42/03421. F. Trueba, “*Saint Jack* de Bogdanovich, en el Festival de Cine de San Sebastián”, *El País*... ob. cit., pág. 22.

¹³⁸AGA, caja 42/03421. A. Sánchez, “Un festival a la búsqueda de su identidad”, *El Lunes de Madrid*, 17-9-1979, pág. 43.

¹³⁹AGA, caja 42/03421. “*El proceso de Burgos* llenos la sala y provoco opiniones encontradas”, *Informaciones*, 7-12-1979, pág. 38.

¹⁴⁰Ibid.

¹⁴¹Ibid.

¹⁴²G. Ugidos, “Dónde el cine se vuelve testimonio”, *Mundo Obrero*, 19-1-1980, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *El proceso de Burgos*.

¹⁴³A.P.G. “*El proceso de Burgos* condenada sin protección”, *Vida Nueva*, 2 de febrero de 1980, [s/p.], dossier de prensa de *El proceso de Burgos*.

punto de vista de la Administración que se aferra al hecho de que el filme es un documental y por ello no recibe la subvención¹⁴⁴.

Aprovechando que el documental es estrenado en abril de 1980 en Madrid, dos de los críticos que ya lo habían vituperado en su estreno en el festival vasco, vuelven a cargar con fuerza contra ella. Uno de ellos es Pascual Cebollada, quien expone que Uribe “no ha hecho cine, acaso tipo de documental más propio de televisión, en el que apenas hay un mínimo atisbo de creación”¹⁴⁵. Debemos añadir, que Cebollada (desde 1964 y durante 25 años) ejerció la crítica cinematográfica en el periódico *Ya*; pero además, también fue un censor ultracatólico de mucho peso y que “encarnaría el conservadurismo en la Junta nueva de García Escudero (1962)”¹⁴⁶. Esta información sobre este individuo nos hace comprender más su valoración sobre la película y el mensaje que quiere emitir a los lectores de su periódico. Por su parte, el otro crítico Pedro Crespo, incide en que es una película “radiofónica sin ninguna calidad cinematográfica apreciable”¹⁴⁷.

Una cosa es clara: la película no pasó inadvertida para nadie ni estuvo exenta de dificultades, lo que nos ilustra sobre la dificultad de hacer una película en España con un discurso disidente del oficial. También podemos apreciar que la prensa no recoge ni la presión ejercida por parte de Letamendia (con el apoyo de sus compañeros de Herri Batasuna), ni el rechazo de ciertos exhibidores de otras partes de España a la exhibición de este filme. Lo que sí hemos podido comprobar que se recoge en la prensa, son las amenazas telefónicas y pintadas (en el caso de la sala de Zaragoza) a salas de exhibición que se atrevieron a programarla en su cartelera. Esta coacción no intenta ser invisible (aunque sí anónima) ni sutil: con estos actos hay una clara vocación de dar a entender a los exhibidores que eso les puede pasar a los que se atrevan a exponer este tipo de películas.

¹⁴⁴En publicaciones como: “*El proceso de Burgos sin subvención*”, *El Correo Catalán*, 16-1-1980, [s/p.]; “*El proceso de Burgos no puede tener subvención*”, *El Periódico*, 14-1-1980, [s/p.]; y “*Contra la película El proceso de Burgos no existe predisposición negativa*”, *Pueblo*, 15-1-1980, [s/p.], todos encontrados en FNE, dossier de prensa de *El proceso de Burgos*.

¹⁴⁵P. Cebollada, “*El proceso de Burgos más política que cine*”, *Ya*, 10-4-1980, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *El proceso de Burgos*.

¹⁴⁶J. Vandaele, *Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura...*, ob. cit., pág. 57.

¹⁴⁷P. Crespo, “*El proceso de Burgos de Imanol Uribe*”, *ABC*, 15-4-1980, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *El proceso de Burgos*.

6.3. *Después de...* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé, primera parte: *Atado y bien atado*, segunda parte: *No se os puede dejar solos*

6.3.1. Los Bartolomé: el análisis y la denuncia de una obra marcada por la disidencia

Cecilia y José Juan Bartolomé son dos hermanos que además del vínculo fraterno, les ha unido el cine. Han trabajado tanto en cine como en televisión y más de una vez han escrito a cuatro manos el guion de un largometraje o lo han dirigido juntos.

Nacieron en Alicante, Valencia, Cecilia el 10 de octubre de 1943 y José Juan, tres años más tarde, el 31 de enero de 1946. Siendo niños se trasladaron a Guinea Ecuatorial por motivos laborales de sus padres. En sus viajes en barco de España a África, ella ha comentado en alguna entrevista que, organizando funciones infantiles de teatro con los otros niños, descubrió su vocación como directora de cine y, de hecho, en África se integraría en radios y teatro locales.

Vivieron en la isla Fernando Poo, donde el padre de ambos era el jefe de censura de la isla. La directora ha comentado en entrevistas: “Para ver buen cine tenía que trasladarme a la zona francesa, a Camerún, porque en la zona española las películas que proyectaban [...] además, sufrían una segunda censura al pasar por las manos de mi padre”¹⁴⁸. Curiosa paradoja esta, ya que ella misma sufriría censura en sus propias carnes años más tarde. Aunque su padre no tenía afición por el cine, era un amante del teatro y tenía una librería inmensa llena de obras de teatro de la que su hija se nutría.

Después de pasar una feliz infancia y adolescencia en África, regresan a España aún en periodo franquista. Ella abandonará sus estudios en Económicas para entrar en la Escuela Oficial de Cine, especialidad de dirección, siendo de las pocas mujeres, junto con Pilar Miró (especialización en guion) y Josefina Molina (especialización en dirección), que consiga entrar en esta Escuela.

Por su parte, José Bartolomé se formará como sociólogo y economista, y también ingresará en la Escuela Oficial de Cine siguiendo los pasos de su hermana. En la Escuela realiza la práctica en la especialidad de dirección *Teresa y Teresa* (1969), con la variante en el título *En pantalla*.

¹⁴⁸J. Hernández Less & M. Gato, “Entrevista con Cecilia Bartolomé ¡Vámonos Bárbara!”, *Cinema* 2002 45, noviembre de 1978, pág. 46.

El primer filme en el que colaboraron juntos, fue el trabajo fin de carrera de la joven directora, titulado *Margarita y el lobo* (1969), película musical que en un tono esperpéntico y humorístico reflejaba la problemática de las mujeres y el país, censurada por la propia Escuela Oficial de Cine¹⁴⁹ y el Ministerio de Cultura. Este hecho impediría a la directora volver a rodar una película firmada por ella hasta después de la muerte de Franco¹⁵⁰. Esta obra, un alegato feminista impensable en esta época, no es más que muestra de lo que ya la realizadora iba gestando desde sus inicios: *La siesta* (1962), *La noche del doctor Valdés* (1964), *Carmen de Carabanchel* (1964), *La bruja* (1966) y *Plan Jac Cero Tres* (1967), cuyo guion coescribió con Gonzalo Suárez. En todas ellas se tratan conflictos individuales de protagonistas femeninas; aunque en realidad estos no son otra cosa que reflejo de la realidad social del momento, por lo que trasciende a lo colectivo¹⁵¹. Con esto remarcamos el carácter disidente que tuvo desde un primer momento esta directora y el interés del aún Régimen franquista por tapiar los discursos que fuesen contrarios a sus valores. Esto sin embargo no hizo que la realizadora dejase en ningún momento el mundo audiovisual. Trabajó en publicidad¹⁵², lo que le dio un gran bagaje a la hora de contar mucho en poco tiempo, así como en técnicas de montaje. Su primer largometraje como directora es *Vámonos, Bárbara* (1978), una versión de la película *Alicia ya no vive aquí*, del director Martin Scorsese.

¹⁴⁹Cecilia Bartolomé en su momento discutió con el censor por una de las escenas de la película que fue muy criticada. En esta escena Margarita (la protagonista) que ya había abandonado a su marido, increpa al amante, un profesor universitario de izquierdas. Cuando fue vista por la censura, las reacciones no se hicieron esperar. Un jesuita que era uno de los censores, al terminar de ver la película exclamó: “¡Y encima la ha dirigido una tía!”. Cecilia Bartolomé explicó al censor que la protagonista se lo estaba diciendo al amor adúltero, que estaba condenándolo y el censor le contestó que sí, pero que en cualquier caso eso no se le podía decir a un hombre. Esta película quedó sometida a un ostracismo total, de hecho, aparte de prohibir su exhibición se hizo una indicación por parte de los censores de que lo mejor era destruirla. Sin embargo, José María González Sindes, productor ejecutivo de *X Films*, había visto la película y quería hacerla en largo y, de hecho, les pagó para hacer un guion. Desgraciadamente el proyecto no salió adelante ya que, aunque cambiaron los nombres de los personajes, se les pasó en algún momento este cambio y cuando lo enviaron a censura de guion, los censores dijeron que “no solo está inspirado en la película, es que además aparecen los nombres”. Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé el 7-8-2018 y a José Juan Bartolomé el 31-8-2018.

¹⁵⁰De hecho, teóricamente las obras producidas en la Escuela Oficial de Cine no estaban sometidas a censura, pero el entonces director de la misma, Julio Baena, envió varias películas de la Escuela a censura. Es el primer momento en que esto se realiza. Esta medida es tomada porque hay temor a que estas películas llegasen a alguna parte, ya que los estudiantes hicieron filmes realmente provocadores. Por ejemplo, “Manolo Revuelta realizó una película en la que se dice que Franco es maricón, con todas las letras”. Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-8-2018.

¹⁵¹J. Cerdán & M. Díaz López, “Las rozaduras del agua se hacen invisibles: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé” en J. Cerdán y M. López (coords.), *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, Barcelona, La fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 2001, pág. 14.

¹⁵²Cuando Cecilia trabajaba en publicidad le preguntaron si estaba en la célula del PCE, ella contestó: “Sinceramente, me parecen muy conservadores”. A lo que no supieron qué decir. Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé el 7-8-2018.

José Bartolomé viaja a América Latina tras terminar su servicio militar en 1971 y trabaja en la Universidad Nacional Autónoma de El Salvador, donde imparte clases de Sociología. Cerrada la Universidad de El Salvador a raíz de un golpe de Estado, recorre América Latina de norte a sur y se instala en Chile en octubre de 1972, donde trabaja para la revista española *Triunfo* y coincide con Patricio Guzmán, al que conoce desde la época de la Escuela. Este último le ofrece la oportunidad de trabajar con él como ayudante de dirección y guionista de lo que después será *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (tres partes editadas desde 1972-1979); trilogía testimonio de los cambios sociales del Gobierno de Allende y prolegómenos del golpe de Estado del General Augusto Pinochet. En septiembre de 1973, el golpe de Estado de Pinochet interrumpe la producción de *La Batalla* (que iniciaba su fase de montaje), y en noviembre de 1973 José Bartolomé regresa a España. Volverá a Cuba para colaborar en el montaje de la trilogía chilena. Concluidas las dos primeras partes, se queda en Cuba para colaborar con la socióloga Marta Harnecker en la edición de una publicación semanal informativa, *Chile Informativo*, dirigida al exilio chileno.

En noviembre de 1975 regresa a España, donde trabajará como periodista en el periódico *Diario Económico*. Entre junio de 1977 y marzo de 1983, trabaja como funcionario en los Ministerios de la Presidencia y de Administraciones Públicas. Será en este periodo (aprovechando permisos sin sueldo y vacaciones), cuando compagine su actividad como funcionario con la preparación y producción junto a su hermana del documental *Después de...*, dividido en dos partes: *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*¹⁵³. Para este les servirá como guía el documental que había rodado José en la experiencia chilena. A pesar de todos los avatares que sufre esta película, los hermanos nunca dejarán de trabajar en el mundo audiovisual, tanto en cine como en televisión.

El realizador trabaja para Radio Televisión española (RTVE), donde escribe y dirige entre junio de 1989 y junio de 1992 diversos documentales de carácter sociológico y antropológico, entre los que destacan: varios capítulos de *Los trabajos y los días*; el capítulo “Mingote”, de la serie *Semblanzas*; y una serie producida por él mismo, *Iradier: La quimera de África*¹⁵⁴. Continúa escribiendo, solo o en colaboración con Cecilia Bartolomé, diversos guiones para películas de los cuales solo uno, *Isla Negra* llega a

¹⁵³Archivo personal de José Juan Bartolomé. J. J. Bartolomé, *Biografía enumerada*, enviada por el director vía correo electrónico el 4 de junio de 2018.

¹⁵⁴Ibid.

convertirse en película: *Lejos de África* (1996), guion como hemos dicho escrito a cuatro manos con su hermana y dirigido por esta, que los acercará a su infancia en el país africano, Guinea Ecuatorial.

La realizadora también trabajará para series de televisión, destacando un capítulo que dirigirá en 2005 para la serie de televisión *Cuéntame cómo pasó*, titulado “Especial Carrero Blanco: El principio del fin”.

José Bartolomé abandona la realización y producción independiente y desde 1995 es vocal asesor de la Secretaría de Estado de Telecomunicaciones, desde donde está involucrado en diversos proyectos de directivas europeas y de leyes relacionadas con el audiovisual. Cesa como responsable de regulación audiovisual en 2008, por discrepancias con el ministro Miguel Sebastián, y abandona definitivamente la Administración en 2009. Desde entonces ha colaborado con Marta Harnecker en dos libros: *Planificando desde abajo* y *Planificando para construir comunidad*.

Ambos hermanos han recibido con el tiempo el reconocimiento de su obra. Pese al malditismo que ha perseguido las películas de esta realizadora, Cecilia Bartolomé recibió en el año 2012 el premio “Mujeres de Cine”, otorgado por el Festival Internacional de Cine de Gijón en recompensa a su trayectoria en el cine español. No ha sido la única distinción que ha tenido a su nombre, ya que en 2014 fue galardonada con la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes de España¹⁵⁵.

A través de este recorrido biográfico podemos comprobar cómo la trayectoria laboral de ambos cineastas se ha encontrado dentro de una cierta disidencia, Cecilia Bartolomé más que su hermano desde los tempranos años 60, entre otras cosas y nos atrevemos a asegurarlo, por ser mujer¹⁵⁶. Por otra parte, José Juan antes de dirigir junto

¹⁵⁵ Panorama Audiovisual, La cineasta Cecilia Bartolomé, Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, disponible desde Internet en: <https://www.panoramaaudiovisual.com/2014/03/15/la-cineasta-cecilia-bartolome-medalla-de-oro-al-merito-de-las-bellas-artes/> [acceso: 19.6.2019]

¹⁵⁶ Cuando la directora aún se encontraba en la Escuela Oficial de Cine le suspendieron una práctica, *Plan Jac Cero Tres*, y cuando se les preguntó a los profesores por ello, entre otros Berlanga, Picazo, Saura...dijeron que habían cometido el error de calificar teniendo en cuenta las personas y no sus obras, porque había riesgo de que muchos no pudieran terminar en la Escuela. Cuando preguntaron por qué la película de Cecilia Bartolomé había sido suspendida, le dijeron que les daba mucha vergüenza decirlo, pero que su nombre se les había pasado. Después de este episodio, en el que las actas fueron una vergüenza, la directora repitió curso y en este contexto es cuando realiza su trabajo fin de carrera, *Margarita y el Lobo*. Había un gran enfado por parte de los estudiantes a los que habían suspendido injustamente y eso se puede ver en las diferentes películas que rodaron este último año. Además, después de este escándalo de *Margarita y el lobo*, se le pone en las listas negras del Ministerio y daba igual que intentase camuflar los proyectos.

con su hermana el documental *Después de...*, tuvo que marcharse de Chile cuando estalló el golpe de Estado, sin además poder montar *La batalla de Chile in situ*, teniendo que hacerlo en Cuba. Esto es clara muestra de que el cineasta también sabe lo que es moverse en los márgenes de lo permitido. En realidad, en sus producciones podemos comprobar cómo hay una búsqueda, ya sea individual o colectiva, de la libertad que termina en represión por parte de lo social o lo político ya establecido por el *statu quo*.

Cecilia Bartolomé, desde los lejanos años sesenta, domina la preocupación por reflejar la vida cotidiana de las mujeres, las limitaciones a las que se enfrentan¹⁵⁷ y denunciar los resabios machistas no solo de los sectores conservadores, sino también de muchos que se consideran progresistas, en un tono de comedia que no tiene nada de ligera. Por su parte José Bartolomé se ha enfocado más en trabajar en la vertiente antropológica y política del cine, lo que le ha llevado a un cine documental de carácter riguroso. La combinación de estas dos percepciones es algo que se refleja en todos los guiones que han escrito juntos y en particular en *Después de...*, película que describe desde abajo y en directo cómo se vive la Transición española, cosa que no está reñida con bastante sentido del humor. Esta película “nos muestra las resistencias sociales y emocionales ambas de interés político que se anteponen ante la libertad tanto del país como de las mujeres”¹⁵⁸.

6.3.2. La realidad de unos años: en directo y con micrófono abierto, la Transición española por los Bartolomé

De las colaboraciones que han hecho estos dos hermanos, es objeto de nuestro estudio la película *Después de...*, dividida en dos partes: primera parte *No se os puede dejar solos*, y segunda parte *Atado y bien atado*. El título de la primera parte hace referencia a una frase acuñada por los medios de comunicación que se empleó frecuentemente para referirse a la desorientación experimentada por la sociedad española tras la muerte de Franco. La segunda creemos que hace referencia a un discurso de Navidad pronunciado por Francisco Franco en 1969 y que versa lo siguiente: “Todo ha quedado atado y bien atado con mi propuesta y la aprobación por las Cortes de la

De hecho, Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis Borau le firmaron proyectos y, aun así, a través de chivatazos sabían que eran de ella y quedaban prohibidos, *Ibid*.

¹⁵⁷Cecilia Bartolomé ha comentado cómo la mayoría de directores de la EOC se afiliaban al PCE, pero ella nunca lo hizo y cuando le preguntaron a qué quería pertenecer, decía que iba a crear su propio partido, “el partido anarco feminista”, *Ibid*.

¹⁵⁸E. Parrondo Copel, “Vámonos, Bárbara hacia la libertad” en J. Cerdán y M. López (coords.), *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, Barcelona, La fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 2001, págs. 38-39.

designación como sucesor a título de rey del príncipe don Juan Carlos de Borbón”¹⁵⁹. Con este título los directores hacen una clara alusión al discurso para subrayar el carácter continuista en la Transición, de ahí la frase “atado y bien atado”.

En realidad, este documental iba a ser una trilogía que culminaría con una tercera parte denominada “*Todos al suelo*”, en el que se analizaría el cambio de actitud de buenas partes de los sectores críticos con la Constitución tras el fracaso golpista. Y es que, con el 23-F, se produce una ruptura brutal respecto a toda esta división y tensión que se puede ver, por ejemplo, en las escenas del documental donde se aprecian enfrentamientos entre los manifestantes y la Policía; o de la violencia verbal de ciertos dirigentes en sus mítines, como Blas Piñar, líder de Fuerza Nueva. Las banderas republicanas prácticamente desaparecen de todas partes y la figura del rey se afianza con fuerza debido a: el hecho de que el golpe de Estado llevado a cabo por Fernando Tejero no fuese respaldado por el entonces rey Juan Carlos I; y por otra parte, la reflexión que provoca el golpe fallido en los ciudadanos respecto a que es mejor quedarse como se está en este momento, una monarquía parlamentaria, y no volver atrás, como se pretendía con este golpe. Por lo tanto, se podría decir que esto fue acicate no para no volver a reivindicar nunca más una república, pero sí para dejar de hacerlo en este momento¹⁶⁰. El hecho de abandonar la realización de esta última parte fue debido a los numerosos avatares producidos con la Administración, el secuestro y su estreno dos años más tarde, lo cual hizo que los directores terminaran por abandonar la idea.

En un principio el documental se iba a llamar “*El desencanto*”, pero ya Jaime Chavarrí había hecho una película con este título en el año 1976. Posteriormente, creyeron más conveniente “*El descontento*” porque no encontraron apatía en la calle, sino todo lo contrario: gente que quiere más y está enfadada. Cuando se planteó el nombre actual de la película, en un principio era “*Después de Franco*”¹⁶¹; pero se redujo a *Después de...* por petición de la productora.

¹⁵⁹“1969 discurso Navidad de Francisco Franco: Todo está atado y bien atado. Rey Juan Carlos”, disponible desde Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=bUfI18rCZPM> [acceso: 28-11-19]

¹⁶⁰No debemos olvidar que la aceptación de la figura del rey fue algo que comenzó mucho más atrás por parte de los partidos de izquierda. El ejemplo más claro es el de Santiago Carrillo, secretario general del PCE, quien anuncia ante los medios de comunicación el 16 de abril de 1977 que acepta la bandera roja y gualda y al monarca como jefe del Estado.

¹⁶¹AGA, caja 42/03447. En una carta de José Luis Armesto, apoderado de Ales Producciones Cinematográficas S.A., dirigida a la Dirección General de Cinematografía, el 28 de mayo de 1980, se comunica que la productora ha asumido toda la responsabilidad inherente a la producción de esta película española. Cuando escribe el título de la misma se puede leer “*Después de franco...*”.

Respecto al capital de esta película, se consiguió en el orden inverso normalmente establecido: primero se comenzó a rodar y después se fue adquiriendo financiación. En un principio pensaban financiarlo por medio de un contacto con un grupo que trabajaba para la televisión francesa. De esta manera tendrían una película para exhibición comercial en España y un reportaje televisivo, pero la televisión francesa abandonó el proyecto y de nuevo se quedaron como al principio ¹⁶². Finalmente, tras adquirir una gran deuda con Fotofilms, Ales Producciones terminó por asumirla en gran parte ¹⁶³.

En realidad, cuando ambos hermanos plantearon escribir el guion de una película, no iba a ser precisamente con el fin de realizar algo parecido a *Después de...* En un principio querían hacer un guion de ficción que daría lugar a una comedia feminista, muy en sintonía con la ya comentada *Vámonos, Bárbara* de Cecilia Bartolomé. Cuando se sentaron en la mesa para comenzar con el guion de la misma, se dieron cuenta de que lo único que hacían era comentar lo que estaba ocurriendo en las calles, así que decidieron salir con el objetivo de a rodar lo que pasaba en el día a día. Con un equipo reducido (cinco personas que eran los que cabían en un coche), rodaron entre 1979 y 1980 lo que sucedía en varias regiones españolas: Andalucía, Castilla León, Cataluña, La Rioja, Madrid y País Vasco. De hecho, al principio de la película, en letras sobreimpresionadas sobre la pantalla, se indica las ciudades españolas en las que rodaron, entre otras Sevilla, Málaga, Madrid, Barcelona y Bilbao ¹⁶⁴. Ruedan tanto en exterior como en interior puesto que, además de la calle, también utilizan como escenario los despachos, locales públicos y viviendas. José Bartolomé compaginaba el rodaje con permisos que pedía en el trabajo y vacaciones en TVE; y Cecilia por su parte tuvo que dejar de ir a las últimas escenas rodadas, pero seguía trabajando en la moviola con el montador ¹⁶⁵.

Podemos decir que este documental representa un estudio sociológico ante los cambios sociales acaecidos en España en los últimos años de la Transición; esto se refleja a través de entrevistas a personajes anónimos y públicos como testigos de los sucesos. De esta manera *Después de...* entraba dentro de las entonces corrientes actuales del cine,

¹⁶²F. Llinás & M. Vidal Estévez, “Los brujos inocentes (entrevista con Cecilia y José Bartolomé)”, *Contracampo* 29, abril-junio 1982, pág. 17.

¹⁶³ Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

¹⁶⁴De hecho, el rodaje comenzó en la localidad de Villalar (Valladolid).

¹⁶⁵El médico la amenazó con no atenderla (estaba embarazada) si seguía realizando los rodajes, por lo que al final se quedaba en la moviola. El último rodaje en el que estuvo fue en Sevilla, en la manifestación en la avenida de la Constitución. Esa misma noche José fue con el operador y el sonidista a rodar la escena del teatro de Charito Reina.

como en Francia *le Cinéma Vérité*. Las características de esta corriente surgida en Francia “proviene del documental y más específicamente de los documentales rodados con cámara portátil y un equipo de sonido sincronizado.[...] Al carecer de un guion previamente estructurado, la realidad fluía de un modo natural”¹⁶⁶. De la misma manera, Cecilia y José Juan Bartolomé siguen el hilo de los acontecimientos que se fueron produciendo a lo largo del periodo de rodaje, aunque desde un principio se hizo un esquema general de lo que se quería contar. A partir de aquí establecieron un cuaderno de contactos, de qué podía ser interesante, a qué personas buscar, etc. Otras veces surgía la idea a través de un periódico¹⁶⁷, pero en general siempre tenían un margen amplio a la hora de elegir, puesto que no tenían guion previo, sino un amplio esquema general sobre lo que querían rodar. Aquí es donde el itinerario lo “marca” el material filmico, por ejemplo: el tema mujeres “se engorda” debido a la consecución de unas secuencias magníficas en contraposición al tema obrero, siendo este algo esencial para contar, pero en el que encontraron grandes problemas para rodar. José Bartolomé intentó grabar dos huelgas obreras y no quisieron que los filmaran¹⁶⁸, ya que se encontraban en una posición conflictiva. De hecho, el mundo obrero aparece reflejado en una breve secuencia de cinco minutos aprovechando la salida de un mitin.

El *modus operandi* consistía en que el equipo siempre pedía permiso para rodar y mutaba entre la gente que grababa: por ejemplo, si asistían a un mitin de Fuerza Nueva pedían permiso previo¹⁶⁹ y se ponían pegatinas para presentarse como simpatizantes. Esto servía como acicate para conseguir que los protagonistas se olvidasen de su presencia e interactuasen entre ellos. José era el encargado de conseguir que se sintiesen cómodos hablando con ellos y entonces, Cecilia daba la orden de que comenzase la grabación.

¹⁶⁶Ministerio de Educación. *Cinéma Vérité*, disponible desde Internet en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag5.html> [acceso: 28-11-19]

¹⁶⁷ Marcos Roitman, amigo chileno de José Bartolomé, estuvo con los directores todo el rodaje y les facilitó los extractos de los periódicos donde había noticias que pudiesen interesarles, una especie de trabajador en la sombra. La infraestructura que había en Madrid, la persona que buscaba noticias y les ayudaba en todo lo que hacía falta, una figura fundamental. Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé el 7-8-2018.

¹⁶⁸José Bartolomé en una entrevista comenta cómo si hubieran podido dedicar más tiempo a crear complicidad con ellos, un vínculo de confianza como sí hicieron otros cineastas, lo habrían conseguido; pero no estaban en condiciones de hacerlo, no podían dedicarse en exclusividad a ello. Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

¹⁶⁹Esto es algo que aprendió José Bartolomé de la experiencia chilena. De hecho, no sufrieron en este sentido ningún incidente, aunque sí en una ocasión cuando rodaron en una manifestación. José destaca cómo para rodar es importante entrar en el núcleo duro de la manifestación y no quedarse en la orla o filmar cuando ya ha terminado la manifestación, puesto que la gente está con la adrenalina. Esto último les pasó cuando se encontraban guardando las cámaras, pero gracias a que hubo un policía que creyó que ellos eran de Fuerza Nueva se evitó el mal encuentro. Lo grabaron, pero no lo emitieron en la película porque solamente lo tenían recogido en sonido.

Siempre intentaban crear una complicidad con el entrevistado, ya que jugar un rol provocador como sí se podría hacer con un personaje público, no hubiera funcionado. La persona tenía que sentirse cómoda, libre de dar su opinión para que fuese auténtica. Los hermanos buscaban salir de los típicos eslóganes, eso es algo que no recogía ningún tipo de interés para ellos, lo que querían era saber qué es lo que se esconde detrás de cada uno de estos eslóganes, por ejemplo, ¿qué es lo que hay en realidad detrás del grito “¡Franco, Franco, Franco!””. En ningún instante fueron censurados por los ciudadanos, aunque sí tuvieron momentos en los que les costaba más arrancar las palabras a los entrevistados; de hecho, en la secuencia de “Una juventud marginada”, con jóvenes del club de Vallecas, Los hijos del agobio, tardaron mucho tiempo en romper el hielo.

En alguna secuencia hay personas que exponen que no quieren hablar o dicen un par de palabras y se retiran, pero en general todo el mundo desea opinar. Esto no nos debe extrañar, puesto que después de casi 40 años de pensamiento único y opresión a la libertad de expresión, la población española tenía necesidad por expresarse. Hay que tener en cuenta que las cámaras entonces utilizadas no son como las actuales digitales y, por lo tanto, debían aprovechar al máximo el tiempo de grabación. La autonomía de la cámara era de quince minutos¹⁷⁰ y el material filmado se grababa en rollos que no podían ser reutilizados, es decir: lo que se grababa en una toma era lo que quedaba registrado sin posibilidad de cambio. Además, debemos añadir que el material fílmico no era barato y con un presupuesto limitado, los Bartolomé no podían permitirse desperdiciar rollos. De hecho, en el documental se utiliza material de archivo para completar algunas secuencias. Por ejemplo, tenían material de archivo de la muerte de Franco de TVE, de NODO y del Colectivo de Cine de Madrid, que lo rodó en pleno franquismo y que pertenecía al PCE¹⁷¹.

Uno de los elementos utilizados en el montaje y que va guiando el relato es el uso de la voz en *off*, orientando los lugares visitados por el filme y los temas y conflictos que están en el aire, “que se repliega consciente de su carácter extradiegético ante la expresión

¹⁷⁰Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé el 7-8-2018.

¹⁷¹El Colectivo de Cine de Madrid era un grupo de cineastas (en su mayoría vinculados al PCE, operativos sobre todo entre 1975 y 1977) que se formó con la intención de registrar todo tipo de sucesos para documentar desde la perspectiva del antifranquismo combatiente el camino hacia la restauración democrática. En *La caja de herramientas. Biblioteca virtual de la Unión de Juventudes Comunistas de España*, disponible desde Internet en: <http://archivo.juventudes.org/colectivo-de-cine-de-madrid> [acceso: 9-8-2018]

de los otros y de las otras”¹⁷². También encontramos títulos sobreimpresionados que van marcando las secuencias a lo largo de las dos partes, recurso que se utilizó igualmente en la triología documental *La batalla de Chile*.

La primera parte del documental, *No se os puede dejar solos*, de una duración de 90 minutos, se centra en recoger a pie calle la opinión de diversos colectivos de la sociedad española, mostrando la crispación existente. La segunda parte, *Atado y bien atado*, de una duración de 99 minutos, muestra los acontecimientos sociales y políticos que se dan en España como consecuencia del establecimiento de las comunidades autónomas; recogiendo los más importantes procesos y situaciones producidos hasta, prácticamente, los últimos momentos del rodaje. Vamos a realizar una descripción de la estructura del largometraje deteniéndonos a enfatizar y analizar los elementos que creemos más importantes y que consideramos, fueron decisivos para que la Administración tomase una actitud de bloqueo ante este largometraje.

El tratamiento es parecido al del reportaje televisivo, por la sensación de inmediatez de sus imágenes, convirtiéndose la calle entonces en el escenario del filme y en un espacio que se muestra conflictivo. Estas dos cintas no presentan un orden cronológico exacto; aunque esto no es algo que altere la narración, puesto que su estructura se organiza por capítulos temáticos en la que importa la articulación de los grandes temas, y no establecer una narración lineal.

La primera parte, *No se os puede dejar solos...*, nos indica en un texto introductorio cómo se centran en recoger la opinión de diversos colectivos la sociedad española entre abril de 1979 y finales de 1980 (momento convulso del Gobierno de Unión de Centro Democrático). Tiene una introducción que pone de relieve la tónica que tendrá este documental: contra informar. Es decir, contar lo que no aparece en los medios. Para ello Cecilia y José Juan Bartolomé introducen una escena de corta duración con compañeros de profesión, cineastas que pertenecían concretamente al Colectivo Cine de Madrid: Andrés Linares y Miguel Hermoso. Estos cuentan sus experiencias rodando películas clandestinas¹⁷³. En esta secuencia, hablan de esta labor de contra informar, toda

¹⁷²M. Selva i Masoliver, “A propósito de *Después de...* (I y II parte) La palabra necesaria” en J.M. Catalá; J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio y Festival de Cine Español de Málaga, 2001, pág. 273.

¹⁷³José Bartolomé ha comentado que cuando hicieron el esquema, se tenía otra idea de lo que iba a ser esta escena; ya que cuando la realizaron, ambos directores, Linares y Hermoso, se encontraban algo tensos y

una declaración de intenciones que funciona a modo de prólogo del filme justificando las motivaciones para llevarlo adelante: “Nosotros pensábamos que la labor principal que había que cumplir era la de contra información, es decir, dar a través del cine una serie de materiales y documentos que no aparecían en la prensa, que no aparecían en los medios oficiales de comunicación”.

Después de esta secuencia, la voz en *off* relata el objetivo de la cinta y las letras sobreimpresas nos van marcando los capítulos que vamos a ir viendo a lo largo de la misma:

Después de... Primera parte No se os puede dejar solos: conforme vemos las letras del título se muestran imágenes de archivo del funeral y entierro de Franco, en las que podemos observar claramente a diferentes personalidades como Arias Navarro y al entonces príncipe Juan Carlos. La escena termina con la lápida donde se puede ver grabado el nombre de Francisco Franco y sobre esta, letras sobre impresionadas donde se lee “tres años después”, que hace referencia al lapso de tiempo que transcurre entre esta escena y la siguiente.

“La democracia ha venido” aparece sobre fondo negro y en mayúsculas. Tras estas, unas letras en blanco dan título a la secuencia “La izquierda sale a la calle”: nos sitúa en la efervescencia del presente, en plena manifestación de los trabajadores de primero de mayo de 1979. Un plano en picado deja ver a Enrique Tierno Galván (PSP-PSOE) entre vítores y cánticos de los manifestantes: “¡Madrid ya tiene alcalde socialista! ¡Suárez jódete, no hay alcalde de UCD! ¡Suárez, capullo, Madrid ya no es tuyo! ¡España mañana será republicana!”. Debemos tener en cuenta que las elecciones de junio de 1977 las había ganado la UCD, sin embargo, en las primeras municipales que se celebraron en España, en abril de 1979, Tierno Galván ganó la alcaldía de Madrid gracias a una coalición con el PCE¹⁷⁴ (aunque la UCD fue el partido más votado). Los eslóganes contra el Gobierno y a favor de las izquierdas dan paso a un ambiente festivo en la Casa de Campo donde se entrevista a los allí presentes. Aunque exponen los avances políticos patentes también plantean otras cuestiones. Un obrero parado explica en un primer plano ante la cámara, las dificultades económicas por las que pasa: “Estamos padeciendo esta

esta secuencia inicial quedó reducida a unas pocas imágenes. Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

¹⁷⁴Fundación Pablo Iglesias. *Tierno Galván, Enrique*, disponible desde Internet en: https://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/15774_tierno-galvan-enrique [acceso: 12-12-2019]

situación por el Gobierno de la UCD”. Una mujer exclama: ¡Qué venga una libertad que todavía no tenemos!” y otra, comenta: “Esta gente que todavía están...todavía están...Han robado todo”. Podemos interpretar que cuando nombra a “esta gente” está hablando de los franquistas y que muchos de ellos siguen en el panorama político, como Manuel Fraga o el mismísimo presidente del Gobierno en estos momentos: Adolfo Suárez. A través de los entrevistados, esta escena nos expone los problemas que persisten: el paro, la crisis económica y la falta de libertades completas.

“Los artífices de la reforma”: mientras las imágenes muestran a los políticos electos en las urnas, el locutor explica las bondades de la democracia parlamentaria que permite, gracias al consenso, la convivencia de ministros de Franco y presos políticos bajo el mismo techo parlamentario. Tras esta escena, Antoni de Senillosa, de Coalición Democrática¹⁷⁵, explica ante la cámara que él considera que el precio de la libertad ha sido “un precio relativamente barato” y que aunque mucha gente se queje, no le parece “excesivamente caro, con todo el respeto pues, a la gente que, en esta Transición necesaria, ha muerto, ha padecido”. La declaración resulta reveladora en dos aspectos: el primero, el reconocimiento del descontento de muchos ciudadanos ante la situación política en el año 1979; en segundo, la referencia a las personas que han muerto durante el proceso a la democracia. Esta corta intervención nos sitúa lejos de una imagen de la Transición pacífica y ejemplar (aunque como el mismo político recalca, necesaria), reforzada con el testimonio de dos ciudadanos que recogen los dos planos siguientes. En el primero, un hombre con una sonrisa que esconde clara disconformidad explica que deberíamos recordar que Franco murió en la cama; el segundo, un joven catalán, dilucida que hemos heredado las grandes estructuras del franquismo. Podríamos interpretar que todo esto nos sitúa no en el inicio de una democracia, sino en el continuismo del Régimen anterior.

“Los que añoran el pasado”: asistimos a un mitin de Fuerza Nueva y la conmemoración del levantamiento del 18 de julio de 1936 en las Ventas, Madrid. Los militantes entrevistados desprenden fanatismo al reivindicar la figura del dictador y sentencian su genuina españolidad, rechazando de pleno el panorama político actual. Curioso resulta que coincidan con testimonios anteriores en su preocupación por el paro y la paz. Más allá de esto, tienen sus propias demandas. Aparece una joven con camisa

¹⁷⁵Coalición electoral española formada en diciembre de 1978 formado por Alianza Popular, Acción Ciudadana Liberal, Partido Demócrata Progresista, Renovación Española y Partido Popular de Cataluña.

azul increpando a Suárez: “La culpa de todo la tiene el señor Suárez con sus pactos con las cosas internacionales”. La presidenta de Las Margaritas, de la Confederación Nacional de Combatientes, exclama: “¡No aceptamos esta monarquía liberal y capitalista!”, y un hombre mayor gesticula con el brazo de manera enérgica mientras dice: “¡La culpa de todo la tienen Suárez y el rey, de todos los males que pasan en España!”. Esta escena nos pone de relieve que no solo la izquierda está descontenta, sino que la extrema derecha, que además sigue presente con energía, tampoco lo está. También esto nos ilustra sobre la tensión en el ambiente y de que Madrid puede ser, claramente, escenario de choque.

La pantalla se tiñe de negro con las letras en blanco “Empiezan los cambios”. El título siguiente, “La recuperación del pasado prohibido”, aparece sobre el primer plano de una bandera tricolor: familiares de republicanos asesinados se manifiestan ante las fosas comunes de La Barranca (Logroño), y protestan por el olvido y la discriminación de sus muertos. Aprovechan la cámara para denunciar las pintadas realizadas sobre los monumentos de sus muertos y acusan, de manera abierta, el encubrimiento e incluso la implicación de los cuerpos de seguridad del Estado, la Policía y la Guardia Civil, en estas actuaciones. Un hombre elucida cómo aunque les llevan plantillas a la Policía con las huellas dactilares de los vándalos, “no las cogen porque no les da la gana, son ellos mismos”; “los encubren la Policía y la misma Guardia Civil, seguramente habrá algún familiar de ellos o algún hijo de algún amigo”; “el Estado permite esto que se hace contra los muertos que han luchado contra la libertad”. Esta última declaración hace que el espectador se plantee una gran paradoja. Si en 1979 España verdaderamente es un Estado democrático, cómo podía ser posible que no se velase por el descanso y la memoria de los combatientes que lucharon por la libertad. En los comentarios siguientes se resuelve la paradoja, exponiéndose que “mientras no haya una verdadera democracia vamos a estar igual” y, de manera más contundente, “aquí todavía de democracia nada, no hay democracia. Siguen mandando los mismos que en el franquismo”. De nuevo se hace hincapié en la presencia de los franquistas en el Gobierno y es que, UCD, el partido que gobernaba en este momento, estaba repleto de antiguos franquistas: ministro de Cultura, Pío Cabanillas; ministro de Asuntos Exteriores, Marcelino Oreja Aguirre; ministro de Justicia, Landelino Lavilla Alsina; y un largo etcétera¹⁷⁶. En paralelo, un grupo de falangistas ataviados con el viejo santoral franquista, recuerda también a sus muertos en

¹⁷⁶M. Sánchez Soler, *La gran puerta giratoria de la dictadura*, disponible desde Internet en: <https://ctxt.es/es/20151118/Politica/3089/los-apellidos-del-franquismo-dictadura-transici%C3%B3n-puerta-giratoria-pol%C3%ADtica.htm> [acceso: 12-12-2019]

el cementerio de los Mártires de Paracuellos de Jarama. En esta escena alguno de ellos expone sus causas para afiliarse a Fuerza Nueva.

“Los nuevos Ayuntamientos”: la narración en *off* destaca que este gesto simbólico de los nuevos municipios gobernados por la izquierda no resuelve los problemas de los ciudadanos. Hay una falta de recursos económicos (las arcas públicas están vacías) e incluso, los nuevos gobernantes no tienen claras cuáles son sus competencias. Esto último se pone de relevancia en el pleno de un Ayuntamiento y creemos que nos señala una cuestión importante: hay un cierto caos e incertidumbre en el ámbito político municipal y local. En la siguiente escena se muestra la presencia del entonces alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, en la misa anual en honor de la virgen de la Almudena el 9 de noviembre de 1979. Es presentada por el interlocutor como una muestra del acercamiento entre el nuevo Estado y la Iglesia. Estas imágenes sirven para contrastarlas con otro tipo de cristianismo que se vive en los barrios obreros y que nos muestra el siguiente capítulo.

“Los nuevos cristianos”: un grupo de comunidades cristianas de la periferia madrileña asume un rol crítico con las jerarquías oficiales y aborda asuntos espinosos para la institución eclesiástica: divorcio, aborto y celibato. Nos ha llamado poderosamente la atención el testimonio de uno de los curas obreros, Quintín, el cual da cobijo en su parroquia a 26 familias desalojadas y explica ante la cámara: “Se ven en situación de tener que desalojar unas viviendas por orden del Ministerio”. Tras este, aparece el testimonio de los afectados por el drama del desalojo y uno de ellos expone cómo al no tener casa tuvieron que vivir en unas obras: “Ciento y pico de policías se presentan aquí, con cascos, fusiles, con todos los medios a su alcance simplemente para desalojar a 26 indefensas familias que la única defensa que teníamos era coger al hijo y ponerlo en los brazos”. Estos testimonios (el del sacerdote y el desalojado) nos ponen de relevancia tres cuestiones: la despiada actuación del Gobierno (esto da a entender el entrevistado cuando nombra al Ministerio) contra los ciudadanos en una situación más vulnerable; la difícil situación económica de España, siendo esto secundado por el testimonio de personas de distinta ideología y procedencia; y por último, la opresión y violencia innecesaria ejercida por parte de uno de los cuerpos de seguridad del Estado, en este caso la Policía, para desalojar a familias indefensas. En un último plano, otra de las afectadas con un bebé en brazos explica cómo un niño de diez meses murió por las condiciones infrahumanas en las que vivía y cuando José Juan Bartolomé le pregunta a quién votó esta responde: “Voté por la UCD...que no tenía que haber votado por

supuesto, tenía que haber votado a los otros”. De nuevo este testimonio nos ilustra sobre el descontento hacia el Gobierno de la Unión de Centro Democrática y la culpabilidad que se le atribuye por la mala situación en la que se encuentran muchos ciudadanos.

“El descontento o los límites de la reforma” sobre pantalla negra y tras esta, unas letras que nos indican el siguiente tema “Malestar en las mujeres”: un grupo de viudas exponen la mala situación de la economía española y la sensación de inseguridad en las calles con comentarios como “no tenemos ni para pan” o “miedo a ir a algún sitio...”. Tras esta escena, otra que data de octubre de 1979 donde podemos ver a un grupo de feministas frente al Palacio de Justicia de Bilbao protestando por el juicio llevado a cabo contra once ciudadanas acusadas de haber abortado. En esta manifestación se escucha el cántico “¡Abajo la ley, fascistas de UCD!”. Sin embargo, en la calle, la opinión de una variedad de mujeres encuestadas acerca de la legalización del aborto está dividida. Por otra parte, el Colectivo de Abogadas Feministas denuncia el retraso de las leyes en la materia, así como el machismo característico de algunos representantes de la clase judicial y política. De hecho, plantean una cuestión interesante que extraemos de sus palabras: “Por nosotras no ha hecho nada ningún partido político, ni ningún parlamentario y, además, en ese parlamento, ¿cuántas mujeres hay?”. Otro colectivo insatisfecho más con los límites de la reforma, en este caso, las feministas.

“Una juventud marginada”: este capítulo se abre con el titular de una noticia “El paro juvenil, problema más agudo de la economía”. Jóvenes de un club juvenil de Vallecas, Los hijos del agobio, se declaran auto marginados de la sociedad, sintiéndose excluidos de un sistema caracterizado por los malos tratos policiales, el olvido de los barrios más problemáticos y la venta de las drogas. Sobre esto último podemos destacar la crítica que realiza uno de los jóvenes exponiendo: “A un delincuente que le han pillado con 50 gramos de chocolate se lo llevan para allá, lo meten preso, y a los de Matesa con no sé cuántos millones de estafa...”. La última frase queda inacabada, dándose a entender que a los culpables de uno de los escándalos más grandes de la corrupción en el tardofranquismo¹⁷⁷ salieron impunes. La lectura que podemos hacer de esto es: no se hace verdadera justicia, ni antes con una dictadura ni ahora en una supuesta democracia; como si este periodo no marcara una verdadera ruptura entre un Régimen y el otro. Esta idea queda reforzada con otro de los comentarios de uno de los muchachos que con sorna dice:

¹⁷⁷En el epígrafe de la película *Con uñas y dientes* (donde también hacemos alusión a este caso de corrupción) exponemos brevemente de qué trato esta estafa.

“Suárez es una persona inteligente, lo que pasa es que utiliza su inteligencia para joder a los demás... ¡Coño! De falangista a primer ministro, ¡fíjate si es inteligente!”. Con este último comentario de nuevo se pone sobre la mesa la problemática acerca de que el nuevo régimen no ha roto con el anterior: en realidad los antiguos franquistas se han readaptado al nuevo sistema y lo han hecho tan bien que, incluso, uno de ellos es en este momento presidente del Gobierno.

“Parados”: Dos jornaleros de Lebrija se quejan del abandono del campo y la escasez de empleo. Exponen la situación que sufren muchas familias de la Andalucía rural y piden responsabilidades al Gobierno. Uno de ellos explica: “Al Gobierno de la UCD no le da la gana, ¿por qué? Porque quieren discriminar a Andalucía, a los trabajadores andaluces. Yo no le veo ningún cambio. Para mí la UCD lleva el mismo Régimen franquista”. Su compañero reafirma estas palabras sentenciando con un proverbio popular: “Son los mismos lobos, lo que pasa es que con distintos collares”¹⁷⁸. Debemos recordar que en los años del desarrollo, década de los 60, el campo andaluz quedó abandonado por el Gobierno franquista que optó por invertir en el sector industrial, concentrado en el norte de España. Andalucía, tradicionalmente dedicada al sector primario, se vio entonces en una difícil situación. Esto avocó a muchos andaluces a emigrar a la ciudad y sobre todo al norte de España, especialmente Cataluña y País Vasco, para poder subsistir¹⁷⁹. Este abandono que sufre el campo andaluz no cesa en los años siguientes y, como exponen estos jornaleros, tampoco con el supuesto cambio de régimen. La utilización del proverbio nos elucida claramente que por mucho que los políticos de la UCD “se vistan” de parlamentarios, siguen siendo franquistas y todo lo que ello conlleva, en este caso, las políticas y las dinámicas, como el abandono del campo.

“El campo protesta”: en Zamora, una concentración de agricultores bloquea la carretera con sus tractores en señal de protesta a la crisis y a la política agraria, así como por la subida de costes que asume el sector, por ejemplo, el gasoil. Uno de los jornaleros exclama: “Los compañeros vascos [...] después de haberse llevado tantos palos de los grises y ahora con la democracia están empezando a conseguir algo”. De nuevo, en el documental se apela a la violencia policial, ya no solo en época dictatorial, sino lo que es peor, en la actualidad con la democracia. Los siguientes planos generales que nos ofrece

¹⁷⁸Curiosamente la película *Con uñas y dientes* también utiliza este mismo proverbio (cambiando lobo por perro) para hacer la misma analogía.

¹⁷⁹La película *La piel quemada* (1967), de José María Forn, aborda la problemática de la masiva migración desde las regiones más deprimidas de España hasta las más prósperas y desarrolladas.

la cámara ilustra al espectador precisamente sobre esto. Se escuchan sirenas y se ve movimiento en la concentración. A lo lejos, se percibe una humareda donde se alcanza a distinguir a la Policía e incluso las llamas de un fuego. Se escucha el comentario de alguien que dice “ha sido la poli”. Otro ciudadano comenta: “La Policía está dando palos ahí abajo en los tractores para que los quite la gente”. Una vez más, se expone ante la cámara cómo la Policía utiliza la violencia para oprimir protestas pacíficas.

La siguiente escena resulta reveladora: un primer plano de la televisión muestra a una presentadora de TVE exponiendo que las incidencias han sido mínimas en relación a la concentración de tractores. Un plano grabado a contraluz nos revela la reacción de los jornaleros que están viendo las noticias en un bar: “Esto ha sido el primer aviso que se le da a un mal torero, como es el Gobierno que tenemos actualmente, porque no tiene categoría de torero, es un “pardillas”. Lo puede grabar, lo dice José Luis Tomillos”. Esta escena nos advierte de tres cosas: la información que se da en los medios oficiales, se encuentra tergiversada para dar la imagen de tener bajo control la situación, de esta manera parece que la concentración no ha tenido éxito y se evita un posible efecto llamada; en segundo lugar, hay protestas (fruto del descontento general) que son una clara advertencia al Gobierno por sus malas políticas y que se podría llegar a una deposición del mismo; en tercer y último lugar, los ciudadanos son capaces de sacudir sus miedos y criticar abiertamente al Gobierno delante de una cámara proporcionando, incluso, su propia identidad, algo impensable años atrás, durante el franquismo.

“Los pequeños empresarios se sublevan”: un congreso que reúne a la pequeña y mediana empresa manifiesta rechazo al impuesto suntuario y exige dimisiones en el Gobierno. Encontramos también entre los pequeños y medianos empresarios comentarios muy críticos hacia los dirigentes y el sistema: “Que me explique a mí el rey o Suárez a ver qué es el artículo de lujo o qué es democracia”. También otros se muestran contra las actuaciones del Gobierno y expresan que España es un país inseguro: “Hemos tenido un año de atentados, un año en que la política ha estado por encima del trabajo, es hora de que empecemos a trabajar”.

“Los obreros se sienten defraudados”: varios trabajadores declaran ante el micrófono que en las fábricas sigue imperando la dictadura de los patronos y exigen más derechos en materia laboral. También estos hacen su propia reflexión acerca de la situación política del país. Uno de los entrevistados expone: “Se nos está jugando, pero bien jugado. Esto no es democracia, es un tránsito absurdo. Seguimos con las mimas

mermas de antes”. Creemos que con este comentario se pone de relieve, por un lado, la nula calidad del proceso de transición hacia una democracia; y por otro, las incongruencias de un nuevo sistema que permite tener más libertades políticas, pero esto es algo que no se ve reflejado en los derechos y en las condiciones de los trabajadores. También encontramos una serie de comentarios enlazados que hacen referencia a lo mismo: “Luchando contra el franquismo que, aunque haya muerto el perro, la rabia continúa...; No, no ha muerto, todavía no ha muerto, sigue con las raíces; El aparato burocrático e incluso capitalista que el franquismo dejó no ha muerto, sigue ahí”. De nuevo se hace hincapié en que, a pesar de la muerte de Franco, la dictadura continúa y en este caso, es llevado a cabo por el Estado y por las grandes fortunas.

“La otra cara del descontento”: Este se correspondería con el último capítulo de la primera parte de la película. Carmen Polo es la protagonista de un acto falangista en el Valle de los Caídos, en el aniversario de la muerte de Franco. Los asistentes se desahogan frente a la cámara ensalzando la figura del dictador y ejerciendo una dura soflama contra la situación actual del país. La exacerbación se puede percibir a través de los planos que nos muestran una multitud agitando banderas falangistas al grito de “¡Ejército al poder!”. En esta ocasión, los Bartolomé se infiltraron justificando que trabajaban para una televisión de Bruselas y que estaban realizando un documental sobre los patriotas españoles¹⁸⁰. Hubo una señora muy vehemente que se empeñó en hablar porque tenía una hija en Bruselas¹⁸¹. En un primer plano, con una gesticulación exagerada y una voz cargada de inquina, esta mujer termina su prédica exclamando: “¡Sabemos que tenemos que pasar este baño de sangre, pero el sagrado corazón de Jesús nos ayudará!”. Y con esta frase, una pantalla en negro y letras blancas se anuncia el “Fin de la primera parte (continuará...)”. Acto seguido, hay un avance de lo que será la segunda parte. Esta última frase con la que se cierra la cinta parece una suerte de adelanto de la violencia que podremos constatar en la siguiente parte.

La segunda parte del documental, *Atado y bien atado*, está construida de la misma manera que la primera: una serie de secuencias anteceditas por letras sobreimpresas en la pantalla van marcando diferentes capítulos temáticos. En este caso, el prólogo de la

¹⁸⁰Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

¹⁸¹La señora que aparece en un primer plano de la cámara en realidad se dedicó a perseguir al equipo, pidiendo que la grabasen. La directora dudaba, ya que pensaba que si lo hacía, la acusarían de deformar la realidad de la gente que estaba allí. Unos chavales de camisa azul se acercaron a preguntar que por qué no la sacaban, así que finalmente la filmaron. Actualmente esta escena de la película ha sido recogida en la plataforma *youtube* con el título de “La abuela facha”, alcanzando unas cifras de visionado apabullantes.

película lo preside un concierto convocado por el PCE en la plaza de toros de Las Ventas, en Madrid, en el que vemos a Víctor Manuel, Violeta Parra o Paco Ibáñez poniendo voz y música a los poemas de Blas de Otero. Tras la misma, un resumen de la primera parte y después, unas letras sobre impresionadas que indican “Segunda parte” sobre un plano de la entrada al hotel Ritz de Madrid, donde en 1980 la Comisión Trilateral reúne a los representantes del poder económico y financiero, quienes evalúan satisfactoriamente las reformas llevadas a cabo por el Ejecutivo español. La única condición que se puso al equipo para rodar en este caso, fue que se vistiesen de etiqueta. No podían grabarlos durante los discursos, pero sí en el descanso (el coctel), algo que nunca hubiera permitido el Caudillo, como bien dice José Juan Bartolomé: “Sabía perfectamente lo ridículo que puede quedar un tipo comiendo”¹⁸². No obstante al equipo no le interesaba individuos concretos, sino recoger el ambiente. A través del montaje, los hermanos juegan con la música de Vivaldi y la imagen de grandes ejecutivos comiendo a su son, como por ejemplo, Carlos Ferrer Salat, presidente de la CEOE (Confederación Española de Organizaciones Empresariales) y Javier González-Estéfani Aguilera, presidente de la CEPYME (Confederación Española de la Pequeña y Mediana Empresa). De esta manera, los hermanos consiguieron una escena mucho más sardónica y punzante, que si se hubieran limitado a filmar un discurso. La deformación de la imagen real (utilizando el recurso de la música), consigue la degradación de estos personajes a través de una escena un tanto esperpéntica.

“La democracia hipotecada” aparece sobre un fondo negro tras el que se pueden ver unos planos del acto del 18 de julio de 1979 en las Ventas, Madrid, donde Charito Reina, actriz y militante de Fuerza Nueva, da un discurso. Las letras que aparecen sobre las imágenes de las Ventas nos informan del título de este capítulo “El renacimiento del franquismo”: esta escena se va alternando con otras dos rodadas el día de Andalucía en Sevilla, 4 de diciembre de 1979. En la primera, la actriz aparece actuando en un tablao y en la segunda, frente a la cámara de los Bartolomé, la artista se declara orgullosa de pertenecer a Falange Española y defiende su ideario. Podríamos destacar dos cuestiones: en Las Ventas Charo Reina expone, entre vitorees y aplausos de los falangistas, un discurso sobre inseguridad en las calles y la muerte de personal de los cuerpos de seguridad quienes, como ella misma dice “¡han muerto víctimas de la democracia, de esta democracia!”; en segundo lugar, un plano retrato de la actriz admitiendo con vehemencia

¹⁸²Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

que en ocasiones Fuerza Nueva puede ser violenta y sentencia diciendo: “Si se nos insulta a nosotros, a nuestra persona, a la patria, a Dios y a la justicia, ese va a ir por delante”. Creemos que estas dos declaraciones nos advierten de varias cosas que ya se han visto en la primera parte: el rechazo de la extrema derecha hacia el nuevo sistema democrático implantado; la violencia que existe y como prueba de ello las muertes de las que, según Fuerza Nueva, es culpable la democracia; y la violencia que todavía está por llegar, en este caso de la extrema derecha, dejando claro Charo Reina con esa última frase, que quienes la sufrirán serán aquellos que contradigan los principios de su ideología.

“El malestar de la izquierda”: Este capítulo lo abren planos de noticias de la prensa de la época donde se recogen el asesinato de un joven comunista, Andrés García Fernández, apuñalado por un grupúsculo de extrema derecha el 29 de abril de 1979. Tres días más tarde, Santiago Carrillo, megáfono en mano, lidera un discurso conciliador y cívico en el entierro de Andrés García en el cementerio de la Almudena. Los asistentes, exaltados y ajenos a sus palabras, claman venganza y se puede percibir la crispación en el ambiente a través de diferentes comentarios como “estamos en un momento de subida del fascismo”; “nos están pegando todas en el mismo lado”; “el Gobierno los conoce [a los fascistas] y saben quiénes son, no tienen más que actuar [...]. No vamos a esperar a que nos maten uno a uno ¿no?”. Todas estas declaraciones nos ponen de relieve que, a pesar de vivir en un sistema democrático, los ciudadanos de izquierda se sienten amenazados por una extrema derecha que está cada vez más activa y abandonados por un Gobierno que no toma medidas. Otro comentario interesante de esta escena es el de un joven comunista que dice: “Los de Comisiones y UGT no me extraña que no se metan con el Gobierno, eso yo lo veo claro, puesto que ellos están en el Gobierno”. El resto de militantes comunistas reivindican que ha muerto uno de Comisiones Obreras, a lo que el joven responde con ímpetu: “¡Justamente, justamente! Encima de que matan a sus militantes, como lo que ha dicho el Carillo de ahí «Calma, calma...que no hay que agredir al fascista...»”. Esta afirmación nos revela otra importante realidad: ya no solo hay descontento con el sistema o con el Gobierno, sino que dentro de la propia izquierda hay desazón y sectores que ven a sus propios partidos como cómplices de lo que está sucediendo, puesto que deberían tomar medidas y no lo hacen.

El siguiente plano, nos muestra una avenida donde varias personas huyen entre el humo creado por lo que creemos son gases lacrimógenos arrojados por la Policía, a la que se puede distinguir perfectamente. Se escuchan sirenas y disparos. Esta escena nos recalca

de nuevo la violencia policial, idea que además se ve reafirmada por la siguiente imagen: el plano de una noticia que informa sobre el asesinato de dos jóvenes estudiantes en una manifestación convocada contra el Proyecto de Autonomía Universitaria. En Madrid, los cadáveres son acompañados por una movilización estudiantil que denuncia el maltrato policial a través de distintos testimonios como, por ejemplo: “Vienen me pegan de palos entre cinco, como he visto a chicas, a mujeres y a tías embarazadas que les han pegado en la tripa y esa gente no tienen pistolas para defenderse y se quedan muertas en el suelo”. Otros apelan al enfrentamiento con las fuerzas del orden a través de alegatos como: “La revolución se hace en la calle, no en el parlamento haciendo cuadros ni haciendo papeles, en la calle luchando contra la Policía, que no están matando”; “los únicos provocadores y terroristas son ellos [...] si me pegan de ostias y encima nos matan lo que nos queda es armarnos nosotros”. La siguiente escena nos sitúa en una posición totalmente opuesta a la anterior, con planos retratos de los líderes de los dos partidos principales de la oposición: Felipe González, en actitud moderada, aboga por introducir la tolerancia como contrapeso para no tensar el proceso democrático; Santiago Carrillo destaca el consenso surgido de los Pactos de la Moncloa como necesario para un futuro común en el que todos quepan. Esta secuencia de imágenes tan antagónicas parece querer mostrarnos, de alguna manera, el abismo que existe entre cómo se vive y se percibe la política a pie de calle por los militantes de izquierda, y cómo lo hacen en este momento los líderes de estos mismos partidos.

“La estrategia de la tensión”: el título de este capítulo hace referencia al nombre que se le dio a los episodios violentos sucedidos en esta época con los cuales, sus autores pretendían crear situaciones críticas, supuesto reflejo de un vacío de poder¹⁸³. Varios titulares de prensa muestran atentados de grupos extremistas, tanto de izquierdas como de derechas, que siembran la incertidumbre y el miedo. Tras estos, vemos otros planos de artículos de prensa, pero esta vez en exclusiva de los asesinatos a cargos militares cometidos por ETA. Esto tiene una inmediata reacción por parte de la extrema derecha que se puede apreciar en la siguiente escena, donde miles de personas se reúnen convocadas por Fuerza Nueva exigiendo una intervención firme que liquide el terrorismo y asegure la unidad de España. Se escucha la multitud al grito de “¡Caudillo Blas Piñar!”.

¹⁸³X. Casals Meseguer, “¿Existió una estrategia de la tensión en España?”, *Historia del Presente* 14, 2009, pág. 25.

siendo esto un claro alegato a favor de que el principal dirigente de Fuerza Nueva adquiriera el rol que tuvo Franco, lo que significaría una regresión en el sistema.

“La rebelión contra el centralismo” nos indica de qué va a tratar el siguiente capítulo, y unas segundas letras impresionadas nos especifica el lugar en el que se va a rodar, “Euskadi ¿qué quiere el pueblo”: asistimos en octubre de 1979 a la aprobación del estatuto de autonomía de Euskadi ante una sociedad vasca que lo celebra frente a un Mario Onaindia (Euskadiko Ezkerra), Txiki Benegas (Partido Socialista Obrero Español) y Carlos Garaikoetxea (Partido Nacionalista Vasco), quienes hablan a favor del estatuto. A pesar de esta alegría, muchos entrevistados lo juzgan como insuficiente y centralista. Vemos políticos de partidos vascos que lo desaprueban, como Miguel Castells (Herri Batasuna) o Rosa Olivares (Movimiento Comunista de Euskadi), quienes son críticos con este estatuto. En el caso del primero recalca que este legitima la presencia de la Policía española, y que hay una gran incompatibilidad entre la presencia de los vascos y este cuerpo de seguridad en el mismo territorio. También denuncian que sufren la misma represión que en la época de Franco. La segunda explica que este estatuto “nace en las entrañas de la Constitución, [...] que en Euskadi fue rechazada mayoritariamente porque era una Constitución centralista”. El primero reafirma la idea que se viene repitiendo a lo largo de todo el filme, el rechazo por parte de los ciudadanos hacia la Policía y las similitudes que se pueden encontrar entre el viejo y el nuevo sistema. La segunda expone que el estatuto es un “engaño” hacia los vascos, ya que está enmarcado dentro de la Constitución del 78 y, como ya hemos comentado anteriormente, el País Vasco fue la única región de España donde hubo un “no” mayoritario a la Carta Magna. A través de este testimonio se recalca un rechazo al nuevo Estado, el Estado de las autonomías.

“Andalucía, la autonomía pobre”: un mitin de la Junta de Andalucía en Casares el 11 de agosto de 1979, aniversario del fusilamiento de Blas Infante, abre este capítulo. Se pone de manifiesto la división política en el proceso autonómico andaluz debido a la opción del PSA (Partido Socialista Andaluz), de corte nacionalista. Se entrevista a dirigentes de este partido en Ronda (Málaga), entre los que está Alejandro Rojas Marcos, quien expone: “Cuando nosotros no estábamos en el Parlamento no se hablaba de Andalucía”. A través de este y de otros comentarios se critica el corte centralista de la mayoría de los partidos del Congreso, que dejan en un segundo plano las necesidades de regiones abandonadas, en este caso, Andalucía. También estos políticos andalucistas explican los testimonios de andaluces emigrantes en Cataluña y el País Vasco que ponen

de manifiesto las complicaciones y, sobre todo, el rechazo de los catalanes respecto a los andaluces que han tenido que emigrar a Cataluña. Además, plantean la paradoja de que los supuestos partidos que fueron antifranquistas y actualmente defienden a los trabajadores en estas regiones, son los mismos que no velan por los intereses de los obreros andaluces, a los que se consideran de segunda. Esto se ve reforzado por el comentario de los ciudadanos a pie de calle que exponen: “Hay mucho abandono, la dictadura pasada no se ha ocupado de nosotros para nada, solamente para llevarse lo que ha podido”. Cuando se plantea la solución, los entrevistados explican que esta pasa por conceder la autonomía y el reconocimiento de la nacionalidad. Una andaluza increpa a la cámara exponiendo: “Como los catalanes, los vascos y los gallegos que para eso somos iguales. Así pensamos todos los andaluces ¿por qué los vascos, los catalanes y los gallegos van a tener más cuando de nosotros se han llevado todo?”. El resto de ciudadanos congregados alrededor de la cámara asienten de acuerdo con esta idea.

A través de estos testimonios, la película vuelve sobre un tema que se había tratado en la primera parte: las diferencias que existen dentro de un mismo Estado, y el abandono al que se ha sometido a esta región por parte del franquismo y de los nuevos partidos que gobiernan. Esta deserción del Estado ha tenido su consecuencia y se encuentra recogida en el título de esta secuencia: “Andalucía, la autonomía pobre”. Interpretamos que esto subraya la paradoja que supone el hecho de que un Estado que pretende llamarse democrático, debería asegurar que todos sus ciudadanos sean iguales en derechos y es algo que, con la llegada de la democracia, no se percibe en las regiones más desfavorecidas. Por otra parte, y conectando con el capítulo anterior, el Estado de las autonomías se vuelve a plantear como insuficiente. La siguiente secuencia nos muestra el testimonio de españoles de diferentes regiones que han tenido que emigrar a Cataluña y al País Vasco, se plantean sus sentimientos, añoranzas y la adaptación en estos lugares. También se incluye la opinión personal de: Manuel Vázquez Montalbán, escritor y dirigente comunista e hijo de emigrantes; Perico Solabarria, obrero y diputado de Herri Batasuna; y Jordi Pujol, secretario general de Convergencia Democrática de Cataluña, siendo este último el que introduzca la temática del siguiente episodio.

“Cataluña: la autonomía razonable”: los catalanes entrevistados en marzo de 1980 se muestran satisfechos con su Parlamento y sus logros autonómicos, aunque siempre hay quienes critican al Gobierno de Pujol por comportarse como una sucursal de Madrid y al propio sistema. Una entrevistada explica ante la cámara: “Ahora tenemos derecho al

pataleo, no más”. Joan Reventós, del Partido Socialista de Cataluña, aboga en un mitin por el Estado de las autonomías recalcando que no debería ser solo para los catalanes, sino para todos los españoles. Aquí se manifiesta otra problemática planteada en la Transición: las diferentes velocidades que hubo en los procesos de autonomía.

“Castilla, rebelión en la cuna del centralismo”: el homenaje a los comuneros que en 1521 se rebelaron contra Carlos V, sirve como efeméride para la celebración de la autonomía de Castilla y León en la vallisoletana Villalar de los Comuneros, una reunión monopolizada por la izquierda que deja entrever el malestar de los habitantes de una región misérrima y abandonada. Se escuchan gritos de “¡Castilla y León, por su liberación!” y, resulta significativo cuando un diputado por Burgos de la UCD, José Manuel Reol Tejada, se dispone a lanzar “un comunicado de Unión de Centro Democrático”, todos los asistentes lo abuchean. El descontento respecto a la gestión del Gobierno no solo se hace patente en este plano, sino en los testimonios de los castellanos: “Que los pueblos sean pueblos, no vertederos de basura. Los pueblos castellanos son una puñetera porquería y la gente emigra”. La pesadumbre ciudadana se refleja en una compleja dicotomía: república o monarquía. La forma de Estado que se reivindica en este homenaje es el de una república al grito de “¡Castilla mañana será republicana!”. Se pueden ver banderas republicanas ondeantes sobre el júbilo de los presentes que termina cuando aparece la Policía y la Guardia Civil. En este caso, la cámara no recoge ninguna carga violenta, pero la multitud se disuelve y queda clara una cuestión: la forma de Estado es indeleble del sistema recién creado y, además, incuestionable.

Antagónico a este último episodio se muestra el siguiente en letras blancas sobre fondo negro, titulado “La crisis de la reforma”: Las letras “el franquismo se moviliza” se superponen al plano de un gran desfile, donde se puede ver movilizadas a las brasas del franquismo en el cuarto aniversario de la muerte del dictador en Madrid. Esta tiene como objetivo alentar una unidad contra el proceso democrático al que se considera responsable de los males de la “patria escondida”. Miles de personas se congregan en torno a una tribuna donde las principales cabezas de la extrema derecha y de la Unión Nacional¹⁸⁴ lanzan sus discursos: Santiago Martínez Campos (Agrupación de Juventudes Tradicionalistas); José Evaristo Casariego (Comunión Tradicionalista); José Antonio

¹⁸⁴Coalición que agrupaba a partidos de extrema derecha que querían preservar el franquismo. Estaba formada por Fuerza Nueva, Falange Española de las JONS, Círculos Doctrinales José Antonio, Comunión Tradicionalista, Asociación de Jóvenes Tradicionalistas y Confederación Nacional de Excombatientes.

Girón de Velasco (Confederación Nacional de Excombatientes) y Blas Piñar (Fuerza Nueva). El descontento de todos ellos se transcribe en palabras que definen a la actual democracia como un sistema lleno de “inseguridad, desorden y terrorismo”. Además, en las palabras del líder de Fuerza Nueva se aprecia una especie de exhortación a los asistentes a combatir todo lo contrario a su ortodoxia: “Voy a atreverme hoy aquí a daros una voz de mando, adelante españoles, sin miedo a nada ni a nadie”. Tras el discurso, la multitud grita a un mismo son “¡Franco, Franco, Franco!”, clamando así no solamente al viejo dictador, sino a una clara regresión al pasado.

“El laberinto vasco”: dirigentes de la izquierda abertzale que salieron en un capítulo anterior (Miguel Castells, Rosa Olivares y Perico Solabarria) tildan al Estado español de fascista y legitiman la lucha armada. Una secuencia de montaje muestra la escalada de violencia en Euskadi a través de las portadas de diferentes atentados contra las fuerzas del orden y asesinatos de manifestantes a manos de la Guardia Civil.

Los testimonios de los entrevistados sobre las muertes de miembros de los cuerpos de seguridad son reveladores, como por ejemplo, el de un joven encapuchado que expone flemáticamente: “Nosotros, cuando muere un guardia civil, pensamos que está muriendo parte de un sistema opresor que está oprimiendo al pueblo, al pueblo vasco. En cambio, cuando muere un luchador, está muriendo un luchador contra ese sistema opresor”. Podemos comprobar como en democracia aún se tilda al Estado de opresor y a los cuerpos de seguridad de opresores. Por otra parte, encontramos opiniones diversas sobre ETA y el miedo que se puede percibir en el País Vasco. Una mujer expone: “Es que no quisiera yo hablar delante de estos. Si me lo preguntan en otro sitio quizás le contestaría con toda la sinceridad, pero aquí no puedo. No puedo hablar”. Lo que podemos interpretar con este comentario, es que existe miedo entre los ciudadanos vascos de a pie que piensan diferente a ETA y no solo entre los que forman parte del aparato del Estado, produciéndose si esto es así, un salto cualitativo en los objetivos de ETA. De hecho, esto parece una pequeña introducción a la siguiente escena: portadas de periódicos anuncian que el 27 de octubre de 1979, ETA asesina al socialista Germán González. Esto marca un punto de inflexión en el posicionamiento de la sociedad vasca, que comienza a oponerse a los métodos de la organización criminal, algo que se advierte claramente en el grito “ETA, fascista, sois los terroristas” que se escucha (entre otros) en el plano de una marcha en homenaje al socialista asesinado y, también, en los testimonios de particulares. Esto pone de relieve la inseguridad que se iba advirtiendo en otros capítulos, pero también una

tensión cada vez mayor en la sociedad vasca y, por lo tanto, una situación más compleja que el nuevo sistema democrático parece no saber resolver.

“El detonante andaluz”: una multitud de manifestantes recorre las calles de Sevilla el 4 de diciembre de 1979, el día de Andalucía, reclamando el mismo trato que las comunidades históricas en su devenir autonómico. Multitud de banderas andaluzas y republicanas inundan las calles reivindicando más autonomía y una república federal. El enfrentamiento con una facción de Fuerza Nueva en la plaza Nueva, provoca graves incidentes y la concentración degenera en batalla campal. Gracias a la cámara lenta utilizada en el montaje, podemos ver cómo los que inician el ataque son los de Fuerza Nueva arrojando botellas desde el balcón donde se encuentran a los manifestantes que cantan “fascistas, mamones, bajad de los balcones”. Lo llamativo de esta escena es que la Policía no protege a los manifestantes sino que, al contrario, carga contra ellos, creando un espacio de seguridad entre el edificio donde se encuentra la sede de Fuerza Nueva y la manifestación. El grito de “¡ustedes, fascistas, sois los terroristas!” llena la plaza mientras que comienzan los lanzamientos de gases lacrimógenos y las cargas policiales contra los manifestantes, terminando todo con la dispersión de la manifestación. Una vez más, la Policía es mostrada como fuerza opresora de unos ciudadanos que ejercen su derecho a manifestarse y, en este caso además, como escudo protector de una extrema derecha (Fuerza Nueva) que, como ya sabemos, abogaba por una retrocesión en el sistema. El siguiente plano nos muestra a Rafael Arias Salgado, miembro de la UCD, compareciendo ante los medios con una cierta preocupación sobre “la radicalización” en la que está desembocando las autonomías. El episodio sevillano es el detonante para que el Gobierno de UCD (Unión de Centro Democrático) decida ralentizar el proceso autonómico en enero de 1980.

El título “Lo que permanece” aparece sobre impresionado sobre un plano en el que se puede ver un coche oficial llegando al desfile de las fuerzas armadas: la voz en *off* hace referencia a los militares como “la gran incógnita” y “el gran tabú de la reforma”. Se les define de esta manera por varios motivos: hay que tener en cuenta que estos eran una de las patas más importantes del Régimen franquista y aparecen un tanto “impasibles” ante la reforma; además, la Ley de Amnistía no fue efectiva para el caso de los militares republicanos, y el grupo de militares acusados de pertenecer a la Unión Militar Democrática fue excluido de cualquier beneficio que esta pudiera aportarles. En un plano

medio, el comandante Luis Otero Fernández¹⁸⁵, miembro de la UMD, expone ante la cámara el caso de su expulsión del Ejército por su explícito apoyo al proceso democrático. Podemos interpretar que este testimonio ejemplifica la amenaza permanente que el estamento militar representa para el éxito de la Transición. En un plano retrato, Felipe González advierte de la falta de conocimiento por parte de la clase política sobre las reacciones de los militares ante el proceso de reforma. La siguiente escena muestra el expediente abierto al comisario Jesús Merino por una crítica publicada en prensa al General Miláns del Bosch, quien había hecho declaraciones en contra de la democracia. Creemos que esto da cuenta del poder y el respeto que infundían de los militares en este momento.

Respecto a la primera entrega, en esta segunda parte se le da un gran peso a todo el proceso autonómico y a los característicos nacionalismos en las comunidades autónomas de Andalucía, Castilla León, Cataluña y País Vasco. Además, aquí se deja ver a algún político de la UCD: en la Trilateral en el Ritz de Madrid, donde se distinguen a Abril Martorell (vicepresidente Económico del Gobierno), Alfonso Osorio (quien había sido miembro de la UCD), y a Joaquín Garrigues Walker (ministro adjunto a la Presidencia); en el homenaje a los comuneros donde Reol Tejada sufre un abucheo popular; y por último, en una rueda de prensa donde Rafael Arias Salgado anuncia el frenazo al proceso autonómico. Podemos comprobar por lo tanto cómo la UCD es prácticamente inexistente en la primera parte y, aunque en la segunda sí aparece, lo hace de manera escueta y sobre todo, como crítica hacia el partido del Gobierno.

En realidad, una vez que han sido analizadas las dos partes de esta película, podemos comprobar cómo no se representa este periodo, como algunos calificaban, de “desencanto”, sino como un momento de crispación en la ciudadanía. Los recelos y preocupaciones de esta estaban centrados en: el marco económico del país; el abandono de los colectivos más indefensos y vulnerables por parte del Estado; los continuos abusos y la violencia de los cuerpos de seguridad del Estado contra la ciudadanía, así como los actos violentos y atentados de los grupos de extrema derecha y los grupos terroristas como ETA; la sensación de inseguridad general; el descontento por el Estado de las autonomías; la percepción de una continuidad respecto al Régimen anterior, entre otras cosas, por la

¹⁸⁵Luis Otero Fernández fue el fundador de la UMD, cuyas siglas significan Unidad Militar Democrática. Esta fue una organización clandestina nacida en el seno del Ejército, fundada al final del franquismo e inspirada por la Revolución de los Claveles en Portugal (1974). Su objetivo era democratizar las fuerzas armadas y derrocar a la dictadura.

vinculación de los miembros del Gobierno con este; y el cuestionamiento de la calidad del propio sistema democrático que se ha construido. Podríamos entender que todas estas cuestiones que acabamos de nombrar son reflejo de una democracia insuficiente, lo que generó una tensión en la vida política y social del país, que bien podría haber desencadenado en una retrocesión del sistema (como se intuye al final de la película) y que, finalmente, tuvo su tentativa: el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 encabezado por el teniente coronel Antonio Tejero Molina. Después de este, ¿qué sucedió? En el propio metraje se puede ver la complicación que supone extraer la opinión de la gente acerca de un posible golpe de Estado, todo el mundo lo descarta: el comandante Otero y Felipe González, por ejemplo, lo ven como algo imposible, quizás sí una involución política, pero sin llegar a los tanques en la calle. La última secuencia de la segunda parte de la película parece una especie de premonición de lo que va a suceder el 23 de febrero de 1981. En esta, lo que se está señalando es que un comisario de una barriada de Madrid, Alcobendas, es destituido y trasladado de destino por publicar en el periódico *El País* que los militares se abstengan de hacer declaraciones políticas; sin embargo, son pasadas por alto las declaraciones de un capitán general con mando en plaza, Milans del Bosch, que enunció que “el balance de la Transición no representaba un balance positivo”, cuando en realidad, esto va en contra de la democracia y de la Constitución. Podemos comprobar cómo “se castiga” a quien defiende la democracia pero sí se tolera lo contrario en un alto cargo militar. En este sentido, como bien dice la profesora Marie-Soledad Rodríguez, “el documental deja entender que las amenazas que se presentan sobre la democracia provienen esencialmente de las nostalgias del franquismo, las cuales son también responsables del cuadro aún limitado de la democracia española”¹⁸⁶.

Detrás de todo esto hay una denuncia, aunque en realidad toda la película lo es en sí misma. La lectura que se puede hacer de esto es, ¿a quién se protege desde las altas esferas?, ¿es que realmente la Transición supone un cambio sólido hacia la democracia?, ¿seguirán existiendo figuras, estructuras e instituciones intocables y herederas del franquismo? Se pone en cuestión de esta manera no solo el proceso hacia la democracia, si no en qué va a desembocar.

¹⁸⁶M.S. Rodríguez, “Después de... (Cecilia et José Juan Bartolomé, 1981) : Une autre image de la Transition ?”, *Historia Actual Online* 45, 2018, pág. 71.

6.3.3. Retraso y otras trabas de la Administración: la odisea de la película documental de los Bartolomé

El laboratorio cinematográfico donde se deposita la película es Fotofilms, el cual se demora en su entrega debido a “la ampliación de negativo imagen 16 a C.R.I. 35 milímetros que es lenta pues requiere meticolosos controles y gran precisión para obtener la mejor calidad”¹⁸⁷. En una carta del laboratorio se indica que el 23 de enero de 1981 estará lista.

Ales Producciones Cinematográficas envía una carta con fecha de 13 de febrero de 1981 junto con las correspondientes solicitudes de clasificación para las dos partes de la película. En la misma, se disculpan justificando “la demora sufrida a la realización de estos proyectos, en base al propio espíritu de actualidad de los acontecimientos que en los mismos se reflejan [...] con una exposición clara e imparcial del devenir de los acontecimientos...”¹⁸⁸. Expone también las dificultades sufridas en el laboratorio y adjunta la correspondiente documentación: sinopsis, copia de la película, impresos de la ficha técnica de la película con los datos finales de la misma, así como una declaración manifestando la edad del público y la clase de sala que, a juicio del peticionario, correspondería a la película. En este caso se solicita salas comerciales y para mayores de catorce años. La fecha de entrada que figura en el sello puesto de “Sección películas españolas” es 16 de febrero de 1981.

Hasta aquí, todo el proceso de depósito de la película y sus respectivos trámites fluyen con normalidad, simplemente hay que destacar el retraso sufrido e indicado anteriormente. El 23 de febrero de 1981 se produce el intento de golpe fallido por algunos mandos militares en España: el teniente coronel Antonio Tejero asalta el Palacio de las Cortes con un grupo numeroso de guardias civiles y, en Valencia, el capitán general Jaime Milans del Bosch, hace una ocupación militar declarando el estado de excepción¹⁸⁹. Una vez que la película es depositada en el Ministerio, según el Real Decreto 3071/1977, la Administración tiene dos meses para conceder las licencias de exhibición, donde se indicará la clase de salas y la edad a la que va destinada. En el caso de silencio

¹⁸⁷AGA, caja 42/03447. R. Aragonés, *Carta de Fotofilms dirigida a Producciones cinematográficas Ales*. [17 de diciembre de 1980], [s/p].

¹⁸⁸AGA, caja 42/03447. J.L. Armesto, “Carta de Ales Producciones Cinematográficas S.A. a la Dirección General del Libro y de la Cinematografía”. [13 de febrero de 1981], [s/p].

¹⁸⁹Horas antes del golpe de Estado, los familiares de José María Reales Carrasco pusieron la denuncia a Fernando Ruiz Vergara por su filme *Rocío*.

administrativo se entiende que se concede la clasificación y las salas expresadas en la petición. En el caso de esta película, como veremos ahora, pasan más de dos meses en lugar de un par de semanas y antes de recibir noticias directas del Ministerio, llegan las nuevas:

“Un tipo muy conocido en el cine español, nos afirmaba que se comentaba en el Ministerio que los tres militantes de Herri Batasuna que aparecen, eran tres etarras encapuchados, cuando lo cierto es que se estaban resguardando, con unos chubasqueros de la lluvia; vamos, que se les ve perfectamente la cara. [...] Se dedicaron a estudiar por dónde nos podían agarrar...”¹⁹⁰.

Incluso llegaron a pasar el filme por la moviola para ver si coincidía el movimiento de los labios con lo que decían, por si hubieran manipulado de alguna manera la película¹⁹¹. Esto que se expone son métodos de control propios de cualquier régimen dictatorial cuyo deseo de control termina convirtiéndose en paranoia. Una vez que estalla el golpe de Estado, la única copia de la película se encuentra depositada en el Ministerio, y el negativo en Fotofilms¹⁹².

En informes del 25 y 26 de marzo se exponen que se levantaron actas de clasificación de estas películas, así como el día 30 de marzo se recoge otro informe del subdirector general de Empresas Cinematográficas al presidente de la Subcomisión de Valoración Técnica en el que se dice que esta Subcomisión “emita el oportuno informe, a los efectos contenidos en el apartado c) el artículo 18-del Real Decreto 3017/1977, de 11 de noviembre”¹⁹³. En el mismo, se recoge que las películas que quedarán excluidas de protección serán, entre otras, las realizadas con material de archivo en un porcentaje superior al 50% o que se limiten a reproducir espectáculos o entrevistas y acontecimientos de actualidad. Sin embargo, no será hasta el 30 de abril cuando se reúna la respectiva Subcomisión y se emitan los informes con los correspondientes veredictos respecto a la valoración y clasificación.

¹⁹⁰F. Llinás & M. Vidal Estévez, “Los brujos inocentes (entrevista con Cecilia y José Bartolomé)”, *Contracampo*... ob. cit., pág. 18.

¹⁹¹Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

¹⁹²En realidad, la Administración lo hubieran tenido muy fácil para quedarse con la película, de manera contraria a cuando José Bartolomé trabajó en el documental de Chile, cuyo negativo tenían enterrado debajo de una casa.

¹⁹³AGA, caja 42/03447. Subdirector General de Empresa Cinematográfica, “Carta dirigida a Presidente Subcomisión Valoración Técnica”. [30 de marzo de 1981], [s/p].

Algo curioso a destacar, es que el informe de la Subcomisión de Clasificación de ambas películas se realiza el mismo día (30 de abril); pero en la sesión de la primera parte se encuentran nueve vocales y en la sesión de la segunda, ocho. El vocal “de más” en la sesión de la primera parte de la película es José Antonio Ramiro Moya.

Tanto en el informe de la primera parte como en el de la segunda, el resultado de la votación por unanimidad es clasificarla para mayores de 18 años; recordemos que desde la productora Ales se había solicitado la calificación de catorce años. Resultan muy ilustrativo los informes personales de cada uno de los miembros de esta Subcomisión de Clasificación.

En primer lugar y relativo a la primera parte:

“Reportaje vivo, parcial y apasionado en la forma, de los principales acontecimientos y reacciones populares de nuestra historia reciente. Es demasiado parcial, demasiado destructivo y excesivamente demagógico y demoledor, pero tiene el gran interés de la historia propia y viva. No es apto para niños ni para jovencitos. **Eduardo Moya.**

Reportaje reaccionario de la España actual en que da la impresión de que con la democracia todo es caos y casi todo negativo no habiendo prácticamente posibilidad de convivencia. Por lo que tiene de desalentadora creo que debe ir para un público más formado. **María Victoria Longares.**

Reportaje documental, variopinto de opiniones personales y representaciones de partido sobre la transición política del franquismo a la democracia. En mi opinión considero que en el momento actual pueden suscitar discusiones acaloradas en el público por sus varias secuencias de radicalismo de partido. **Piedad Espinosa.**

Película de una agresividad política terrible en todas sus manifestaciones muy dura por ser muy extremista, con algunas escenas que pudieran muy bien incurrir en delito, quema de bandera etc... **Pilar Llopis.**

[...] Por ejemplo la película contiene frases y secuencias que atentan contra la unidad y la bandera de España; frases apologéticas del terrorismo; insultos para con la persona del rey, etc, etc. Pero ¿se define la película como antimonárquica, independentista o defensora del terrorismo? Pienso que la película es como un espejo (deformado, si se quiere) enfrentado a ciertas y determinadas realidades españolas y, como tal el espejo, se torna rojo o blanco o negro o representante terrorista. En cualquier caso, la elección del espejo es intencional y la realidad más elegida se forma más ocre, por ello exige que el

público que contempla este filme tenga madurez, criterio, discreción para que el riesgo sea menor. En consecuencia, doy para mayores el filme. **Eugenio Benito**¹⁹⁴.

Por otra parte, encontramos también los informes personales de los miembros de la Subcomisión de Clasificación referidos a la segunda parte, *Atado y bien atado*:

“La segunda parte participa de los mismos elementos de la primera, es decir, es un reportaje vivo, parcial y bastante destructivo de la naciente pseudo-democracia española, del pueblo que la sustenta de la clase dirigente. El espectáculo es muy interesante y enormemente demoledor, no apto para menores de edad. **Eduardo Moya**¹⁹⁵.

“Continuación de no se os puede dejar solos, bastante más seria y profunda que aquella, sin concesiones al elemento indocumentado por lo que resulta más duro todo lo que en ella se dice. Soy partidaria de darle la misma calificación que a la primera. **María Victoria Longares**¹⁹⁶.

En el resto de informes individuales no se recogen muchos más comentarios nuevos ya que, fueron los mismos vocales del visionado de la primera parte y se reiteran en lo dicho concediendo, por tanto, la clasificación para mayores de 18 años. Encontramos en los informes nombres de viejos censores franquistas como Eduardo Moya y Eugenio Benito¹⁹⁷. Sin embargo, estos dos no son los únicos que sienten molestia por esta película, también el resto de vocales, cuyas principales inquietudes respecto a la misma podrían resumirse en tres: una visión tendenciosa de estos años calificada de radical en el aspecto político; el tono crítico hacia el sistema recién nacido, como dice Victoria Longares “da la impresión de que con la democracia todo es caos y casi todo negativo” ; e imágenes faltas de consenso que, como expone Pilar Espinosa, “pueden suscitar discusiones acaloradas en el público”. Estas apreciaciones hacen que se concluya restringiendo el visionado a los menores de edad. Con esta medida se consigue: por un lado, que se limite el público que puede ver el filme, y por ende el número de espectadores potenciales; por otro, se evita que personas con una opinión menos formada puedan acceder a una información con un punto de vista distinto al de los medios oficiales. La

¹⁹⁴AGA, 42/03447. Subcomisión de Clasificación, “Informes individuales de clasificación de la primera parte *No se os puede dejar solos*”. [30 de abril de 1981], [s/p.].

¹⁹⁵Lo interesante aquí es que el vocal había tachado la casilla de “mayores de catorce años”, pero tuvo que arrepentirse porque finalmente tachó la de “mayores de 18 años”.

¹⁹⁶AGA, 42/03456. Subcomisión de Clasificación, “Informes individuales de clasificación de la segunda parte *Atado y bien atado*”. [30 de abril de 1981], [s/p.].

¹⁹⁷También participaron en las Subcomisiones de las películas de nuestro corpus anteriormente analizadas.

realidad del periodo mostrada sin tapujos deja de ser algo necesario para convertirse en revolucionario y, por lo tanto, peligroso para el sistema vigente.

Cecilia Bartolomé comenta cómo comunicaron a la distribuidora que la película estaba retenida esperando que la viera el fiscal, algo completamente ilegal. Es decir, el fiscal podía verla, pero fuera del Ministerio y una vez que la película fuese estrenada. A pesar de esto, estas irregularidades podían darse, ya que “se hacían muchas cosas no siguiendo el trámite oficial. [...] Eso eran consultas, un poco diríamos, privadas o particulares”¹⁹⁸. A finales de abril, ella misma se presenta en la Dirección General de Cinematografía para recoger la copia depositada y pide explicaciones ya que, al parecer, “habían secuestrado la película”¹⁹⁹. Finalmente, después de amenazas y pedirle “que no hablaran de secuestro”²⁰⁰ se le devolvió el filme.

A pesar de todo, el comunicado oficial sobre su clasificación se hace el 2 de mayo de 1981, en el que se indica que la película será para salas comerciales y mayores de 18 años. Este mismo día se redacta la comunicación dirigida a la productora Ales para poner en conocimiento a la misma de que, debido a lo previsto en el apartado cuarto del artículo sexto del Real Decreto 3071/1977, se procedía a poner en conocimiento al fiscal general de la existencia de la película porque esta podía ser constitutiva de delito. La fecha de registro de salida de este informe es el 4 de mayo, la misma que el comunicado dirigido al fiscal general en el que se indicaba que “a juicio del centro directivo la exhibición de la referida película pudiera ser constitutiva de delito”. La respuesta no se hace esperar: el 5 de mayo, es decir, un día más tarde, se da la respuesta de la Fiscalía General del Estado, en la que se indica:

“Al propio tiempo le significo que con esta fecha se da traslado de las mencionadas comunicaciones al Fiscal de la Audiencia Territorial de Madrid, a fin de que, previo visionado de las mencionadas filmaciones, adopte las oportunas medidas en relación con las mismas”²⁰¹.

Por otra parte, el 4 de mayo la Subcomisión de Valoración realiza su informe en el que por unanimidad acuerdan excluir a ambas de la protección económica. En esta

¹⁹⁸Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

¹⁹⁹F. Llinás & M. Vidal Estévez, “Los brujos inocentes (entrevista con Cecilia y José Bartolomé)”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 18.

²⁰⁰Ibid.

²⁰¹AGA, caja 42/03447. Si se quiere consultar ver anexo 15, pág. 529.

Subcomisión de Valoración además de encontrarse Eugenio Benito, también encontramos a Andrés Zabala, igual que el anterior vinculado a la censura franquista (ambos citados anteriormente).

En una primera parte podemos ver cómo se intenta evitar la exhibición de la película a base de amenazas, en este caso enviándola al Ministerio Fiscal. Por otra parte, no darle protección económica implica poner trabas a la película desde el punto de vista de la rentabilidad, que es necesaria para que el filme pueda salir adelante. Una vez que se conoce esta decisión por parte de la Administración, casi un mes más tarde, José Luis Armesto Chinarro manda un comunicado al ministro de Cultura alegando en tres puntos su disconformidad con lo dispuesto en el mismo:

- 1) Por una parte, se niega que la película contenga más de un 50% de material de archivo, de hecho, se recalca que no es ni el 1% el que se utiliza, así como que no se limita “a reproducir espectáculos, entrevistas, encuestas, reportajes y acontecimientos de actualidad” como se recoge en el apartado c del artículo 18 del Real Decreto 3071/1977, bajo el que se ampara la Administración para no dar la subvención a la película. Además, compara los recursos utilizados en el filme con los que se utilizaron en la corriente que se denominó *Cinéma Vérité*, poniendo como ejemplo *Moi un Negre* o la galardonada *El hombre de Hierro*. En este sentido recalca que el hecho de que no haya actores de reparto no da a la película la mera categoría de noticiario.
- 2) Se recalca también la contradicción de la Administración (aunque de manera astuta, alabándola) respecto a cómo se ha incluido dentro del Fondo de Protección películas como *El desencanto*, *Dolores*, *Rocío*, *Ocaña*, *Retrato Intermitente*, *Bilbao*, *La vieja memoria*, *Porqué perdimos la guerra*, etc.... Teniendo ellas características similares a la que se está excluyendo en este momento, incluso alguna ha sido galardonada con el premio de “Especial Calidad”.
- 3) Finalmente se recalca el supuesto carácter comprensivo y aperturista del espíritu de este Real Decreto, que en teoría apoya a la vanguardia artística de difíciles perspectivas. Por lo que se ve una incongruencia sobre todo al comparar con el caso de otros filmes similares (anteriormente nombrados) y que sí han sido protegidos. El texto es rematado recalcando como esta película

“tiene suficientes valores culturales y artísticos, para merecer dicha protección”²⁰².

En la declaración finalmente se solicita que se revise la resolución que se tomó y tener acceso al expediente. Ya hemos comentado con anterioridad el retraso burocrático de la Administración respecto a esta película. La correspondiente revisión no se realiza hasta, según informe de la Subcomisión de Valoración Técnica, el 31 de diciembre de 1981, es decir, más de seis meses después, pero además, la fecha que hemos señalado anteriormente no se corresponde con la verdadera fecha ya que se superpone a otra: 15 de enero de 1982. De hecho, en los dos informes que siguen a este (que es en el que se recoge el resultado de la votación respecto a esta revisión), también está modificada así, e incluso con otro color de bolígrafo. En el informe de la resolución se especifica abajo a la derecha escrito a bolígrafo azul “vale la corrección”, en referencia a la fecha. En esta revisión de la Subcomisión, se decide por unanimidad “reafirmarse en el informe emitido con fecha 4 de mayo de 1981 y ese remitido consiste ser que la película de referencia se ve afectada por el art 18 apartado c...”²⁰³. Entre los vocales nos encontramos a Eugenio Benito, Luis González Páramo, Miguel Picazo, Jesús García Gárgoles, Antonio González Díez Llano, Carlos Serrano de Osma (quien había sido director y profesor de la EOC) y José López Clemente (crítico, documentalista vinculado al NODO y también profesor de la EOC). Este último había estado en antiguas Comisiones de Censura, concretamente la Comisión de Apreciación en los años 1971, 1973 y 1974²⁰⁴. Podemos comprobar que la persistencia de antiguos censores y hombres vinculados al Régimen en estas Subcomisiones es la tónica habitual en la Comisión de Visado.

Solo hemos encontrado tres de los informes individuales. Según el informe donde se da el veredicto final, dos de los siete nombres coinciden con los de la primera Subcomisión de Valoración: Eugenio Benito y Luis González Páramo.

Como ya hemos comentado en apartados anteriores, la sucesión de ministros y de directores generales de Cinematografía fue bastante común en el periodo de Transición. De hecho, en diciembre de 1981 cambió la dirección del Ministerio de Cultura y entró

²⁰²AGA, 42/03447. J.L. Armesto Chinarro, “Solicitud de revisión de la resolución sobre la subvención para *Después de...*”. [8 de junio de 1981], págs. 1-2.

²⁰³AGA, 42/03447. Subcomisión de Clasificación. “Informe de clasificación *Después de...*”. [31 de diciembre de 1981], [s/p.].

²⁰⁴M. S. Rodríguez, *Le cinéma de Jaime de Armiñan...* ob. cit., pág. 52.

una mujer: Soledad Becerril, a quien Cecilia visitó para intentar aclarar la situación; pero esta le derivó a Matías Vallés, que era en este momento el director general de Cinematografía. Mantuvo una entrevista con el mismo en la cual se le comentó que habían hecho una película “inoportuna” y cómo habían sabido “vaticinar” el golpe de Estado del 23-F²⁰⁵. En este aspecto la realizadora ha comentado en más de una ocasión, que su hermano es un excelente analista político y cómo ya con la película *La batalla de Chile*, había filmado escenas en la calle que mostraban unas tensiones que, finalmente, desembocaron en un golpe de Estado. En el caso de *Después de...* fue prácticamente lo mismo. Desde la Administración el documental se veía como un filme “incómodo”, la propia Cecilia ha dicho: “Al final habían llegado a una conclusión muy sabia que a mí me parece la definición más bonita que se ha hecho de la película, que era una película ácrata anti-UCD, anti-partido del Gobierno”²⁰⁶. Para rematar la entrevista, el director general de Cinematografía les acusó de “haber bipolarizado el país”²⁰⁷.

En enero de 1982, el apoderado José Luis Armesto Chinarro interpone una denuncia por la demora en el expediente de referencia, explicando que se pidió una revisión a la Subcomisión de Valoración por la exclusión de la subvención²⁰⁸. Un mes después, 16 de febrero de 1982, se da la resolución de esta denuncia por demora y se argumenta que “es inoperante lo solicitado por el recurrente acerca del acceso al expediente referente a esta película que obra en el archivo de la Dirección General para la Promoción del Libro y de la Cinematografía”²⁰⁹. De la misma manera, en esta resolución se exponen todos los argumentos que había hecho el apoderado Chinarro respecto a que la película no debe considerarse como “un mero documental”, así como la comparación que hace respecto a otras películas anteriores con parecidas características y que sí habían obtenido beneficios económicos. En este aspecto la resolución tilda estas consideraciones de “mera apreciación subjetiva”. Finalmente se concluye:

“Este Ministerio, de conformidad con la propuesta de la Subdirección General de Recursos y Supervisión (Servicio de Recursos), ha resuelto desestimar el recurso de

²⁰⁵A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 284.

²⁰⁶R. Zarate Mohedano, *Entrevista a Cecilia y José Juan Bartolomé*, 2002, extraído de A. Alvarado Jódar, *La postcensura...* ob. cit., pág. 284.

²⁰⁷Ibid.

²⁰⁸AGA, caja 42/03447. J.L. Armesto Chinarro, “Carta dirigida al Ministro de Cultura”. [19 de enero de 1982], [s/p.].

²⁰⁹AGA, 42/03447. T. Gómez Ortiz, “Resolución de la Subdirección General de Recursos y Supervisión”. [16 de febrero de 1982], pág. 2.

alzada de Don José-Luis Armesto Chinarro, en la representación dicha, y confirmar la resolución impugnada”²¹⁰.

Como hemos comentado en el apartado anterior de este capítulo referente al documental *El proceso de Burgos*, después de las elecciones de 1982 entrará a cargo del Ministerio de Cultura Javier Solana y como directora general de Cinematografía, Pilar Miró. Tenemos que tener en cuenta que Pilar Miró²¹¹ había sido compañera de Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé en la EOC y había trabajado en el mundo del cine. El 15 de diciembre se publica el nombramiento de esta y el 21 de diciembre de 1982 Cecilia y José Bartolomé escriben una carta dirigida a la nueva directora para optar a los premios “Nuevos realizadores”, ya que era el primer largometraje de José Juan y el segundo de Cecilia²¹². La respuesta no se hace esperar: El 18 de enero de 1983, un escrito firmado por Pilar Miró en calidad de directora de la Dirección General de Cine en conformidad por el también firmante, ministro Javier Solana, desmonta todo el veredicto que se había dado desde la Administración del anterior Gobierno. Se apoya en que la empresa productora no había renunciado a su derecho de acogerse al régimen de subvenciones, siendo prueba de ello el recurso del que anteriormente hablamos. Punto por punto, la directora va marcando las cuestiones relativas a este asunto: en un primer punto expone que las películas realizadas con material de archivo no solo deben ser protegidas económicamente, sino que han de ser valoradas muy positivamente. En un segundo punto habla del apartado c del artículo 18 del Real Decreto 3071/1977, en el cual se hace referencia a excluir de protección a las películas que se limiten a reproducir espectáculos, entrevistas, etc. La directora dice lo siguiente:

“En este caso se ha de poner especial cuidado en el significado que se dé a la frase «se limiten a reproducir espectáculos, entrevistas, encuestas...» pues una cosa es recoger material previamente filmado y otra filmar *ex novo*, espectáculos, entrevistas y similares, en el primer supuesto referido a recoger material previamente filmado, sí se puede hablar

²¹⁰Ibid., pág. 5.

²¹¹Siendo dos de las tres únicas mujeres en estar en esta Escuela: en la especialidad de dirección Cecilia Bartolomé y Josefina Molina y en la especialidad de guion, la propia Pilar Miró.

²¹²AGA caja 42/03447 y caja 42/03456. C. Bartolomé & J.J. Bartolomé, “Carta dirigida a la Directora General de Cinematografía”. [21 de diciembre de 1982], [s/p.].

de «reproducir», mientras que en el segundo, referido a filmar *ex novo* sería inexacto hablar de «reproducir»²¹³.

En este caso, el mensaje de la directora es claro: la palabra reproducir entraría dentro de la definición que se refiere a utilizar material que ya ha sido filmado y montar la película con el mismo. En el caso de la película *Después de...* no se podría definir la misma con el verbo reproducir, puesto que no se dedica a mostrar material previamente filmado, sino que lo que hace es filmar *ex novo*, o sea, filmar “de nuevo”. En este sentido podemos ver el carácter de inmediatez que tiene la película, es decir, los propios directores se infiltran entre la gente de la calle para poder grabar. En el mismo documento, la directora hace mención a que lo que hacen es producir *ex novo* un mensaje a través de entrevistas, encuestas y reportajes de actualidad. Por lo tanto, también en este caso nos está exponiendo que la película tiene una mayor profundidad de lo que se ve, que no es meramente descriptiva, sino analítica.

La directora se ampara en la Ley de Procedimiento Administrativo, por la que se ve que estos actos pueden ser revocados puesto que “cuando se trata de actos que no han conferido positivamente derechos a los destinatarios [...] la Administración recobra sus facultades íntegras de volver sobre sus propios actos”²¹⁴. Por lo que, para concluir el citado documento, la directora se apoya una vez más en el Real Decreto 3071/1977 para conceder la protección económica; ya que en el mismo se incluye que, aunque sean películas con material de archivo y en el mismo se muestren entrevistas, es posible que “en atención a sus valores culturales o artísticos, la Administración las declare merecedoras de protección”²¹⁵. Por consiguiente, se revoca la resolución llevada a cabo por la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía.

Finalmente, el 22 de febrero de este año se daba la resolución de que podían solicitar el 15% de taquilla²¹⁶. Además, también se les otorgaba el premio a “Nuevos realizadores”, por el cual les correspondían cinco millones de pesetas. Según la ley

²¹³AGA, caja 42/03447 y caja 42/03456. Dirección de Cinematografía, “Informe relativo a la película de “Producciones Cinematográficas de enero de Ales, S.A. titulada *Después de...primera parte. No se os puede dejar solos*”. [18 de enero de 1983], pág. 2.

²¹⁴Ibid.

²¹⁵Ibid.

²¹⁶AGA, caja 42/03447 y caja 42/03456. “Resolución”. [22 de febrero de 1983] [s/p.].

vigente el 70% se repartiría entre la productora Ales, Cecilia Bartolomé, Aurora Medina y Luis Romero²¹⁷; y el 30% entre los dos realizadores, es decir, entre los dos hermanos.

Debemos tener en cuenta que “en la Transición se adoptan posiciones personales muchas veces [...]. En todas las instituciones hay funcionarios que no se ponen al día, que siguen pensando en periodos anteriores o coinciden más con su ideología”²¹⁸. Como hemos podido comprobar, la película fue prohibida por motivos políticos y por política (cambio de Gobierno) también se puso en circulación. También en noviembre de este mismo año se realizó un pase en el Cine Groucho de Madrid. Se llamó a los hermanos para contratar la película una semana más de lo que ya estaba prevista porque había sido un éxito y la querían proyectar de nuevo en dos semanas. En tan solo este tiempo de diferencia, la afluencia de la sala bajó de manera notable. Como el propio José ha comentado “la película tiene gafe comercial”²¹⁹. Por su parte Cecilia comenta que “si se estrena después del golpe hubiera sido un bombazo, pero en aquel momento la gente ya no quería saber nada”²²⁰.

No fue el primer pase que realizó *Después de...*, aunque debemos recordar que el Ministerio mandó un comunicado a la productora advirtiéndole de que se daría cuenta del mismo al Ministerio Fiscal porque su estreno podría ser constitutiva de delito. En la XXIX edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, celebrado del 17 al 28 de septiembre de 1981, las dos partes de la película fueron proyectadas el día 23; aunque pasaron sin pena ni gloria. De la misma manera fue proyectada en la XXIII Semana de Cine de Barcelona, un festival dirigido por el famoso crítico de cine José Luis Guarner, celebrándose del 13 al 18 de octubre de 1981 y donde recibiría el premio a mejor documental. Después del mismo, la distribuidora anuncia un estreno en Sevilla. El 26 de noviembre de 1981 se produce el pase de las dos películas en el cine San Vicente²²¹; pero no hay afluencia de público y ante esto, Suevia Films decide esperar debido al fracaso económico. Finalmente, el filme se hizo con un presupuesto total de 12 millones de

²¹⁷Respecto a Aurora Medina y Luis Romero, Cecilia y José Juan Bartolomé han comentado en entrevistas que al casarse contribuyeron con el dinero de la boda para la producción de la película, ya que el padre de ella les iba a dar dinero para la entrada de un piso, pero solo en el caso de que se casasen. Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé el 7-8-2018 y a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

²¹⁸Entrevista realizada a Carmelo Romero el 25-5-2020.

²¹⁹Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

²²⁰Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé el 7-8-2018.

²²¹Tenemos que tener en cuenta que el cine San Vicente era una sala de Artes y ensayos y que en el pasado había sido una sala que programaba cine S, de tipo erótico. Esto significaría que habría público que ni siquiera sabría que ya se programaban otro tipo de películas, por lo que tendía menos afluencia de público.

pesetas según la productora y recogió una recaudación de 19.697,59 € y 16.826 espectadores²²².

En este punto debemos detenernos, ya que en un principio ambos realizadores pensaban que Suevia y ellos estaban en el mismo barco, pero en realidad no. Se tiene la percepción de que se llega a un acuerdo entre la distribuidora y el Ministerio: el Ministerio a cambio de que no se estrene, la da por estrenada²²³. La película no es una película de masas, a la distribuidora le da igual que se lleve a cabo el pase o no, lo que le interesa es que cuente como película española para tenerla en su lista de distribución y así traer películas americanas que tienen una mayor afluencia de público que las españolas²²⁴. Debemos recordar que en estos momentos está vigente la Ley 3/1980, por la cual la distribuidora conseguía una primera licencia de doblaje al comunicar el inicio del rodaje y una segunda al estrenarla en una capital como por ejemplo Madrid, Barcelona o Sevilla. Marciano de la Fuente²²⁵ habría hecho de intermediario entre el Ministerio y la distribuidora, Suevia Films, que era la pata de Ales, la productora. De esta manera, el Ministerio se quedaba satisfecho sabiendo que la película no habría tenido mucha audiencia y la empresa no perdería dinero. Como ya hemos comentado en un capítulo anterior, había diferentes tipos de contratos entre productoras y distribuidoras. En el caso de Suevia Films y la productora Ales se daba aquel en que las productoras están vinculadas a las distribuidoras. Podemos estar ante un ejemplo de cooperación entre el agente administrativo y económico, ambos salen ganando: en el primer caso, el administrativo minimizaría el impacto en la sociedad de una voz disidente; en el segundo, el agente económico conseguiría un mayor beneficio comercial.

Hemos comprobado cómo por parte de la Administración hay un retraso continuo en los trámites burocráticos. Según la ley, desde que la película se deposita en el Ministerio tiene dos meses para clasificarla y después devolverla a la distribuidora con el correspondiente juicio. Este filme es depositado en febrero de 1981, momento delicado si tenemos en cuenta que el intento de golpe de Estado es el 23 de febrero de este mismo

²²²Datos disponibles desde Internet en: <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=625951> [acceso: 10-5-2019]

²²³ Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

²²⁴ De hecho, debemos recordar que se recoge en un estudio sobre los españoles y el cine que el cine extranjero es preferido en un 73%. Cf. en Estudios de U&A, "Los españoles y el cine", *Fotogramas 1665*, Año 35, agosto 1981, pág. 14.

²²⁵ Debemos recordar que Marciano de la Fuente había sido jefe de producción de Suevia Films y también durante muchos años (1972-1977) subdirector general de cine, por lo que tenía muchas influencias.

año. Al pasar los dos meses, la película no es devuelta. Ya comentamos en el capítulo anterior que debido a toda la problemática con *El crimen de Cuenca*, se le había dado un vuelco al secuestro de las películas que se realizaba de manera previa a su exhibición. Para evitar problemas, en lugar de secuestrarla, se le entrega a la productora y se le advierte de que un juez es el que determinara si esta constituye o no delito (una vez que sea estrenada), cuestión que asusta a la distribuidora. Intentan llegar hasta donde pueden para tapiarla; aunque ya no lo pueden hacer desde un punto de vista “preventivo”, es decir, desde una censura previa, sino con otros mecanismos como la intimidación que supone el simple hecho de que estrenar la película pueda ser constitutiva de delito. De hecho, esta amenaza surtió efecto (aunque no lo suficiente) para limitar la libertad del sujeto, en este caso, de la distribuidora.

Por otra parte, la producción es española pero no se le da la protección establecida por ley. Es decir, no lo dicen, pero la película está siendo condenada desde este momento. En realidad, podemos comprobar cómo “en teoría” no existen unos censores oficiales. Ambas Subcomisiones establecidas por el Real Decreto 3071/1977 no actúan en este caso como “meras” Subcomisiones para calificar por edades y valorar si son o no merecedoras de ayudas estatales de manera lo más imparcial posible. Hemos comprobado que la decisión de la Administración entre 1981 y 1982 encubre otros verdaderos motivos de rechazo que se enmarcan dentro de los intereses de un partido determinado (recordemos las palabras sobre la posición de la UCD en la película), unos grupos concretos (la Policía y el Ejército) y un sistema (la monarquía parlamentaria) a los que conviene promocionar y unos enemigos a los que conviene condenar. De hecho, el propio profesor Monterde explica:

“Esta última película de los hermanos Bartolomé (*Después de...*) es un exponente del certificado de defunción de un cine documental, que si bien minoritario, no dejaba de resultar molesto y que la propia legislación proteccionista de la UCD acabó por cercenar”²²⁶.

José Juan Bartolomé ha expuesto que desde la Administración sigue habiendo un control en periodo de Transición, pero recalca cómo no le importa que se haga una película, por ejemplo de la Pasionaria, documental dirigido por Andrés Linares y José

²²⁶Cf. J.E. Monterde, “El cine histórico durante la Transición política” en V. J. Benet...[et al.], *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Institut Valencià d’Arts Escèniques, Cinematografia i Música, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, D.L. 1989, págs. 57-58.

Luis García, *Dolores* (1980), o *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino; sino que lo que le molesta son ciertos tabúes puntuales como lo militar en general, que es algo que les obsesiona²²⁷. El filme ya nombrado *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró, que “ofendió” la imagen de la Guardia Civil fue secuestrado por la Administración. Por otro lado, cualquier película que pareciese ensalzar la imagen de ETA o el GRAPO, los dos grupos terroristas que en este momento operaban, también podían estar vetadas. El director nos comenta como en el caso de *Después de...* ofendió “a los de la UCD porque consideraban que habían salido malparados ellos y les asustó el tema del golpe”²²⁸.

Esta película, además de poseer un valor incalculable como testimonio y estudio político y social, también es una obra de arte de la cinematografía documental española, algo que no solo avalamos nosotros con nuestro análisis, sino que en su momento se reconoció por profesionales del área en diferentes festivales: obtuvo un gran éxito en la Semana del Cine Documental de Barcelona, en la que se le premió como mejor película documental. También debemos recalcar su presencia en el prestigioso Festival de Cine Documental de Leipzig, en Alemania, en el cual había sido seleccionada (aconsejada por Patricio Guzmán) y donde tuvo una gran acogida. José Bartolomé fue en calidad de invitado y a la salida del pase el realizador de documentales cubano Santiago Álvarez, “se le acercó y, encantado con el filme, le pidió llevarse una copia para que la pudiera ver directamente Fidel Castro”²²⁹.

Con este historial que implica el reconocimiento de profesionales del sector cinematográfico, es difícil creer y asumir que desde la Administración no se le concediese ningún tipo de ayuda.

A pesar de considerarse hoy en día como una película de culto y habiendo tenido varios pases televisivos²³⁰, ha sido perseguida desde siempre por un cierto “malditismo”, dicho por los propios hermanos, la película es “gafe”.

Teniendo en cuenta la trayectoria de estos dos directores, no nos planteábamos encontrar autocensura en su obra, entendiendo por esta cambios producidos en el filme por los propios autores por miedo a posibles consecuencias, de hecho, se creyeron que

²²⁷Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

²²⁸Ibid.

²²⁹A. Alvarado Jódar, *La postcensura en...* ob. cit., pág. 288.

²³⁰En 1987 la película *Después de...* tendría su pase en Televisión Española. La primera parte se emitió a las 00.30 el 6 de mayo y la segunda parte se emitió a la misma hora el 13 de mayo.

estaban en una democracia absoluta²³¹. Aunque sí tuvieron que prescindir de tocar el tema militar como hubieran querido en un principio, puesto que estos se negaban exponiendo que ningún militar en activo podría ser entrevistado bajo ningún concepto. Por ello rodaron la escena de la jura de bandera²³², que al final quedó muy bien. Por otra parte se autocensuraron al no hablar del GRAPO, como dice José Bartolomé: “Pensábamos que hablar de los GRAPO en ese momento, que solo se estaban dedicando a pegar tiros en la nuca de la gente... que decidimos que no queríamos arriesgarnos a que nos pegaran un tiro²³³”. Cuando preguntamos a la realizadora en la entrevista ella contestó: “Nos autocensuramos económicamente, es decir al principio con penurias y rodando tal”²³⁴.

Por otra parte, la única cosa que se censuró por petición de la productora fue un rótulo con una frase que cerraba la segunda parte donde se decía: “El comisario Luis Merino fue trasladado y el capitán general Milans del Bosch siguió en su Capitanía General sin ser molestado”²³⁵. La productora dijo que esa segunda parte de la frase había que quitarla porque no se podía poner al mismo nivel a un comisario y a un capitán general. Alegaron que si se hablaba del comisario no se podía hablar del otro y a la inversa lo mismo. Podemos comprobar cómo el cambio de la productora se realiza debido al peso específico que tiene lo “políticamente correcto”. En este momento los militares infundían un gran respeto en la sociedad española.

Como ya hemos dicho anteriormente, otra petición desde la productora fue la de cambiar el título original de la película, ya que se iba a llamar en su momento *Después de Franco...* Pero finalmente se solicitó quitar el apellido del viejo dictador debido a un posible “mal fario”. Curiosamente esto también se expresó en la revista *Nuevo fotogramas* en el año 1979, donde dice “y sin miedo a meter a Franco en el título, que es gafe”²³⁶. El comentario de que Franco era gafe era algo común en estos años. No obstante, la productora expuso que esta línea de actuación respondía a motivos comerciales²³⁷ por el hecho de que el apellido del dictador no tendría “gancho”, lo cual nos lleva a pensar que también hay un trasfondo ideológico: la productora tiene muy presente las

²³¹Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

²³²Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé el 7-8-2018.

²³³A. Alvarado Jódar, *La postcensura en el cine...*, ob. cit., pág. 253.

²³⁴Ibid.

²³⁵Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

²³⁶“Actual. Cecilia y Franco”, *Nuevo Fotogramas* 1598, 1 de junio de 1979, pág. 8.

²³⁷Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

sensibilidades del gran público y quiere curarse en salud, de modo que la sombra del dictador no empañe el título y por ello, el posible éxito y la aceptación de la película.

Algo que nos parecía también curioso es si en algún momento los ciudadanos intentaron evitar que se rodase la película, es decir, como en la actualidad, cuando se graba y una persona pone la mano sobre la cámara para apartar el objetivo o taparlo y así evitar que se grabe; pero este nunca fue el caso, la gente estaba muy indignada y con muchos deseos de poder expresarse libremente²³⁸.

6.3.4. Utilización de la prensa para dar dos versiones de la odisea administrativa sufrida por el filme *Después de...*

Respecto a la prensa y las revistas dedicadas a la cinematografía de este periodo que tratamos, encontramos todo tipo de crónicas: tanto críticas favorables hacia la obra de Cecilia y José Juan Bartolomé como otras que no resultan tan amables. De hecho, también podemos comprobar que los propios directores dan testimonio de lo sucedido no solo a revistas especializadas en cine, sino también, a periódicos de tirada nacional. A pesar de que el Ministerio intenta silenciarlos y cohibirlos a través de amenazas, ambos hermanos no permanecen en silencio. En los propios expedientes de las películas conservados en el Ministerio y actualmente depositados en el Archivo General de la Administración Pública, encontramos las crónicas de prensa publicadas en la época respecto a la misma, práctica que se llevaba a cabo durante el franquismo en los expedientes conservados por la Junta de Censura.

Ya hemos comentado anteriormente que es en mayo de 1981 cuando los directores reciben las primeras noticias y veredictos por parte del Ministerio. Ya en este mismo mes, concretamente el día 23, se recoge una publicación en *El País* en la que se habla sobre la misma como una película que muestra “la imagen que los medios oficiales han ocultado, es decir de algún modo la otra cara de una realidad que a veces se nos escamotea”²³⁹. La noticia pone en sobre aviso al lector sobre el carácter de documento insólito que tiene, aunque también señala que este trabajo es discutible. Un poco más adelante se habla de la segunda parte del documental y se comenta que se aproxima (entre otras cosas) “al aterrador río de sangre que ha despertado la denominada evolución pacífica”²⁴⁰. Esto hace

²³⁸Ibid.

²³⁹D.G. “Tres años ha durado el rodaje de «*Después de...*», una película sobre la España posfranquista”, *El País*, 23-5-1981, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁴⁰Ibid.

clara referencia a las escenas y planos de la segunda parte de esta película en la que se expone una Transición no tan “pacífica”. Por ejemplo, la secuencia en la que se recogen noticias de personas asesinadas o bien, en atentados terroristas y manifestaciones. Para terminar, se explica que “no ha sido, al parecer, bien vista por funcionarios de la Administración y antes de su estreno ha vivido ya pequeñas, aunque significativas anécdotas”²⁴¹. Días más tarde en *La Guía del Ocio*, los dos realizadores redactan una nota en la que se expone lo siguiente:

“La censura oficial ha desaparecido. Quedan, sin embargo, otras formas de censura más sutiles. Pequeñas molestias, sanciones económicas que van haciendo más difícil la explotación formal de una película. [...] La Dirección General del Libro y del Cine [...] notificó de que había advertido al fiscal del reino para que interviniera en el caso de que se estrenaran, por considerar que su proyección podía constituir delito”²⁴².

También encontramos noticias en la prensa a su paso por los festivales en el año 1981: por un lado, el Festival de Cine de San Sebastián (entre los días 17 y 28 de septiembre) y por otro, la Semana del Cine Documental de Barcelona (entre los días 13 y 18 de octubre). Se publicó en el *Diario Vasco* de información general, unas líneas dedicadas al pase realizado en el Festival de San Sebastián. Por una parte, se alababa la valentía de este documental, por otra, se lamentaba la ausencia de algunas personalidades vascas en el filme. Respecto a la censura exponía:

“Las enormes dificultades de exhibición que va a tener sobre todo esta segunda parte, si es que llega a estrenarse [...]. Es de temer, en consecuencia, que todo montaje documental que pretenda incidir en la política posfranquista y sus secuelas, está condenado al fracaso, no solamente por las propias limitaciones, sino por las enormes presiones de toda índole, que pueden culminar con el secuestro de la película”²⁴³.

Respecto al Festival de Cine Documental de Barcelona también encontramos referencias en la prensa y se recoge en *La Vanguardia*, el día 16 de octubre, cómo la primera rueda de prensa se centró en este filme, que fue proyectado en el Palacio de Congresos de Montjuic. En la misma se recoge el testimonio de los dos hermanos que explican que tienen esperanzas “de que no la secuestren porque lo que se ha pretendido

²⁴¹Ibid.

²⁴²AGA, caja 42/03447. “Después de..., un espejo que quisieron romper”, *Guía del Ocio*, 1-7 junio de 1981, pág. 4.

²⁴³M. Insausti, “El engaño al hombre a pie”, *Egin*, 25-9-1981, pág.19, en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

es mostrar la realidad, presentarla al espectador adulto”²⁴⁴. Tenemos que tener en cuenta que cuando se publica esta nota aún no ha sido el estreno comercial de la película (como hemos explicado anteriormente). En la misma se recoge “excesiva ponderación en determinados temas y también un olvido”. Concretamente consideraron que “mientras las expectativas socio-políticas de Euskadi se reflejan ampliamente, de Catalunya solo se ha abordado el problema de la emigración”²⁴⁵. Podemos comprobar como los periodistas del periodo captan los elementos críticos que se desprenden del documental, así como sus puntos fuertes, sus faltas y sus problemáticas con la Administración.

De la misma manera que los Bartolomé hacen su aparición en prensa y revistas especializadas para explicar la situación que están viviendo, desde la Administración no se quedan atrás. Una publicación del periódico *El País*, recoge el testimonio de Matías Vallés, el entonces director del Libro y la Cinematografía, quien explica que el no haber otorgado subvención a la película es una cuestión meramente legislativa ya que, “por ley aquellas en las que el material de archivo y documentación exceda de un determinado porcentaje de la película”²⁴⁶ no recibirán la susodicha subvención. En este caso podemos ver cómo en ningún momento hace referencia explícita a las palabras del Real Decreto en las que se indica que se podría conceder la protección atendiendo a valores culturales y artísticos; pero además, durante la entrevista se le pregunta directamente si no habría condicionantes políticos detrás de las valoraciones, dado que se trata de una película de la Transición, a lo que en palabras textuales responde:

“De ninguna manera. Ese tema puede aparecer solo porque vivimos con los fantasmas del Régimen anterior, en el que el sistema de subvenciones era completamente distinto. Basta con decir que este año la mayor subvención será para *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró, película que ha superado por primera vez el taquillaje de las producciones extranjeras, y ha batido todos los récords. Como se sabe, *El Crimen de Cuenca* tuvo primeras dificultades con la Administración, y, sin embargo, mi departamento la ha calificado como de «Especial Calidad» y la suya será la más sabrosa de las subvenciones del año”²⁴⁷.

²⁴⁴S.M. “Después de..., crónica contemporánea”, *La Vanguardia*, 16-10-1981, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁴⁵Ibid.

²⁴⁶“Después de..., documental sobre la Transición española ha sido desposeído de las subvenciones estatales”, *El País*, 7-5-1982, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁴⁷Ibid.

En este caso podemos ver que de forma astuta, el mismo director que entrevistó a Cecilia y le dijo que habían hecho una película inoportuna refiriéndose claramente al aspecto político, de manera cínica, responde ante la periodista con una negativa apoyándose en el controvertido y paradigmático caso de *El crimen de Cuenca*. En este mismo artículo, bajo el título que lo preside, encontramos la volante en la que podemos leer: “Los productores creen que la clasificación oficial de la película es otra forma de censura”. De la misma manera se expone la opinión de Cecilia Bartolomé, en la que explica las presiones directas e indirectas que surtieron efecto en la distribución y finalmente, concluye recalcando: “El resultado es claro: sin necesidad de la censura de Franco, nos han silenciado que era lo que desde el principio intentaron”²⁴⁸.

Respecto a esta censura, Alberto Fernández Torres, en la revista *Contracampo* hace mención explícita a la misma diciendo que *Después de...* “es un filme a defender, [...] lo es, ante todo, por la descarada censura económica que se ha cebado sobre él debido a su carácter de «filme de izquierdas»”²⁴⁹. En este aspecto creemos que el criterio de Alberto Fernández Torres por una parte es acertado y por otra no lo es. En realidad, hay otras películas “de izquierda” que reciben el 15% de taquilla e incluso el “Interés Especial”, como ya dijo José Luis Armesto Chinarro, la cuestión es que, independientemente de que el filme tenga una visión ideológica de izquierdas, es vetado económicamente por otra cuestión: el contenido disidente que lo acompaña, el desafío del *statu quo*.

En una entrevista realizada a ambos directores en el mismo número de esta revista, Cecilia Bartolomé recalca:

“En fin, que, si quien debiera velar por nuestros derechos como realizadores cinematográficos, el Ministerio de Cultura y la Dirección General, no lo hace, sino que atenta contra nosotros, cargándose lentamente el cine español, tendremos que ser nosotros quienes emprendamos las acciones oportunas hasta donde nos sea posible...”²⁵⁰.

De nuevo Cecilia Bartolomé expone la situación de la película y la actuación de la Administración. En 1983, como ya hemos comentado, se produce un vuelco de la

²⁴⁸Ibid.

²⁴⁹A. Fernández Torres, “Paisaje después de la batalla (*Después de...*)”, *Contracampo* 29, abril-junio 1982, pág. 14.

²⁵⁰F. Llinás & M. Vidal Estévez, “Los brujos inocentes (entrevista con Cecilia y José Bartolomé)”, *Contracampo...* ob. cit., pág. 19.

situación política y finalmente se puede producir el estreno de la película en Madrid, concretamente en el Cine Groucho, haciendo que de nuevo tanto en prensa como en revistas especializadas se mencione la película.

En revistas especializadas de cine se habla nuevamente de este documental, por ejemplo, en el anuario de Equipo Reseña, en el que se lee como todos los problemas con la Administración “le han hecho perder actualidad de manera importante. Lo que pudo ser una interesante crónica de primera mano y reciente, queda reducido ahora a la sucesión de unos reportajes, no siempre bien filmados”²⁵¹.

En prensa también se recogen numerosos artículos, críticas y sugerencias sobre el filme de Cecilia y José Juan Bartolomé. Una semana antes del estreno de la película en el cine Groucho de Madrid, la semana del 7 al 10 de noviembre, se recogen diversas publicaciones en las que se hace referencia al “malditismo” de la película. En el artículo de Ángel Fernández-Santos, en dos ocasiones (en el copete y en el cuerpo del artículo) se puede leer la palabra “censura encubierta” y se recoge el testimonio de los propios directores en el que Cecilia dice: “Nos taparon la boca porque rodamos ante la misma boca del lobo”²⁵². Con esto los directores hacen referencia a que se introdujeron en “el ojo del huracán” para rodar: en manifestaciones donde se podía ver la violencia policial oprimiendo a los ciudadanos; entre los grupos ultraderechistas que añoraban las viejas glorias del Régimen pasado; mostrando noticias de asesinatos tanto por parte de la Policía como de grupos terroristas como ETA...En definitiva, mostrando una Transición que no es la pacífica, ejemplar y consensuada que se quería transmitir, sino una Transición que también tuvo un lado violento y peligroso. Un día después, el 4 de noviembre, en otro diario editado en Madrid, se habla del estreno y se explica que este tipo de cine “por diversos avatares no ha gozado de las mismas oportunidades que la mayoría de las películas que se hacen en España”, y se termina exponiendo la opinión de José Bartolomé que explica que el golpe del 23-F “fue el desencadenante de su marginación. [...] llegó a sufrir incluso la amenaza de pasar al Ministerio Fiscal en caso de estreno”²⁵³.

²⁵¹Equipo reseña (coord.), *Cine para leer, 1983: historia crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensaje, D.L.,1983, pág. 341.

²⁵²A. Fernández-Santos, “Después de... obra maldita del cine de la transición, se estrena con tres años de retraso”, *El País*, 3-11-1983, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁵³“Próximo estreno de *Después de...* película española maldita”, *YA*, 4-11-1983, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

El 7 de noviembre, Diego Galán ahonda más en el conflicto con la Administración, habla de la negación de la subvención económica que recibe cualquier otro filme español así como la Administración logró retener su estreno. También se habla de censores nostálgicos y censores recalcitrantes; de castigo, haciendo claramente alusión a la actuación de la Administración; y que “sin tijeras en la mano podían seguir prohibiendo cuanto no les gustaba”²⁵⁴. El mismo día que publica este periodista, lo hace también Pilar Parra en el periódico *Diario16*, con un artículo cuyo título reza “El Ministerio de Cultura prohibió terminantemente que se estrenase” y también se comenta cómo el frustrado golpe de Estado de 1981 es el que “ocasionó la cadena de amenazas que la ha tenido durante dos largos años en la más absoluta marginación”²⁵⁵.

El periódico *Diario 16* recoge en “sugerencias” el visionado de este filme en el Cine Groucho de Madrid y, se especifica que “no ha podido ser estrenado hasta ahora, y que además solo estará en las pantallas unos pocos días”²⁵⁶. Hemos comentado anteriormente como se recogen críticas favorables a la película y otras no tan amables, entre las que se encontraría la que realiza Pedro Crespo para el periódico *ABC*:

“A imitación del allendista Patricio Guzmán, pero sin fuerza, aunque la iguale en demagogia, *Después de...* de los Bartolomé quería ser el testimonio previo a la catástrofe, a la explosión seguida de incendio, a la revolución que, según sus imágenes, todo el mundo pedía, ya que el franquismo continuaba, la Constitución no era suficiente. [...] La velocidad de la evolución política española ha dejado obsoleta las imágenes de *Después de...* Su denuncia al Ejército, a los franquistas, sus diatribas, sus manipulaciones quedan oscurecidas, reducidas, por un espeso vaho de realidad sobrepasada”²⁵⁷.

No son las palabras más duras de este crítico de cine, ya que comenta más adelante en la misma publicación que “el documento es voluntariamente incompleto y aburre más que irrita, teniendo casi siempre una cierta calidad formal, los Bartolomé manipulan, de forma muy evidente”²⁵⁸. En la crítica se cuestiona el enfoque dado por los directores y se les acusa de tendenciosos, eso sí, no se hace en ningún momento referencia alguna a lo

²⁵⁴D. Galán, “Nuestra reciente historia”, *El País*, 7-11-1983, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁵⁵P. Parra, “Cecilia Bartolomé: El Ministerio de Cultura prohibió terminantemente que se estrenase”, *Diario16*, 7-11-1983, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁵⁶“Sugerencias *Después de...*”, *Diario16*, 10-11-1983, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁵⁷P. Crespo, “*Después de...*, de Cecilia y José Bartolomé”, *ABC*, 10-11-1983, pág. 72, en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁵⁸Ibid.

que otros periódicos definen como “problemas administrativos” y los más atrevidos como una censura “encubierta”. Sí se alude a esto y de manera directa en la publicación del mismo día que recoge Isabel Vaquero, donde explica que “la censura siguió actuando y la Administración de UCD le negó la subvención”²⁵⁹. De nuevo, la definición de todo esto como “censura encubierta” sale a la luz en una publicación de este mismo mes y año en Barcelona, así como el poco interés de la distribuidora, Suevia Films, en cuatro líneas escuetas²⁶⁰. Es la única mención que encontramos a esto entre las publicaciones periódicas de la época y nada en lo relativo a los cambios realizados en la película por imposición de la productora Ales: todas las publicaciones están centradas en los obstáculos ejercidos desde la Administración.

En una entrevista, José Bartolomé comenta cómo entre los directores de este momento se hablaba de que había una sensación: con el Régimen no se podía jugar, lo que es historia no deja problema en revisarla (hasta ciertos lindes como hemos podido comprobar con el caso *Rocío*); pero hay unos límites, lo que puede ser más problemático es tocar temas de actualidad: la Monarquía, la Policía, el Ejército, ETA...²⁶¹. Se puede aceptar una visión republicana de la Guerra Civil, pero no un cuestionamiento del presente. La realizadora ha comentado como cuando se produjo su estreno pasaron tres años, y comentó cuando iba a ser estrenada en Madrid “ahora esto es historia y la película quizás también”²⁶². A día de hoy, la película no es historia, sino que el filme la ha hecho.

²⁵⁹I. Vaquero, “Rescatado un documental maldito”, *Pueblo*, 10-11-1983, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁶⁰A. Parra & J. Esteba, “Un documento valioso”, *Actual*, 28 de noviembre de 1983, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

²⁶¹Entrevista realizada a José Juan Bartolomé el 31-7-2018.

²⁶²A. Fernández Santos, “*Después de...* obra maldita del cine de la Transición, se estrena con tres años de retaso”, *El País*, 3-11-1983, [s/p.], en FNE, dossier de prensa de *Después de...*

6.4. *Cada ver es...* (1981), de Ángel García de Val

6.4.1. Marginación y disidencia: trayectoria profesional del cineasta Ángel García del Val

Cada ver es, título de una película que bien podría sugerir un juego de palabras y, en realidad lo hace, ya que no es más que el desbrozado de un único término: cadáveres. Al igual que el protagonista del filme ofrece una visión a los espectadores de cuerpos desmembrados, el director nos segrega el vocablo en tres a través de una deconstrucción que no es solo patente en el título, sino en el relato. El título no es lo único singular de esta obra, también su radicalidad expresiva y vanguardista sumada a una temática poco convencional que, quizás, forman un cóctel explosivo que ha llevado a esta película a una gran invisibilidad durante años, así como a su director, el valenciano Ángel García del Val. Este tiene recopilado en su trayectoria cuatro largometrajes y material inédito conservado en los fondos del Instituto Valencia de audiovisual i la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

Ángel García del Val nacido en Valencia en 1948 ha sido definido como “un hombre pegado a una cámara”²⁶³. Tiene conocimientos en el ámbito de las ciencias jurídicas y médicas: comenzó sus estudios de derecho, los cuales no se arrepintió de abandonar para comenzar una carrera de ATS (Asistente Técnico Sanitario) que terminó mientras pintaba comics y daba clases de yoga. Trabajó durante cinco años, dos de prácticas, en una sala de cuidados intensivos en el hospital, de donde lo echaron por tener un careo con el director que “era amigo íntimo de Milans del Bosch”²⁶⁴. Además de ser un hombre polifacético, siempre ha estado marcado por un compromiso político y por supuesto, con el cine. Entre 1970 y 1977 sale a la calle con su cámara para filmar todo lo que ve²⁶⁵, iniciándose en el mundo cinematográfico como *amateur* y rodando la mayor parte de sus películas en 16 milímetros. La utilización de este formato, así como la autofinanciación de sus proyectos fílmicos lo hacen no estar en los circuitos convencionales y podríamos categorizarlo como un cineasta independiente²⁶⁶. Además,

²⁶³A. Muñoz, *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano, 1967-1975*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, pág. 99.

²⁶⁴AGA, caja 42/03494. “Carta de Ángel García del Val dirigida a Pilar Miró”. [11 de abril de 1983], [s/p.].

²⁶⁵Ibid.

²⁶⁶Existe una amplia bibliografía en referencia al cine independiente en España: A. Matías, *Cine marginal en España: (--experimental, paralelo, clandestino, independiente, marginal ... los "cines nacionales" y la crítica "nacional"--)*, Valladolid, XXIV Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979; en el caso concreto de los cortometrajes encontramos F. Llinás, *Cortometraje independiente español 1969-1975*,

también tiene alguna publicación, por ejemplo en la revista valenciana *Banda aparte. Formas de ver*²⁶⁷. Era asiduo de las reuniones de cine independiente que se organizaban en los inicios de los 70 en Valencia y “su vehemencia era tal que los guerrilleros de Cristo Rey, temibles por entonces, le buscaban por el barrio del Carmen”²⁶⁸.

En este último aspecto, podemos decir que la línea ideológica del director siempre ha estado definida hacia la izquierda y que esto se puede ver reflejado en su producción, en la que siempre ha abordado temas políticos y que nunca ha estado exenta de controversia. En 1975 rueda su primer largometraje, *Resurrección*, película con resabios bíblicos y que hace referencia a la Guerra Civil. Se define en la prensa como “mezcla de película filosófico-religiosa”²⁶⁹ en la que se relaciona la muerte del guionista inicial, Sergio Prieto, con la Pasión de Cristo. En esta noticia se recoge que fue estrenada en la Facultad de Derecho en 1976, pero no hace mención alguna a los altercados que allí se sufrieron por parte de unos ultras.

El periodo predemocrático es plasmado en *Salut de Lluita* (1977), que realizó con la ayuda de otro enfermero, José Porter y escrita por el entonces capitán de caballería adscrito a la Unión Militar Democrática, José Luis Pitchard²⁷⁰. El filme trata sobre el proceso sociológico de la etapa predemocrática valenciana desde el 12 de julio de 1976, a través de la manifestación organizada por la Taula de Forçes Politiques i Sindicals del País Valencià, hasta febrero de 1977, tras el asesinato de los abogados laboristas de Atocha. García del Val volvía de rodar en un campamento gitano y se tropezó con la Policía golpeando a manifestantes de una protesta, ocasión que aprovechó para ponerse a grabar. Los grises lo detuvieron y García del Val les dijo que era director de cine a lo que el policía contestó: ¿De qué cine?²⁷¹. Muchas son las interpretaciones alegóricas que

Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, D.L., 1986; con anterioridad ya hemos citado un estudio actual (del caso concreto andaluz) que es el de M.J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la transición...* ob. cit. ; y, respecto al cine independiente más actual encontramos la obra de S. Cobo-Durán, S.N. Fernández Pichel & A. Hermida, *Imágenes resistentes temáticas, narrativas y estéticas del otro cine español*, Sevilla, Instituto de la Cultura y de las Artes, 2016.

²⁶⁷A. García del Val, “Fantasmas de cine”, *Banda aparte. Formas de ver* 12, 1998, págs. 49-53. En este artículo el director hace entrevistas ficticias a grandes directores de cine que ya están muertos. Originalmente este artículo fue publicado en 1991 en *La guía*, Valencia.

²⁶⁸A. Muñoz, *El baile de los malditos...* ob. cit., pág. 101.

²⁶⁹J. Millas, “Valencia: película sobre la manifestación pro amnistía del mes de julio”, *El País*, 26-12-1976, pág. 26.

²⁷⁰J. Pérez Perucha, “García del Val, Ángel” en J. L. Borau (coord.), *Diccionario de cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 394.

²⁷¹M. Tomás, “Tirant especial para Luis García del Val por 30 años de cine independiente valenciano”, *Levante. El Mercantil Valenciano*, 18-2-2007, disponible desde Internet en: <https://www.levante->

podrían hacerse del intercambio dialéctico que recoge esta anécdota, pero lo que es seguro es que puede ilustrarnos del peligro al que se vieron expuestos los miembros del equipo, tres de los cuales terminaron hospitalizados. Este filme fue estrenado en el Ateneo Mercantil de Valencia y aunque no tuvo distribución en salas sí que consiguió un cierto impacto²⁷². De hecho, respecto a este tipo de material que capturaba con su cámara en este periodo convulso, García del Val comenta: “Filmábamos a los grises cascando y luego enviamos el material a Fotofilms en Madrid y Barcelona, con títulos como Fiestas de Valencia y cosas así; pero los cabrones nos secuestraban el material político y nos devolvían positivado otro muy distinto”²⁷³.

El documental *Motín* nunca se terminaría de rodar, ni siquiera vería las pantallas de cine. La película está escrita por Antonio Goitre y García del Val. Comenzó el rodaje en 1977 y trataba sobre las acciones de la COPEL²⁷⁴, concretamente en la prisión Modelo de Valencia donde los presos se amotinaron en los tejados del centro penitenciario. El filme contiene entrevistas a presos, algunos antiguos y otros todavía encerrados. Precisamente cuando se concede la amnistía parcial, García del Val se encontraba dentro de esta prisión y pudo filmar la revuelta, siendo detenido por la Policía cuando esta intentaba detener el motín. La Policía intervino parte del material y puso fin al rodaje que no llegaría a ver la luz. En estos momentos en que García del Val filma *Motín*, matan al director general de Prisiones. Se nombra en el acto a un sustituto que será Carlos García Valdés, el cual en un principio le concedió los permisos para rodar en el interior de una cárcel, aunque eso sí, vacía. Será este nuevo director general de Prisiones quien intervenga la película y como hemos dicho, no llegaría a tener su fin²⁷⁵. De hecho, en 1978 el director fue detenido en la Jefatura Superior de la Policía de Valencia, donde permaneció dos días incomunicado²⁷⁶.

La última obra de su filmografía es *El sueño de Cristo* (1997), en la que retoma la temática de su primer largometraje, *Resurrección*, presentando a Cristo como líder

emv.com/club-diario/3441/tirant-especial-luis-garcia-val-30-anos-cine-independiente-valenciano/273925.html [acceso: 25-4-2019]

²⁷²Recibió numerosas críticas tanto de prensa local como revistas especializadas en cultura: *Cartelera Turia*, *Cal Dir o Dos y Dos*.

²⁷³A. Muñoz, *El baile de los malditos...* ob. cit., pág. 101.

²⁷⁴Son las siglas de: Coordinadora de Presos en Lucha.

²⁷⁵AGA, caja 42/03494. “Carta de Ángel García del Val dirigida a Pilar Miró...” ob. cit.

²⁷⁶S. García López, “García del Val, Ángel” en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual Valenciano*, Valencia, IVAC, 2018, disponible desde Internet en: <http://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/07/angel-garcia-del-val.pdf> [acceso: 15.10.2018]

carismático oponiéndose al dominio de Roma sobre Judea. Curiosamente los actores principales son el propio García del Val y su hijo, Ángel García. Tampoco consiguió que se distribuyese en salas comerciales, pero sí tuvo una buena acogida por parte de la crítica valenciana e incluso participó en la XVIII Mostra de València de Cinema Mediterrani. Anteriormente, en abril de 1978 en una Mostra Maratón del Cinema Valencià organizada en el CEM de Sipe, se pudieron contemplar filmes de directores valencianos, entre otros, Ángel García del Val²⁷⁷.

Podemos ver en su obra como siempre se va “introduciendo una constante histórica y sociopolítica”²⁷⁸. La producción de este director valenciano es reflejo de un periodo concreto de la historia de España: la Transición. Momento en el que se desata una ristra de problemas: “La heroína, los psiquiátricos, las cárceles, los presos, los fascistas, la violencia policial”²⁷⁹. Es inevitable que la cámara del director capture todo esto y, por lo tanto, gran parte de la obra de García del Val sea como un espejo del tránsito que vivió España a la democracia.

En todas estas producciones anteriormente comentadas, la política se trata de manera transversal y en el caso de *Cada ver es...*, este elemento se sitúa en un plano más profundo, pero palpable.

6.4.2. Una lectura metafórica del filme *Cada ver es...*(1981): franquismo y Transición

Este documental rodado en 16 milímetros “se inició con el propósito de hacer un cortometraje, pero después de las dos primeras jornadas, el proyecto se transformó en un filme de larga duración”²⁸⁰. El guion fue escrito por Miguel Ángel Beltrán y García del Val, quien también se ocupó del montaje y la producción (junto a Lourdes Gómez Gras) como veremos a continuación; Miguel Ángel Montes se encargó de la fotografía²⁸¹. A las dos semanas de comenzar el rodaje, el presupuesto se agota (unos 2.400 €), García del

²⁷⁷A. Muñoz, *El baile de los malditos...* ob. cit., pág. 116.

²⁷⁸S. García López, “García del Val, Ángel” en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual...* ob. cit.

²⁷⁹A. Muñoz, *El baile de los malditos...* ob. cit., pág. 99.

²⁸⁰J. Cerdán, “Después de la muerte, nada: sobre *Cada ver es*” en J.M. Catalá; J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio y Festival de Cine Español de Málaga, 2001, pág. 277.

²⁸¹S. García López, “*Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981)” en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual Valenciano*, Valencia, IVAC, 2018, disponible desde Internet en: <http://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/08/cada-ver-es....pdf> [acceso: 5-12-2018]

Val explica: “Dos meses de patadas en las puertas de (im)probables inversores, se consigue un crédito que no alcanza a amortizar el montaje final; dos meses más. La historia de siempre”²⁸². Respecto a este punto, la producción de la película pudo llevarse a cabo gracias a la inversión de capital particular del propio García del Val, agotándose a mitad del rodaje, financiándose el resto con aportaciones monetarias de amigos y préstamos bancarios y fundándose así la productora Cine Mágico.

“Según Rafael Serra, García del Val vendió un piso para comenzar a rodar. [...] la búsqueda de inversores plagada de anécdotas, incluyó reuniones con cuatro espiritistas sudamericanos, la venta de colección de libros de Miguel Ángel Montes, un tocadiscos, un equipo de Súper 8, un televisor portátil y una colección de cómics. Finalmente, el director terminó por vender la cámara para poder pagar el laboratorio de sonido”²⁸³.

Más tarde la productora Oasis Films mostró interés por la película y fue la encargada de hacer todas las gestiones correspondientes con el Ministerio; aunque en palabras del director refiriéndose a la productora y a la película: “No han soltado un duro, pero es suya”²⁸⁴.

En este documental de estética y temática *underground* (con este adjetivo nos referimos a que está fuera de los cánones oficiales de las películas comerciales, hecha con escasos recursos y con total libertad formal y temática) rodado en el sótano de la Facultad de Medicina de Valencia en 1981, nos ofrece un auténtico descenso al inframundo. Su protagonista es la persona encargada de la conservación de los cadáveres para los estudiantes: desde la morgue, Juan Espada expone ante la cámara no solo sus compañeros de diario, cuerpos sin vida, sino sus recuerdos, confesiones, miedos y sueños. Ante este filme cargado de un sentido antropológico y filosófico en el que la línea entre ficción y documental es tan fina como la vida y la muerte, nos preguntamos, ¿Cómo podría *Cada ver es* realizar una evaluación del pasado desde un punto de vista histórico y político? Y no solo eso, sino ¿en qué medida podemos decir que *Cada ver es* realiza una revisión del hecho político presente, la Transición política española?

²⁸² A. García del Val, “Dos textos sobre *Cada ver es*”, *Contracampo* 33, verano-otoño, Año IV, 1983, pág. 41.

²⁸³ S. García López, “*Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981)” en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual...* ob. cit.

²⁸⁴ J.M., Company, V. Ponce & L. Rivera, “Tentativa de entrevista con Ángel García del Val”, *Contracampo* 33, verano-otoño, Año IV, 1983, pág. 39.

Este filme nos habla en boca del propio protagonista, Juan Espada, de su quehacer diario: tratar con cadáveres. Juan Espada, de hospicio desde la infancia, es ayudante del forense de la Facultad de Medicina en Valencia²⁸⁵. Este personaje que se presenta con 24 dioptrías de miopía y sin olfato (quizás esto ayuda a que sea un amante de su trabajo), es el encargado de limpiar, conservar, manipular y diseccionar los cuerpos sin vida para las clases de anatomía de unos estudiantes que se burlan de él. A lo largo del filme, el protagonista hablará de una manera que en ocasiones puede parecer trivial, pero que en realidad se encuentra cargada de una gran profundidad. Sus experiencias vitales desde la infancia, sus planteamientos en torno a la soledad, a la vida y a la muerte, así como sus sueños nos acompañan junto con los cadáveres que el protagonista manipula a lo largo de los 75 minutos que dura la película. A pesar de rodarse tanto en exterior como en interior, la mayor parte del tiempo se graba en una sala de baldosas blancas de mármol y altos ventanales que parece sumida en un estado de congelación en el que el tiempo no avanza, al igual que para los muertos sumergidos en formol.

En la primera secuencia del filme que funciona como una suerte de prólogo, se nos muestra un cuadro bastante tétrico: los enfermos del hospital psiquiátrico de Bétera observan fijamente a la cámara desde diferentes planos (primer plano, plano americano, plano general...) obligando al espectador a enfrentarse cara a cara con los esquizofrénicos del hospital que parecen unos zombis (unos muertos en vida) y que, en realidad, producen una mayor sensación de desasosiego al espectador que los cadáveres que se ven a lo largo de toda la película. Es cuanto menos perturbador y dicha sensación se acentúa con un asfixiante cuadro sonoro. Tras esta escena, el protagonista de la película realiza su aseo matutino mientras su *voice over* nos pone sobre aviso de la singularidad del personaje. En el siguiente plano, el único actor de esta producción aparece corriendo por la calle en una escena que, no nos deja claro si huye del mundo de los vivos o de los pacientes del manicomio de Bétera, pero lo que sí es seguro es que llega a su refugio: el sótano de la Facultad de Medicina. Aquí le espera su única compañía diaria, los cadáveres y es el lugar donde comienza a hablar a la cámara de la vida y la muerte.

Aunque bien podría tratarse de una película de terror (debido a la temática), nada tiene que ver con este género, de hecho, no está exenta de humor, ya que podemos

²⁸⁵Ángel García del Val había conocido a Juan Espada durante su etapa de estudiante. En S. García López, "Cada ver es... (Ángel García del Val, 1981)" en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual...ob. cit.*

encontrar algo de tragicómico en el personaje de Juan Espada. Como si de un *collage* se tratase, García del Val construye una obra reflexiva que trasciende del mero documental con la utilización de diferentes recursos en la que “ha dosificado y repartido la dinamita en los lugares adecuados”²⁸⁶. De hecho, el director consigue alejarse del género documental difuminando la línea con lo ficcional, y esto lo hace a través de un montaje en el que utiliza diferentes elementos: la música²⁸⁷, que acompaña las secuencias y da una especial fuerza al filme, sobre todo cuando la cámara se detiene a enfocar diferentes utensilios y objetos de la sala que, entre sonido e imagen, parece presagiar algo que provoca que el espectador agudice sus sentidos; la utilización en el propio filme de “todo el *atrezzo* instrumental de la puesta en escena (trípodes, cámaras, magnetófonos...) invade el espacio laboral de Espada (la sala de disección)”²⁸⁸ y nos hace situarnos en nuestro papel de espectadores además de recordarnos que, lo que estamos viendo es algo creado, guionizado y dirigido; y por último, la escena de otra película que aparece introducida dentro de la propia *Cada ver es...*, concretamente del largometraje de Hitckok, *The birds* (1963), en la que la protagonista asustada ve cómo los pájaros invaden un parque infantil. El aspecto melodramático que da la música a la película es visible, por ejemplo, cuando suena en la escena en la que aparece un feto, el tema compuesto por Bernard Herrmann, *Escena de Amor* para la película *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock. Interpretamos que su función es darle una mayor carga (si cabe) de dramatismo a la escena, pero no tratando de entristecerla sino de que esta muestre el amor que pone Juan Espada al hacer su trabajo, en este caso, con algo tan delicado como un feto.

Los primeros acercamientos a los cadáveres “después de introducirse la cámara en el habitáculo de la muerte, son flashes, fogonazos perentorios, lo bastante cortos como para no permitir al ojo habitar todavía una noción clara en torno a aquello que se le presenta”²⁸⁹. Poco a poco hay un acercamiento a la imagen, al personaje y, por ende, al discurso de Juan de Espada.

²⁸⁶J. López Gandía & P. Pedraza, “A propósito de *Cada ver es*”, *Banda aparte. Formas de ver 12*, 1998, pág.47.

²⁸⁷Los temas musicales son de: Maurice Ravel, Gustav Holst, Bernard Hermmann y Krzysztof Penderecki. Encontrado en los créditos finales de la película.

²⁸⁸J. Company, “El espejo de la muerte”, *Contracampo 33*, verano-otoño, Año IV, 1983, pág. 35.

²⁸⁹J. Rodríguez, Hilario, “Vivir la muerte (*Cada ver es*, Ángel García del Val, 1983), *Banda aparte. Formas de ver 12*, 1998, pág. 42.

Varios elementos nos hacen pensar que “la elevación del discurso de Espada de lo personal a lo metafísico”²⁹⁰ sobrepasa la reflexión filosófica y vital (o mortal en el sentido perecedero de la vida, depende de cómo se mire) y pensamos que García del Val nuevamente apela a lo social, histórico y político, como en todos los trabajos que ha realizado a lo largo de su trayectoria profesional.

Lo primero y más evidente que nos lleva a esto es una rima intencionada en todo este poema que se llama *Cada ver es...* El propio protagonista es un antiguo soldado del Ejército republicano. Este comenta casi al principio de la película cómo formó parte del mismo siendo miembro de la famosa “Quinta del Biberón”²⁹¹, donde tuvo su primer cara a cara con la muerte. García del Val nos presenta a este personaje completamente aislado y marginado de la sociedad en una época de supuesta reconciliación e integración, la Transición, donde todos los agentes de ambos bandos de la guerra fratricida podrían encontrar su lugar a través del consenso. Juan Espada no encuentra su sitio, igual que un sector de la izquierda quedó completamente desencantado, tras un cambio político que consideraba insuficiente.

Por otra parte, “los cadáveres de García del Val tienen en escena una presencia diferente, pero no son muertos corrientes, sino muertos dentro de una película, es decir, también personajes”²⁹². Bajo nuestro punto de vista en un momento del filme, estos muertos adquieren nombres y apellidos y también una ideología; concretamente en la escena en que Juan Espada, en un primer plano, nos habla sobre un extraño suceso que le ocurrió con un cadáver. El protagonista explica cómo cuando volvió a casa (entendemos que de la guerra) se colocó en la Facultad de Medicina, entonces hospital militar, concretamente en el área de infecciosos, sobre la que recalca “nadie quería”. Explica que un guardia civil murió a las tres de la mañana y tuvo que vestir y bajar a peso el cadáver por un ascensor que era muy pequeño hasta el depósito, que estaba en el sótano. Comenta que, cuando salió del ascensor, al apretar su pecho contra el suyo (puesto que lo llevaba en brazos) expulsó el aire que tenía y produjo un sonido como si respirase. Lo dejó sobre la camilla, pero al subir se dio cuenta de que no le había puesto la identificación y no bajó por miedo. En este momento el protagonista hace hincapié en este sentimiento de temor

²⁹⁰J. López Gandía & P. Pedraza, “A propósito de *Cada ver es*”, *Revista Banda aparte...* ob. cit., pág. 47.

²⁹¹También conocida como “Leva del Biberón”, fue el nombre que se les dio a las levas republicanas de 1938 y 1939 y que, aunque tenían que cubrir tareas principalmente de auxiliares, el 25 de julio de 1938 participaron en la ofensiva republicana de la batalla del Ebro, siendo la gran mayoría de ellos menores de edad e hijos de proletarios.

²⁹²J. López Gandía & P. Pedraza, “A propósito de *Cada ver es*”, *Revista Banda aparte...* ob. cit., pág. 48.

ya que dice: “No sé por qué, porque no me ha dado miedo ningún muerto desde muy pequeño”. Por ello, esperó hasta la mañana del día siguiente para descender y ponerle la etiqueta con la identidad. Tras terminar de explicar esto último, vuelve a hacer hincapié en lo mismo: “Es el único cadáver que me ha dado miedo”. Para rematar el relato y como convenciéndose a sí mismo y a los espectadores recalca: “Esto hay que superarlo, porque el muerto no hace nada”.

De esta escena extraemos varias interpretaciones. En primer lugar, que coloquen al personaje “a la vuelta a casa” en una sala en la que nadie quiere estar, no hace más que acentuar el carácter marginal al que estuvieron sometidos los perdedores de la Guerra Civil, representados de manera individual en la figura de Juan Espada. Por otra parte, el hecho de que el único muerto que le haya dado miedo en su vida sea curiosamente un guardia civil. Esta es una afirmación que no consideramos casual. Durante el franquismo, las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado inspiraban temor, especialmente a una parte de la sociedad que disenta de la línea oficial del Régimen y que sufrió una represión muy dura, sobre todo en sus primeros años. Del mismo modo, en el momento en que fue rodado el filme, periodo de Transición, a la Policía se le acusaba de torturas e igualmente lo podemos relacionar con el estamento militar. Finalmente, creemos que la frase con la que cierra Espada la escena, “esto hay que superarlo, porque el muerto no hace nada”, remite a la figura de una persona: Francisco Franco. No debemos olvidar que la película fue rodada y producida en 1981, aún periodo de Transición y como el 23 de febrero de este mismo año hubo un golpe de Estado que finalmente no desembocó, como décadas atrás, en una dictadura. Creemos que García del Val intenta, a través de esta escena, presentar las incertidumbres y los miedos de los ciudadanos españoles a una regresión política en un periodo de cambio. De esta manera, el miedo de Juan Espada al cadáver del policía serviría como metáfora de esto.

Plano de la película cuanto menos impactante es la fosa en la que se encuentran estos cadáveres: la cámara nos ofrece los cuerpos blancos y desnudos que se encuentran apilados y sumergidos en la angostura de la oscura concavidad. Esta escena nos evoca, sin poder evitarlo, a las fosas comunes en que miles de víctimas de la Guerra Civil yacían (y yacen todavía) en territorio español. Los cadáveres de la película aparecen completamente deformados, a los que después se les mutila y terminan por convertirse en unos amasijos prácticamente irreconocibles, algo que nos parece una alegoría de todas

esas víctimas de la guerra que yacen bajo tierra y seguían (siguen) aún sin identificar: sin ser reconocidas. Una apelación a la desmemoria española.

Resulta paradójico que una película que trata sobre un colectivo marginado de la sociedad española a través del personaje de Juan Espada, sea apartada de las pantallas desde su producción. *Cada ver es...* fue financiada por el propio García del Val a través de su productora, Cine Mágico, pero finalmente necesitó ayuda de una empresa más grande para llevar a cabo todos los trámites administrativos, en este caso Oasis Films. Y es que en diciembre de 1981, al ser presentada ante la Dirección General de Cinematografía, fue clasificada “S”; y en febrero del año siguiente, cuando estaba preparada para su distribución, el Ministerio comunicó que no podía acogerse a los derechos de protección porque había sido rodada en 16 milímetros. No obstante, en el siguiente epígrafe ahondaremos en estos aspectos.

Para concluir queremos hacer hincapié en que, más allá de la inmensa reflexión narrativa que nos ofrece el director acerca de la soledad, la locura y la muerte, el carácter histórico, político y social que subyace en esta película realiza una construcción metafórica de una parte de la historia de España de los más olvidados. Pero no solo del pasado, sino también del propio presente en el que se desarrolla. No es casualidad que su protagonista pertenezca al bando de los perdedores en la Guerra Civil²⁹³, los republicanos, y que en el periodo en el que se desarrolla la película, año 1981, sea la Transición. García del Val confesó en una entrevista su predilección por los “héroes de origen humilde que son triturados por el poder y cuya única victoria es la supervivencia como mito”²⁹⁴.

Creemos que a través del montaje y de la retórica del protagonista, García del Val parangona a modo de alegoría (en dos tiempo distintos) la marginalidad de este personaje con un colectivo de la sociedad española. Por un lado, en el pasado, Juan de Espada fue un niño huérfano que formaba parte de una tropa que luchó en la Guerra Civil y en la que la mayoría eran infantes. Aquí se reivindica cómo las víctimas del conflicto fratricida, en muchos casos fueron las personas más desprotegidas y vulnerables (¿quién iba a preguntar por un niño huérfano muerto?) utilizadas con fines políticos en los que los mismos no estaban implicados y que tras la pérdida de la guerra, quedaron sometidos a una marginación social y sumisión al Régimen. Por otro lado, situado en el presente,

²⁹³S. García López, “García del Val, Ángel” en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual...*ob. cit.

²⁹⁴Ibid.

creemos que a través del protagonista se muestra todo aquel sector de la izquierda que quedó en los márgenes de una sociedad que se estaba construyendo y en la que no llega a integrarse, señalando una Transición que no fue tan paradigmática como se mostraba a través de los medios de comunicación. Por lo tanto, creemos que García del Val realiza: por un lado, un homenaje a todas aquellas víctimas republicanas de la Guerra Civil y que, tras la misma, tuvieron que postrarse ante una dictadura de casi 40 años; por otro lado, creemos que hace una crítica al momento presente en el que se rueda la película, la Transición, en el cual quedan excluidos y marginados de la sociedad la izquierda española, entre los que se encuentran los perdedores de la contienda civil del 36.

Por otra parte, queremos añadir que no creemos que sea casualidad el hecho de que el protagonista Juan de Espada simbolice en su persona la representación de la izquierda en la Transición, cuando en realidad, a lo largo del filme, este personaje no da una opinión sobre la política de este momento. La única referencia “política” que hace es en un tiempo pasado cuando habla de la “Quinta del Biberón” para exponer su primera experiencia con la muerte. Pero entonces, podríamos preguntarnos, esta invisibilidad en el hombre, esta ausencia de preocupación por el hecho político actual ¿de qué es símbolo? Como hemos comentado anteriormente, la película se produce en 1981, después del golpe de Estado de Tejero del 23-F, ¿qué sucedió tras el mismo? Silencio. Tanto la derecha extremista que apostaba por una regresión como la izquierda más rupturista con la Transición que se estaba llevando a cabo, dejaron a un lado sus reclamaciones. El golpe de Estado triunfó en un sentido: en el asentamiento de la monarquía parlamentaria que se había gestado en el seno de la naciente democracia. Por lo tanto, esta invisibilidad de opinión en el protagonista del filme, no es más que el silencio que se produjo en la izquierda tras el golpe del 23-F, temerosa de una retrocesión en la Transición que pudiese conducir de nuevo, a una temida dictadura.

6.4.3. Retrasos e intransigencia de la Administración con la película *Cada ver es...*

La productora que se encarga de todos los trámites con la Administración, Oasis Films, manda un escrito el 31 de diciembre de 1981 en el que se solicita que la película sea autorizada para mayores de 16 años. La fecha en que la Subcomisión de Clasificación se reúne es este mismo día con ocho vocales, algunos de los cuales ya hemos visto en los expedientes de las películas anteriormente analizadas: señora Victoria Longares, Piedad Espinosa, María Antonia Ortiz Gutiérrez, Pilar Llopis Oliart y señor Vázquez, José María

Torrens, Eugenio Benito y Andrés María Kramer. La votación es unánime: la película debía ser clasificada para mayores de 18 años con distintivo “S” en salas comerciales. El distintivo “S” debe aparecer en el primer fotograma del filme, en el cartel que lo anuncie y en la taquilla de la sala de exhibición en el que se proyecte. La “S” advierte que la película puede herir la sensibilidad del espectador por su contenido.

En este informe general se subraya que la película está rodada en 16 milímetros. Además, en otros expedientes de películas que hemos visto anteriormente no todos los vocales añaden comentarios acerca sus veredicto, aquí todos los hacen. José María Torrens, Andrés M. Kramer y Pilar Llopis hacen alusión expresa al posible daño que puede provocar el filme en la sensibilidad del espectador y optan por clasificarla como “S”. El señor Vázquez y María Victoria Longares van más lejos y acusan la obra de necrófila, yendo esta última mucho más allá señalando “no apto para personas normales sino para desequilibrados”. Los tres informes restantes son un poco más extensos en sus explicaciones: “Documental sobre la historia de un hombre que trabaja en un depósito de cadáveres. Desagradable al máximo”. Son las palabras de Eugenio Benito.

“Esta película necesita avisar previamente al espectador con una “S”, porque el protagonismo continuo de los cadáveres reales, (rodada en el Instituto Anatómico de Valencia) en distintos grados de conservación y siendo sometidos a distintas disecciones ante la cámara, hiere la sensibilidad del espectador normal. **María Antonia Ortiz**

Dada la realidad de todas las secuencias sumamente desagradables en los cadáveres y sus “usos” considero que es muy conveniente avisar al espectador. En ningún momento existe el didacticismo, salvo las experiencias reiterativas del preparador de cadáveres del Instituto Médico de Valencia. **Piedad Espinosa**”²⁹⁵.

Bajo nuestro juicio, el desagrado que provoca en los vocales el visionado del filme supone una reacción desmesurada, ya que en ningún momento los cadáveres se tratan de manera irrespetuosa ni tampoco se presentan de forma repulsiva o violenta ante la cámara. Es obvio que la temática escogida por el realizador no es común (el trabajo de un hombre con cadáveres), pero hay mucha diferencia entre considerar algo inusual y considerarlo repulsivo, y opinamos que de esto último, no peca el filme.

²⁹⁵AGA, caja 42/03494. Subcomisión de Clasificación, “Informes individuales sobre clasificación de la película *Cada ver es*”. [31 de diciembre de 1981], [s/p.].

Nos llama poderosamente la atención que tanto el vocal Eugenio Benito como Piedad Espinosa hagan mención a la historia del protagonista. En el caso de la segunda, no consideramos que el didactismo al que hace referencia sea sobre la preparación de cadáveres puesto que habla justo después de “experiencias reiterativas”, y las experiencias reiterativas de las que habla Juan Espada son vitales y relacionadas en varias ocasiones con la Guerra Civil. Es claro que el análisis que ella realiza está enfocado en el posible didactismo del filme, es decir, a que no haya un posible “adoctrinamiento”. El objetivo (como hemos podido comprobar en otros expedientes de películas anteriores) es que el discurso del filme no dé otro punto de vista diferente al oficial, ya que esto podría llevar al público a una reflexión más profunda, debido a lo que aquí ella traduce como didactismo. Se aparta del punto de vista oficial en el momento en que hace referencia al ostracismo que quedan los “perdedores de la Guerra Civil” (a través de la experiencia vital y la situación actual del protagonista) en la Transición, un contexto en el que supuestamente la izquierda era rehabilitada y estaba totalmente integrada; cuando en realidad hubo agentes que quedaron fuera y luchas que la izquierda había llevado por bandera quedaron en un segundo plano (de aquí vino la etapa que se conoce como “el desencanto” y de la que ya hemos hablado).

También podemos comprobar como las vocales María Antonia Ortiz y María Antonia Longares hacen hincapié en el “adjetivo normal” para conseguir descalificar a la película, argumentando que solo los “anormales” pueden ser aptos para este tipo de cine. Por ello consideramos que la película queda “marcada” con el anagrama “S” (de la palabra sensibilidad). La lectura que podemos hacer de esto es que la Administración emplea como recurso este distintivo para, literalmente, señalar ante el público que la película sale de la ortodoxia de la “la normalidad” establecida. De esta manera no solo se limita el filme a un público mayor de edad, sino que además se da un paso más etiquetándolo susceptible de herir al espectador “medio” o con otras palabras: “normal”. Es innegable que esto puede mermar el público potencial de la película y que este tipo de calificaciones puede utilizarse como herramienta para ello.

El entonces director general de Cinematografía, Tomás Matías Vallés, redacta un comunicado el 17 de febrero dirigido a la representante de la productora Oasis Films, Lourdes Gómez Gras, en el que se le indica que el formato de la película, 16 milímetros, se estima no susceptible de explotación comercial según el criterio de la Subcomisión de Valoración Técnica. Concluye el escrito explicando que se suspende la protección hasta

que no sea presentado a la Dirección General en copia de 35 milímetros, así como la disposición de diez días hábiles para pronunciarse a este respecto²⁹⁶.

La respuesta se hace esperar un poco más de lo previsto debido a un sensible retraso de salida, ya que la representante de la productora recalca, en un primer punto, como el informe es recibido el 5 de marzo de 1982 aunque fuese enviado el 24 de febrero. Esta interpone un recurso contra la resolución administrativa y en los siguientes puntos desmonta todo el argumentario de la Administración: recalca que el rechazo a dar la protección correspondiente a la película no figura en el artículo 18, referido a la protección, del Real Decreto 3071/1977; el referido artículo no recoge mención alguna en relación con el formato; hay precedentes de películas españolas y extranjeras exhibidas comercialmente en España en 16 milímetros; y finalmente expone la paradoja que supone que la Administración afirme que el 16 milímetros no es susceptible de explotación comercial, pero sin embargo el 10 de febrero de 1982 la productora y la distribuidora, Ecran Distribución, firmasen un contrato para la explotación comercial del filme²⁹⁷.

Podemos encontrar una gran arbitrariedad en la Administración, puesto que en el caso de la película rodada en 16 milímetros *Por la gracia de Dios* (1978), de Carlos Tallefer, acogiéndose a la misma legislación, el Real Decreto 3071/1977, se le concede desde un primer momento la protección económica a la que todo filme español puede acceder e, incluso, la “Especial calidad”²⁹⁸; puesto que, como se ha indicado en el párrafo anterior, no figura en el Real Decreto mención alguna al formato. Además no es cierto que el formato no sea susceptible de explotación comercial, ya que aunque había pocas, existían salas en España que proyectaban en 16 milímetros (Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia). Sería más correcto decir que los espacios para este formato tan infravalorado en España eran pocos; pero no que era un formato “incorrecto” para su comercialización. *Por la gracia de Dios* (1978), fue la primera película española en 16 milímetros exhibida en salas comerciales, concretamente en los Cines Ars, en Barcelona, en un programa doble con *El Proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe²⁹⁹. Debemos tener en cuenta que cuando Carlos Tallefer produce la película, en la Administración se encuentra

²⁹⁶AGA, caja 42/03494. Subdirección General Promoción del Libro y la Cinematografía, “Informe sobre la protección económica a la película *Cadáveres*”. [17 de febrero de 1982], [s/p].

²⁹⁷AGA, caja 42/03494. L. Gómez Gras, “Recurso por la protección económica de *Cadáveres*”. [13 de marzo de 1982], [s/p.].

²⁹⁸Como expone el realizador Carlos Tallefer, la subvención adicional se le concede gracias a que puede ser estrenada en una sala comercial. Entrevista realizada a Carlos Tallefer el 15-5-2020.

²⁹⁹Ibid.

Carmelo Romero como subdirector general de Cinematografía y, además, en esta época ya estaba Carlos Gortari como vocal en la Comisión de Visado, ambos muy aperturistas y como expone Taillefer:

“A lo mejor, si hubiera estado Matías Vallés u otro tío de entonces, nada de esto hubiera ocurrido; aunque se hubiera estrenado la película en el cine Ars, aunque hubiera ido a varios festivales... Yo siempre he tenido en mi mente el apoyo de Carlos Gortari desde lo que él podía apoyar en el cine de aquella época”³⁰⁰.

Debido a esto la Subcomisión de Valoración vuelve a reunirse el 30 de marzo de 1982 con seis vocales, señor [S]ámano, Leite, Páramo, Serrano, Clemente y el padre Benito. No se recogen en el expediente los informes individuales, solo el recopilatorio de todos los votos en el que se indica que por unanimidad se reafirman en el anterior veredicto. De nuevo un informe del director general Matías Vallés fechado el 16 de abril de 1982 recoge:

“Aun cuando el repetido R. Decreto no hace alusión expresa alguna al formato que deben tener las películas para optar a los beneficios que regular, no es menos cierto que los argumentos anteriormente expuestos son lo suficientemente gráficos como para no desviar un ápice la atención y vigilancia de la Administración en el art. onceavo del mismo a “la explotación comercial” de las películas obligue a la Administración a exigir un mínimo de condiciones técnicas [...]”³⁰¹.

El director general de Cinematografía pone en conocimiento, como debe ser por ley, a la Subdirección General de Recursos y Supervisión, desde la cual, el director general de Servicios, Tomás Gómez Ortiz que con fecha 2 de junio de 1982 informa de que como acordó la Subcomisión de Clasificación, la película queda calificada para salas comerciales, mayores de 18 años y anagrama “S”, así como que no puede acogerse a la protección por su formato. Finalmente, “procede confirmar el acto administrativo impugnado, desestimándose el recurso de alzada presentado por D^a Lourdes Gómez Gras” e informando también de que es definitiva por la vía administrativa, por lo que, con un plazo de dos meses, puede interponer “recurso contencioso-administrativo ante la Sala correspondiente de la Audiencia Nacional”³⁰².

³⁰⁰Ibid.

³⁰¹AGA, caja 42/03494. T. Matías del Valle, “Informe sobre el recurso interpuesto por la productora Oasis Films”. [16 de abril de 1982], pág. 2.

³⁰²AGA, caja 42/03494. L. Gómez Ortiz, “Resolución sobre el recurso presentado por la productora Oasis Films”. [2 de junio de 1982], pág. 4.

Después de esta resolución no será hasta el 2 de septiembre cuando Oasis Films vuelva a ponerse en contacto con la Administración, aunque esta vez como representante de la productora estará D. Javier Suárez de Tangil. Este solicita un certificado a la Dirección General de Cinematografía de que la película no ha sido concluida en 1981, ya que tienen una deuda con la Tesorería General de Madrid por la película *Cada ver es*, y está de acuerdo en que se posponga el pago de la cantidad adeudada hasta que este largometraje se procese a 35 milímetros y normalice su situación administrativa. Como bien indica el escrito “en atención al grave perjuicio que causará a esta empresa el no percibir la subvención referida”³⁰³.

Después de esto, ¿qué ocurrió a este filme con la llegada del PSOE a la escena política? Recordemos que el último escrito es de septiembre de 1982 y las elecciones se llevaron a cabo el 28 de octubre de 1982. Desde septiembre de 1982 hasta marzo de 1983 no encontramos más información en los expedientes sobre alguna posible respuesta del Ministerio o la Dirección General de Cinematografía respecto a este asunto. El siguiente documento que encontramos (por datación) es una carta abierta al ministro de Cultura, entonces Javier Solana, y a la directora general de Cinematografía, Pilar Miró. En esta carta se recoge una frase tan contundente como “grave problema de lesión a los derechos a la libertad de expresión” en relación a la película. También lo siguiente:

“La actitud de esa Dirección General ha sido exclusivamente la de obstaculización y bloqueo de sus derechos a la distribución y exhibición pública y comercial, en virtud de unas resoluciones de la Subdirección General de Empresas Cinematográficas y de la Subdirección General de Recursos y Supervisión, absolutamente improcedentes (por su interpretación arbitraria de la ley [...] y, sobre todo, impresentables desde un Ministerio democrático (al otorgarse unas atribuciones censoriales que nos remiten a tristes tiempos pasados)”³⁰⁴.

Tanto el Gobierno de la UCD como el PSOE de Felipe González resolvieron no otorgar plenos derechos a la película mientras no se dispusiese de copia en 35 milímetros. Sin embargo, como bien indica el final del párrafo anterior, esta interpretación de la ley es en realidad arbitraria, ya que en el Real Decreto 3071/1977 en ningún momento se recoge explícitamente que las películas con un formato de 16 milímetros no puedan

³⁰³AGA, caja 42/03494. J. Suarez de Tangil, “Solicitud de certificado sobre la película de *Cada ver es*” [2 de septiembre de 1982].

³⁰⁴AGA, caja 42/03494. Si se quiere consultar ver anexo 16, pág. 530.

recibir la pertinente protección. La última frase de este párrafo hace mención a un tipo de actitud que recuerda a la dictadura y se dice literalmente “atribuciones censoriales”. De nuevo para hacer hincapié en esto último, el escrito se cierra con la indicación de su objetivo: “La erradicación de ciertos métodos que no son sino cortapisas a una plena libertad de expresión”³⁰⁵.

Con esta última afirmación se pone sobre la mesa el problema que aún existía con la censura. Tenemos que apuntar que el apoyo de diferentes artistas y personajes del mundo cinematográfico para que esta producción consiguiese ser exhibida fue apoteósico. Entre los firmantes de esta carta, podemos encontrar: críticos de cine de la revista *Contracampo* como Julio Pérez Perucha, Vicente Ponce y Rosa Álvarez entre otros; directores teatrales como Adolf Sirera y Juli Leal; y por supuesto, personajes del mundo del cine, como Paco Algora (actor), Luis Rivera y Pedro Rosado (realizadores cinematográficos)³⁰⁶. Como ya hemos comentado, estas firmas se recogen para “apoyar con ellas una carta al ministro de Cultura, Javier Solana y la directora general de Cinematografía, Pilar Miró, en la que solicita se autorice la exhibición de su película”³⁰⁷.

Además, como dato curioso comentar que, igual que los dos documentales anteriormente analizados, *Después de...* y *El proceso de Burgos*, la película *Cada ver es...* sufre sendos avatares con la Administración de la UCD, pero en su caso concreto, esta agonía se prolonga con la Administración socialista, pasando cuatro años desde su producción hasta que le concedieron la protección. Aunque esto no corresponda al periodo que tratamos, ya que no estudiamos la censura en el periodo socialista, sí nos parece interesante que comentemos que, aparte de la carta firmada por una cantidad ingente de artistas apoyando al director del filme, el propio García del Val escribió una carta de su puño y letra a la directora Pilar Miró. En esta no solo se recogen letras que forman palabras, sino palabras que reivindican un canto a la libertad de expresión. En la misma el cineasta explica la situación del co-realizador de *Cada ver es...*, Miguel Ángel Beltrán, detenido por la Policía al no querer realizar el servicio militar. También expone

³⁰⁵Ibid.

³⁰⁶Como ya hemos dicho, numerosos nombres muy reconocidos (y otros no tanto) firmaron esta carta. En la primera hoja de firmas se recogen dos concejales del PSOE y uno que está en las listas del PSOE, algo curioso teniendo en cuenta que la Administración en ese momento era socialista: Vicent Garcés, Josep Mico y Luis Font Mora.

³⁰⁷M. Muñoz, “García del Val recoge firmas para que se autorice la exhibición de su película”, *El País*, 8-4-1983, disponible desde Internet en: https://elpais.com/diario/1983/04/08/cultura/418600813_850215.html [acceso: 16-10-2018]

su propia experiencia vital y se define como persona multifacética y comprometida con la política a través de sus filmes. Parangona su amor al cine con el de la directora de Cinematografía intentando empatizar con ella y termina la carta de la siguiente manera:

“¿El porqué de esta estúpida carta rogando tu ayuda? Quizás porque amo el cine...o porque el coorealizador de *Cada ver es...* cumple condena por desertor de servicio militar (su filme favorito es *Gertrud* de Dreyer) o porque el abrazo final de *El crimen de Cuenca* me hizo llorar o porque en ningún filme español he visto tanto amor a un espectador como en *Gary Cooper, que estas en los cielos*”³⁰⁸.

Pilar Miró le contestará en una carta escrita a máquina, en contraposición a la personalizada y emotiva carta escrita a mano del director. En esta le informará de que la Administración no tiene nada en contra de la película, sino que al estar rodada en 16 milímetros no puede acogerse a las ayudas para las películas rodadas en 35 milímetros. Finalmente concluye exponiendo: “Créeme que lamento muy profundamente no poderte ayudar en el sentido que tu desees y que la ley me prohíbe”³⁰⁹.

También en este mes, abril, el Ayuntamiento de Valencia, la Diputación y la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana (con Antoni Asunción como director general de Actividades Artísticas), se comprometieron a asumir los costes del negativo en 35 milímetros que la Dirección General de Cinematografía seguía exigiendo. En mayo, Vicente A. Pineda, gerente de Ecran Distribución y delegado español del Festival de Venecia, notificó a García del Val su intención de presentar *Cada ver es...* en dicho certamen. Tras saltar a la prensa, la noticia fue desmentida, ya que el filme no había podido ser visionado por el comité de selección. En junio, Diputación y Conselleria se retiraron del proyecto de subvención y el Ayuntamiento se declaró insolvente para aquella partida presupuestaria: algo más de dos millones de pesetas (unos 12.000 euros), con lo que Ecran canceló su acuerdo de distribución³¹⁰.

En una carta datada el 13 de agosto del entonces diputado por Valencia, Ignacio Gil Lázaro³¹¹, este plantea unas preguntas al Gobierno (del que desea obtener respuesta por escrito) respecto a *Cada ver es*. En la carta formula seis cuestiones a la

³⁰⁸AGA, caja 42/03494. A. García del Val, “Carta de Ángel García del Val dirigida a Pilar Miró...” ob. cit.

³⁰⁹AGA, caja 42/03494. “Carta de Pilar Miró dirigida a Ángel García del Val”. [21 de abril de 1983], [s/p.].

³¹⁰S. García López, “*Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981)” en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual...* ob. cit.

³¹¹Político que perteneció a Alianza Popular y Partido Popular desde 1979 hasta 2018. Desde el año 2019 encabeza la lista de VOX por Valencia.

Administración socialista. Se pregunta cuál es el criterio definitivo y qué razones justifican la posición sostenida por la Dirección General respecto a la película *Cada ver es*. En respuesta a la primera pregunta se comenta que el criterio del Ministerio es el ya expresado en la resolución anteriormente citada (la del 3 de junio de 1983) y que las razones son meramente legales. En la sexta y última pregunta plantea: “¿Por qué razones se ha clasificado el anagrama «S» la película *Cada ver es* cuando su director sostiene que dicha cinta no contiene un solo plano de sexo ni de violencia?”³¹². La respuesta a esta carta llega el 19 de septiembre de 1983, al que se contesta que “el anagrama «S» se incluye efectivamente, no por sexo o violencia, sino por tratarse de la filmación de la autopsia de un cadáver con abundantes planos, secuencias y escenas de las que el espectador debía estar previamente avisado”³¹³. Las otras tres preguntas son relativas a la película, pero formuladas de manera general, a lo que las respuestas también son genéricas.

Con fecha del 20 de junio de 1985, la distribuidora Tabarca Films (la cual habría asumido la distribución del filme tras la cancelación de Ecran Distribución) hace un traspaso total de los derechos de la película a la distribuidora, Araba Films, del ya mencionado cineasta Iñaki Núñez. Como motivo expone que “ya no le interesa seguir la distribución de la película”³¹⁴.

El 3 de diciembre de 1985, la nueva distribuidora del filme deposita una copia en 35 milímetros a efectos de la protección económica, y tres días más tarde la Comisión de Calificación³¹⁵ se reúne: Ana C. Espárrago y Carlos Galilea, Roberto Bodegas, José Luis Aguirre, Sergio Ariza y Santiago Fernández. Por unanimidad se decide que sea calificada para salas comerciales y no recomendada para menores de 18 años³¹⁶. Podemos comprobar cómo hay un pequeño cambio de criterio, ya que si bien se mantiene su calificación para mayores de edad, se elimina señalarla con cualquier etiqueta para advertir de su posible contenido “hiriente”. En un escrito con fecha del 10 de diciembre

³¹²AGA, caja 42/03494. I. Lázaro Gil, “Cuestiones al Gobierno sobre la película valenciana *Cada ver es*”. [13 de agosto de 1983], [s/p.].

³¹³AGA, caja 42/03494. “Proyecto de respuestas al diputado Sr. Gil Lázaro sobre la película *Cada ver es*”. [19 de septiembre de 1983].

³¹⁴AGA, caja 42/03494. “Certificación de renuncia de la distribución de Tabarca Films y traspaso de los derechos a Araba Films”. [20 de junio de 1985], [s/p.].

³¹⁵La Comisión de Calificación de Películas, aparece con el Real Decreto 1067/1983 (BOE, Núm. 105, de 27 de abril de 1983, págs. 12.240-12.242), que reemplaza a la Comisión de Visado. La Orden de 14 de mayo de 1984 (BOE, Núm. 125, 25 de mayo de 1984, págs. 14.607-14.614) recoge su división en dos Subcomisiones: Calificación y Valoración técnica.

³¹⁶AGA, caja 42/03494. Comisión de Calificación, “Informe de Calificación de la película *Cada ver es*”. [6 de diciembre de 1985], [s/p.].

de 1985 se da la citada calificación a la productora Oasis Films y la suspensión de la resolución que tomó por primera vez la Administración socialista el 17 de febrero de 1982, por lo que podría acceder a la protección. Respecto a la película, “consta que recaudó 9.152,97 euros y alcanzó la cifra de 5.430 espectadores”³¹⁷. Las trabas que esta película padeció por parte de la Administración durante unos años, influyeron de manera decisiva en el interés de la industria cinematográfica por este producto (producción y distribución) y, en definitiva, la repercusión del mismo (exhibición).

Hemos podido comprobar a través de este análisis que el filme de García del Val no solo sufre dificultades durante el mandato de la UCD, sino también durante el socialista. Al ser de esta manera, los problemas del filme con la Administración se dilatan en el tiempo. Lo cierto es que, con la ley en la mano, el filme responde perfectamente a las dos condiciones que debe tener una película para recibir la mencionada protección: por un lado, ser producida por un equipo de nacionalidad española y por otro, estar destinada a su explotación comercial. Como ya hemos podido comprobar, además de que la productora solicitó salas comerciales, la propia Subcomisión de Clasificación la clasificó para este tipo de salas. Lo contradictorio aquí es que, en un primer visionado, la Subcomisión de Clasificación la destine a salas comerciales (aunque con distintivo “S”) pero finalmente se advierta que el formato no tiene suficiente calidad para estar en las salas comerciales. Como pudimos comprobar en un capítulo anterior, a través del Real Decreto 1664/1980 y a raíz de la problemática con *El crimen de Cuenca*, se elimina el trámite burocrático de la licencia de exhibición por considerarse esto susceptible de ser un hecho censor; pero sin embargo siguen existiendo cortapisas para la exhibición de ciertas películas.

De la misma manera, se le impide acogerse a los derechos de protección hasta que no se presente una copia en 35 milímetros. Respecto a lo primero, decir que hay películas españolas y extranjeras en 16 milímetros (como especificaremos más adelante) que fueron exhibidas en salas comerciales españolas; además este tipo de formato está admitido en importantes festivales internacionales, “se encuentra protegido por la legislación de muchos países, han hecho uso de él destacados cineastas y además el propio Ministerio de Cultura permite su uso en distintas filmotecas”³¹⁸. Respecto a un segundo

³¹⁷S. García López, “Cada ver es... (Ángel García del Val, 1981)” en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual...* ob. cit.

³¹⁸AGA, caja 42/03494. I. Lázaro Gil, “Cuestiones al Gobierno...” ob. cit.

aspecto, el hecho de que no se le conceda la protección al filme por la cuestión de formato, no resulta convincente cuando la legislación vigente no recoge absolutamente nada de ello. Es decir, en este caso la Administración hace una interpretación de la jurisdicción española y la utiliza para acabar o dificultar la distribución y exhibición del filme y, por lo tanto, su supervivencia. En el caso de esta película, además de la Administración de la UCD, la socialista hace lo propio³¹⁹.

Bajo nuestra opinión, es significativo que la Administración se presente tan “ortodoxa” en cumplir una legislación que no recoge los dogmas a los que ella recurre como en este caso: la película consta de un formato de 16 milímetros y por ello no es susceptible de exhibirse en salas comerciales ni recibir protección. No parece correcto que la protección del arte quede reducida a una cuestión de “tamaño”, como sucede en este caso.

Creemos que detrás de esta rigidez y falta de “comprensión” por parte de la Administración en realidad se esconden otros motivos. Ya pudimos ver en los informes particulares de la Subcomisión de Clasificación cuáles fueron los veredictos y sus correspondientes comentarios. La obra del director valenciano no se presenta con un discurso estética ni temáticamente estándar. Es una obra que se sale de la “normativa” y aunque *a priori* no es una película política, de manera indirecta se enmarca dentro de la política más disidente, cuestión que creemos que se suma al “rechazo” hacia este atípico filme.

6.4.4. Apoyo de la cultura española y enfrentamiento público con la Administración a través de la prensa española

Respecto a la prensa nacional y especializada de la época, sí que encontramos críticas sobre esta película. En este apartado lo más importante, bajo nuestro parecer, es cómo el director se sirvió de los medios como instrumento para denunciar la situación sufrida por y para la exhibición del filme. Como también hemos visto en los filmes

³¹⁹Tampoco la Administración socialista parecía ser la panacea del cine español. Respecto a las ayudas económicas, Bermúdez de Castro apunta que Pilar Miró ha sido directamente acusada de practicar un clientelismo. Miembros de las respectivas Comisiones que habían sido nombrados por ella, tocaron un avance sobre los beneficios mientras que eran funcionarios de la Dirección General como Miguel Picazo [...] Feliz Tussel, [...], Mario Camus. En R. Gómez B. de Castro, *La producción cinematográfica...* ob. cit., pág. 130.

analizados anteriormente, la Administración utiliza la prensa como vehículo de protección ante ciertas acusaciones.

En el punto anterior expusimos que García del Val lleva a cabo una recogida de firmas para conseguir la exhibición de la película en salas comerciales, noticia que podemos encontrar en el periódico *El País*, el 8 de abril de 1983, escrita por Manuel Muñoz y bajo el titular “García del Val recoge firmas para que se autorice la exhibición de su película”. En esta se mencionan los nombres de diferentes artistas que se unen a la causa y se realiza una síntesis de la situación que lleva años sufriendo esta película. Se expone cómo con la anterior Administración de la UCD, la película es calificada de “S” y se le niega la licencia para salas comerciales. Respecto a esto último el propio director señala que “existen precedentes de distribución comercial de filmes extranjeros en 16 milímetros”³²⁰. Como ya dijimos en el apartado anterior, estos casos serían, por ejemplo: *Alicia en las ciudades* (1974), de Win Wenders y *Locos de desatar* (1975), de Marco Bellochio. Lo que esta noticia no recoge es que ya hubo otro precedente, pero de una película española: *Por la gracia de Dios* (1978), de Carlos Taillefer, la cual fue estrenada en salas comerciales en su formato original, es decir, 16 milímetros. También se recalca que la ley no recoge que una película no pueda ser exhibida en 16 milímetros en salas comerciales, por lo que el criterio del Ministerio se debe a una cuestión “técnica”, no jurídica: en 16 milímetros es mucho más deficiente la calidad de la proyección. Sin embargo, nosotros creemos que la esencia del filme también reside en su formato que es parte de su capacidad artística y su propia expresión del discurso.

La respuesta de la Administración socialista a esta noticia no se hace esperar. A través del mismo periódico, pero casi un mes más tarde, Pilar Miró publica un escrito en el que “desmiente” esta noticia. Miró recoge, entre otras puntualizaciones, que no es cierto que esté prohibida la exhibición de la película, cuyo permiso se concedió en diciembre de 1981. En realidad, la anterior noticia en ningún momento dice que fuese prohibida, sino negada su exhibición en salas comerciales, cuestión que se expone en la carta del 17 de febrero de manera un tanto ambigua, ya que se dice que el formato de 16 milímetros se estima no susceptible de explotación comercial (a pesar de que se destine a este tipo de salas). En un segundo punto, se explica que no es verdad que el filme tenga problemas de reconocimiento de pleno derecho como película española, ya que en su

³²⁰M. Muñoz, “García del Val recoge firmas para que se autorice la exhibición de su película”, *El País*...ob. cit.

momento se le dio la clasificación correspondiente. En realidad, su derecho se ve mermado por no poder acceder a la correspondiente protección. Respecto a esto último, en el tercer punto comenta como “es ridículo afirmar que la actitud de la Dirección General de Cinematografía ante el filme sea de obstaculización y bloqueo por el simple hecho de que no se le concedan protecciones, a las que no tiene derecho”³²¹. De la misma manera, haciendo referencia a la comparativa que se realiza con películas extranjeras en 16 milímetros, la respuesta de la directora es contundente:

“La distribución de filmes extranjeros en 16 milímetros no puede citarse como precedente comparativo de que la Dirección General de Cinematografía ha hecho una comparación arbitraria de la ley en contra de *Cadáveres*, pues aquellas no tienen protección económica ni generan licencias de doblaje”³²².

Miró concluye el escrito asegurando que lo exigido a la película es que, si quiere el mismo trato que las películas rodadas en 35 milímetros, debe estar en dicho formato, como hacen todas las películas de 16 milímetros que quieren acogerse a estos derechos y que deben ser explotadas comercialmente en 35 milímetros. Las últimas palabras de la directora son contundentes: “Y hasta aquí la aclaración de este tema, que no teniendo nada que ver con la democracia o la libertad de expresión ha tomado una dimensión pública en absoluto justificada”³²³.

En estas últimas palabras podemos intuir una clara preocupación sobre la imagen pública que pueda dar la Dirección General de Cinematografía, así como el propio Ministerio de Cultura, al que se debe la primera institución comentada. No es de extrañar, pues con el anterior Gobierno de la UCD y su Administración quedó claro un cierto continuismo en sus actuaciones que fueron sufridas entre otros, por la propia directora, Pilar Miró con el secuestro de su película *El crimen de Cuenca* (1979). Los pilares de una democracia se identifican, entre otras cuestiones, con la libertad de expresión, que algo sea identificado con lo contrario es signo de un sistema dictatorial y, el triunfo en las elecciones del 82 había sido una respuesta clara del electorado sobre lo que no se quería: la regresión al pasado.

³²¹AGA, caja 42/03494. P. Miró, “Cartas al director: Puntualizaciones sobre *Cadáveres*”, *El País*, 3-5-1983, pág. 11.

³²²Ibid.

³²³Ibid., pág. 12.

De nuevo días más tarde, el periódico *El País* informa sobre la situación de esta película. El titular anuncia que ha sido seleccionada para participar en el Festival de Venecia, en la sección “Ópera prima”³²⁴. En la volanta del artículo se recoge que “el pasado año este filme también se presentó, pero finalmente no concurrió al festival por la falta de reconocimiento administrativo del Ministerio de Cultura de UCD”³²⁵. Esta noticia de nuevo hace referencia a las palabras de Miró en el apartado “Cartas al director” y se informa de que García del Val, a raíz de todos los problemas, decidió realizar una copia en 35 milímetros y así poder acogerse a los derechos de distribución y exhibición, contando en su haber con el apoyo de dos políticos precisamente socialistas para financiar la copia: Antoni Asunción, director general de Actividades Artísticas de la Generalitat valenciana; y Vicente Garcés, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Valencia (aunque, como ya hemos comprobado, estos no llegaron a financiar el filme).

Las revistas especializadas en cine también recogen sus críticas sobre *Cada ver es* y, por supuesto, la publicación semanal *Cartelera Turia*, donde se expone que es el “estreno por fin del más insólito y esperado filme valenciano”. La crítica no le hace de menos, la califica como “una insólita muestra de *hard-terror* con inteligente recurso al reportaje verista”³²⁶. La crítica la sitúa en la cima del género de cine de terror y se encuentra cargada de continuos elogios hacia la película que termina convirtiéndose en una auténtica oda. El último párrafo de esta crítica, es una suerte de agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible el estreno de la película el 14 de octubre de 1983 en perfectas y normalizadas condiciones, en una prestigiosa sala de la ciudad de Valencia, como es el cine AEC Xerea: “Pese a estar todavía sin revolver el tema de la subvención económica que el Ministerio otorga a «todo» «filme español»”³²⁷. El entrecomillado a la palabra hace una clara referencia a la arbitrariedad que ha podido tener en este caso la Administración.

También la revista especializada en cine, pero de ámbito nacional, *Contracampo*, dedica varios artículos al filme de García del Val en su número 33, incluyendo una

³²⁴*Cada ver es* ya había sido seleccionada para participar en otro festival: fue proyectada en la segunda edición de La Mostra de Cinema Mediterrani, en Valencia, en 1981.

³²⁵AGA, caja 42/03494. J. Millás, “La película valenciana *Cadáveres*”, seleccionada para el Festival de Venecia”, *El País*, 30-5-1983, [s/p].

³²⁶S. Monleon, “*Cada ver es...*, de Ángel García del Val. -AEC. Xerea”, *Cartelera Turia* 1034, 28 de noviembre-4 de diciembre de 1983, [s/p].

³²⁷Ibid.

entrevista al director realizada por Juan Company, Vicente Ponce y Luis Rivera; aunque nada sencilla, ya que estos comentan en el propio artículo como:

“Ángel García del Val obstruyó cualquier vía de acceso que supusiese la descomposición y reflexión sobre los mecanismos con los que se construye *Cada ver es...* [...] así en medio de un diálogo imposible que tiene como testigo la cinta magnetofónica donde se imprimió, se produjo un cruce irritante e improductivo que, no obstante, en nada afecta al objeto, a *Cada ver es...* una película absolutamente defendible”³²⁸.

Efectivamente al leer la entrevista se puede percibir la crispación y la irritación del director respondiendo a las preguntas de los críticos. Este malestar es consecuencia de la situación de la película y de todas las dificultades que ha tenido que afrontar el propio director, como explica en la propia entrevista. A pesar de la tensión plasmada en el texto y que la entrevista no ocupa más de una página, se averiguan cuestiones interesantes; como que la inserción de la escena de *The birds* de Hitchcock, fue incorporada por el director de manera práctica, según este: “Se me ocurrió estirar la película, que duraba 60 minutos, unos minutos más”³²⁹. Respecto a la propia motivación de hacer cine, el cineasta contesta de manera contundente que “la motivación es la situación de un cineasta que se encuentra en una situación muy difícil y se agarra a lo primero que pilla”³³⁰. Sin embargo, en este mismo número de *Contracampo*, el propio García del Val hace mención al asunto de la financiación del filme en dos textos cargados de un sentido bastante antropológico y con un tono irónico pero amable en sus párrafos finales³³¹.

Podemos ver por lo tanto cómo, a pesar de ser un cine sometido a una “marginalidad”, no se plantea de la misma manera el asunto en la prensa nacional o local, generalista o especializada. De hecho, estos medios en ocasiones son utilizados como armas, como ya hemos mostrado, para denunciar la situación de la película o, por parte de la Administración, para justificarse.

Queríamos terminar reivindicando el interés que ha supuesto y supone este documental.

³²⁸J. M. Company, V. Ponce & L. Rivera, “Tentativa de entrevista con Ángel García del Val”, *Contracampo* 33, verano-otoño, Año IV, 1983, págs. 38-40.

³²⁹Ibid., pág. 39.

³³⁰Ibid.

³³¹A. García del Val, “Dos textos sobre *Cada ver es*”, *Contracampo*...pág. 42.

“En Francia por el grupo Vertov de Godard, en 1981 a raíz de la muestra en el Pompidou de París con el título «Práctica fílmica y vanguardia artística» en el catálogo bilingüe se puede leer: [...] *Cada ver es* (1981), de Ángel García del Val; largometraje que se mueve entre el testimonio documental y la investigación de nuevas formas; obra estremecedora que nos introduce en el oscuro mundo de la muerte, de la mano de la figura (real) de un enterrador”³³².

Hay una errata en el texto ya que Espada no es enterrador, pero sí es importante exponer esto ya que significaba que este cine comenzaba a conocerse fuera de las fronteras españolas. Además, sin ser un filme de masas está teniendo su reconocimiento en los últimos tiempos: en noviembre de 2017 se realizó una proyección del mismo en el Cine Doré en Madrid y el 23 de octubre de 2018 en Valencia, en Cinema i utopia donde Áurea Ortiz, profesora de Historia del Cine de la Universidad de Valencia, abrió este ciclo con la frase “hay cine hecho en Valencia, pero no tanto un cine valenciano”³³³. Con esto queremos decir que a pesar de la invisibilidad que tuvo, aún a día de hoy sigue generando fascinación e interés.

³³²A. Muñoz, *El baile de los malditos...* ob. cit., pág.116.

³³³C. Garsán, “Industria cinematográfica valenciana: ¿mito o realidad?”, *Valencia Plaza*, 23-10-2018, disponible desde Internet en: <https://valenciaplaza.com/industria-cinematografica-valenciana-mito-o-realidad> [acceso: 8-10-2018]

CAPÍTULO 7: OTROS EJEMPLOS DE LA CENSURA Y LA CRIPTOCENSURA EN LA TRANSICIÓN

7.1. Las tijeras de la censura y argucias administrativas sobre películas “polémicas” durante la Transición

En la segunda parte de esta investigación hemos analizado los casos de *El Crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró y *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara, como ejemplos paradigmáticos de censura en la Transición. Los directores de ambas películas fueron encausados como si de unos delincuentes se trataran. En los dos capítulos inmediatamente anteriores a este, hemos examinado en profundidad los avatares sufridos por seis películas a lo largo de la Transición española. Tres previas a la publicación del Real Decreto 3071/1977 y tres posteriores a la publicación de este Real Decreto. Pero, ¿son estas películas las únicas que sufren ciertas trabas administrativas, económicas o autocensura? Es decir, ¿son estos filmes los únicos en padecer algún tipo de censura o *criptocensura*? En realidad, estas no son las únicas películas españolas producidas en este periodo (1975-1982) que sufren problemas con la censura antes y después de la abolición de la misma. Haremos un breve análisis de estas películas y el tipo de censura que sufrieron, así como examinaremos otro tipo de censura: la violencia utilizada por grupos extremistas en este periodo para coaccionar a los exhibidores y espectadores.

Como hemos dicho, se produce una apertura en el cine a partir de la muerte de Franco que nos puede llevar a pensar en una liberalización total, siendo muestra de esto: la recuperación del género histórico desde una mirada tapiada desde hacía años, la de los perdedores de la Guerra Civil española; el visionado público de películas que no habían podido ser exhibidas durante el periodo franquista; y la erotización de las salas.

También la publicación de reales decretos subraya un cambio. Sin embargo, en este corto pero intenso periodo de tiempo desde la muerte de Franco, 20 de noviembre de 1975, hasta la abolición oficial de la censura, publicada con el Real Decreto 3071/1977 el 1 de diciembre de 1977, la censura no es abolida, y a pesar de lo que pueda parecer desde un punto de vista meramente superficial como el que hemos expuesto anteriormente en otros puntos, sigue actuando.

Seguimos encontrando hasta el año 1977 la censura en su forma mutiladora. Aunque pueda parecer extraño, esta censura es sufrida por el documental *España debe saber*, rodado en 1976 y estrenado en febrero de 1977 y dirigido por Eduardo Manzanos, productor franquista. El filme muestra las inquietudes de sectores de la derecha respecto a la Transición. A través de un primer examen de la Comisión de Calificación, se ve interceptado porque “se juzga de tendencioso y uno de los censores considera que es conveniente confiar en una opinión superior”¹. Dos meses más tarde, el filme es autorizado a condición de que el capítulo “Franco y don Juan de Borbón desaparezca”². Se quiere, por lo tanto, borrar toda mención a la relación entre el entonces rey Juan Carlos y el viejo dictador. No se puede cuestionar los cimientos de la democracia que está naciendo, el vínculo que une a antecesor y sucesor hay que cortarlo como un cordón umbilical del niño que llega al mundo: la democracia va a nacer y la Monarquía debe desvincularse de su relación con el Régimen franquista anterior, porque cuestionarla a ella, sería cuestionar el sistema.

En este periodo previo a la abolición oficial de la censura tendríamos el contraejemplo a este anterior, también producido en el año 1976: *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, de Pere Portabella. Esta película fue rodada en los meses posteriores a la muerte de Franco, documental cuyas intervenciones planteadas en filmaciones clandestinas de Portabella y su entorno, giran en torno a una misma idea: ¿cómo se puede pasar de una dictadura a un Estado de derecho? La película muestra la futura representación política en la Transición española, con “una clara vocación democrática contradicha por su «virtual» invisibilidad durante 30 años”³. Si bien se le había dado la autorización de difusión por parte de la Administración, la Comisión de Calificación autorizó el filme para un público mayor de 18 años. De hecho “el filme sufrió otro tipo de censura, puesto que ningún distribuidor aceptaba hacerse cargo de su distribución en sala”⁴.

Otra película que sufrió recortes de los últimos resabios de las tijeras franquista fue *El desencanto* (1976), de Jaime Chavarrí, la cual tuvo que suprimir algunas escenas

¹M.S. Rodríguez, “Después de... (Cecilia et José Juan Bartolomé, 1981) : Une autre image de la Transition ?”, *Historia Actual Online...* ob. cit., pág. 62.

²Ibid.

³Pereportabella, *Informe general*, disponible desde Internet en: <http://www.pereportabella.com/es/filmografia/todos/informe-general-es> [acceso: 19-11-2018]

⁴M.S. Rodríguez, “Después de... (Cecilia et José Juan Bartolomé, 1981) : Une autre image de la Transition ?”, *Historia Actual Online...* ob. cit., pág. 63.

para conseguir la licencia de exhibición. Se suprimieron una serie de alusiones a experiencias sexuales en la cárcel. Hubo llamadas anónimas y cartas amenazadoras de viejos fascistas e indignadas conservadoras insultando agriamente a la familia Panero⁵. Bien pudiéndonos recordar la época del cine metafórico hecho por Saura, esta película se ha considerado no solo como un documental de la familia del poeta, sino como una suerte de metáfora de la muerte de Franco y el estado de la sociedad española, es decir, la pérdida de un “padre” tirano, el sentimiento de abandono y la desorientación de sus “hijos”. A pesar de esto, debemos decir que la película recibió la correspondiente protección económica⁶.

Poco antes de la publicación del Real Decreto que abolirá la censura, el director Manuel Gutiérrez concede una entrevista referente a su película *Camada Negra* a la revista *Nuevo Fotogramas*, en la cual expone “como los censores ya han dicho la suya: un no rotundísimo”⁷. La película trata sobre un clan de extrema derecha regido por un matriarcado donde el protagonista es un joven de quince años que está iniciándose en el mismo. La última prueba que deberá pasar para entrar en el grupo extremista será renunciar a lo que más quiere, en este caso, otra joven de su edad a la que terminará asesinando en un descampado. No es casualidad que por parte de la Administración haya una clara reticencia a exponer el filme y se lleve un mes retenida en censura: por una parte, debido a la plena identificación que pueden tener ciertos grupos radicales que ejercían frecuentemente “la ignición librera”⁸, recordemos también que la figura del “extremista” no es un habitual del cine español. Por otra parte, la cercanía temporal de la producción de esta película y las elecciones generales: esta entrevista es publicada en mayo de 1977, aludamos a que las primeras elecciones democráticas en España se dieron el 15 de junio de este año.

Para explicar estos retrasos ministeriales, Manuel Gutiérrez expone su propia tesis en la que dilucide que no cree que la película vaya a ser estrenada hasta después de las elecciones, ya que podría ser instrumentalizada por algún grupo en el sentido cleptocrático. El director hace un paralelismo en el caso de esta película con la ORT o el

⁵S. Ochoa, “Películas de escándalo” en *Contraindicaciones*, 8 de febrero de 2015, disponible desde Internet en: <https://contraindicaciones.net/peliculas-de-escandalo/> [acceso: 8-8-2017]

⁶ Ibid.

⁷“Hemos visto *Camada negra*”, *Nuevo Fotogramas* 1491, 13 de mayo de 1977, pág. 26.

⁸Ibid.

PTE, diciendo que “dejarán que el tiempo pase”⁹. Interpretamos que con esto último, el director se refiere a la legalización de los partidos de izquierdas ORT (Organización Revolucionaria de Trabajadores) y PTE (Partido del Trabajo de España). Debemos recordar que el 9 de abril de 1977 se legaliza el PCE, pero otros partidos de izquierda que habían luchado también por la democracia son excluidos de la legalidad como PTE u ORT¹⁰, quedando hasta 67 partidos sin legalizar¹¹. No será hasta después de las elecciones del 15 de junio de 1977 (principios de julio de 1977) cuando son legalizados. Por lo que podemos interpretar que en este caso, el director parangona el retraso de la legalización de estos partidos de izquierda con el retraso administrativo de esta película y la correspondiente licencia de exhibición.

Aunque no es nuestro objeto de estudio, ya comentamos anteriormente que, entre los diferentes tipos de censura, Homero Alsina habla de “el filme que no existe”¹² porque alguien impide que el proyecto llegue a realizarse. En este sentido podríamos poner como ejemplo un proyecto que tenía en mente el director Mario Camus, quien comenta cómo en julio de 1977 intentó acceder a la isla balear Sa Dragonera para rodar una ocupación ciudadana que se encontraba haciendo una reivindicación ecológica. Este se acercó solo a la isla con el operador y el ayudante de cámara; pero al llegar allí, una autoridad marina le aconsejó que no rodara y además que se marchase del lugar. Mario Camus comenta como esta autoridad “se amparaba en una ley que supedita el permiso de filmación en el mar a las autoridades marítimas”¹³. A pesar de los intentos del director por explicarle que el rodaje era solamente un posible material para un futuro largometraje, tuvieron que irse del lugar y este proyecto nunca se llevó a cabo. Es decir, desde las fuerzas del orden del Estado se impide la grabación de un hecho político para evitar que quede constancia visual de ello.

Tras la publicación del Real Decreto 3071/1977 la censura oficial se abole, o por lo menos sobre el papel, pero como hemos podido comprobar en el capítulo anterior

⁹Ibid.

¹⁰Asociación por la memoria histórica del partido del trabajo de España y de la joven guardia roja, *Breve resumen cronológico del PTE*, disponible desde Internet en: <http://www.pte-jgre.com/historia/cronologia.htm> [acceso: 2-12-2019]

¹¹F. Moreno Sáez, “Partidos, sindicatos y organizaciones ciudadanas en la provincia de Alicante durante la Transición (1974-1982)”, *Archivo de la democracia*, Universidad de Alicante, disponible desde Internet en:

<https://archivodemocracia.ua.es/es/documentos/publicaciones/la-transicion-en-alicante/28-organizacion-revolucionaria-de-trabajadores.pdf> [acceso: 3-12-2019]

¹²H. Alsina Thevenet, *El libro de la...ob. cit.*, pág. 21.

¹³ “A Mario Camus no le dejan rodar”, *Nuevo Fotogramas 1502*, 29 de julio de 1977, pág. 12.

tampoco esto es un absoluto. También hemos comentado que este tipo de censura denominado *criptocensura*, se produce desde lo político (mayoritariamente) por parte del Estado a base de argucias administrativas, así como una censura económica que sigue existiendo e incluso, la autocensura, algo muy típico de los directores en el tardofranquismo y que no esperábamos encontrar tras la abolición oficial de la censura.

Bastante paradójico resultará en este sentido que el 16 de enero de 1978, ni un mes después de la publicación oficial de la abolición de la censura, fuese retirado de doce salas de cine en Barcelona el número catorce de *El noticiario de Barcelona* de Antoni Ribas sobre el *affaire* Boadella. Este noticiario trataba sobre la campaña “per la llibertat d’expressio” y exponía las asambleas realizadas en el Saló Diana tras la conflictiva e injustificada detención de Boadella, opiniones diversas sobre la huelga del espectáculo, así como unas declaraciones de Lluís Llach pidiendo que la Generalitat se pronunciase al respecto. En un principio se pensó que la retirada de esto fue debido a dichas declaraciones, ya que el noticiario estaba subvencionado por el Ayuntamiento. Antoni Ribas explica como llamaron al ICC (Instituto de Cine Catalán) buscando responsables. El siguiente paso fue llamar a José María Forn (director del ICC) y al propio Ribas, ordenando la retirada de la película; debido a la negativa del director, se pusieron en contacto con la distribuidora, Profilmar, siendo retiradas las películas. El realizador explica: “No pudimos hacer nada, puesto que el autor solo tiene derecho a la integridad de la obra, pero el Ayuntamiento que es el que paga, puede retirarlo cuando le convenga”¹⁴. De nuevo podemos ver un tipo de control a través de lo económico, la financiación.

Un claro ejemplo de boicot por parte de la Administración Estatal sufrió la película *Tierra de rastrojos* (1979), de Antonio Gonzalo. Este filme trata sobre la situación de un grupo de campesinos andaluces y su movilización reclamando sus derechos más elementales en el periodo previo a la Guerra Civil, que al estallar, da lugar a la caza de “rojos” por los caciques con el apoyo de Falange y el Ejército. Está basada en una novela de Antonio García Cano. Acerca del bloqueo sufrido desde la Administración el director ha relatado como:

¹⁴O. M. “Actualidad. Retirado el «Noticiari» de Antoni Ribas sobre el «affaire» Boadella”, *Nuevo Fotogramas* 1529, 3 de febrero de 1978, pág. 7.

“No querían ni presentarla una vez, la seleccionaron para Berlín, no querían llevarla. Es decir, yo me tuve que llevar la película a escondidas al Festival de Berlín. Y debajo del brazo, cuando debe ser el Ministerio que tiene que llevarla. Es más, había un stand de cine español en el Festival de Berlín donde no me dejaron anunciar, poner el cartel de que la película estaba allí, que estaba puesto [...]. Hay que decir que el que dio orden de que no se pusiera esta película en el stand de cine español por orden directa fue Álvarez del Manzano, andaluz para más señas y, aquella época, de la UCD y director de Cine España. Este hombre dio órdenes directas de que no se pusiera.

El Premio de «Nuevos realizadores» lo pedí y no me lo dieron. Entonces cuando hice el recurso, dijeron que es que se había perdido la instancia. Presenté la instancia hasta cinco veces [...]. Es más, el Ministerio dijo: «¡No! La próxima vez que vaya a un festival, nosotros se la mandamos desde aquí con valija diplomática». Y se iba a poner en la Sección Marginal en Cannes, de una manera informativa o sea lo que sea, tiene la copia el Ministerio y, de repente, me llaman de Cannes: «Oye, qué pasa, que está anunciada tu película y que no ha llegado». Voy al Ministerio, todo cabreado y estaba allí encima de la mesa: «¡ Ay, se nos ha olvidado !». Quiero decir que el tema del boicoteo fue clarísimo, fue clarísimo, ahí se queda”¹⁵.

En este caso la censura que se intenta imponer al filme es evidente: en una primera parte, al no llevarla al Festival de Berlín y en el de Cannes, intentando suprimir su exhibición en un festival internacional donde podía tener un reconocimiento y un mayor alcance. Esto resulta totalmente paradójico respecto a las palabras del director de cinematografía, José García Moreno, el cual expuso en una entrevista realizada en el año 1977 para la revista *Nuevo Fotogramas* como “la Administración no interferiría, en ningún momento, en la selección de los filmes, pues esta compete a los propios certámenes”¹⁶. De la misma manera, al no dejar poner el cartel en el stand. De hecho, en la entrevista, el director acusa abiertamente al responsable, que es una persona perteneciente al partido que gobernaba en esta época desde Madrid, la UCD, y director de Cine España: Álvarez del Manzano. Es decir, desde el poder político se intentaba llevar a cabo censura. Por otra parte, también encontramos una censura económica en el momento en que el director solicita el “Premio de Jóvenes Realizadores” y no se lo concede. Esto puede parecer meramente imparcial y hecho desde un criterio apolítico,

¹⁵M.J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición...*, ob. cit., págs. 267-268.

¹⁶“Cuestionario urgente. Habla el director general de Cine. El director general de Cinematografía”, *Nuevo Fotogramas...* ob. cit., pág. 12.

pero no lo creemos, teniendo en cuenta varios factores. El hecho de que la película sea seleccionada para participar en un festival internacional de cine de la categoría del de Berlín y no obtenga un reconocimiento a nivel nacional no parece ser coherente. Este “Premio de Jóvenes Realizadores” implicaría prestigio y una cuantía económica para el filme. La Administración estatal, sin embargo, se excusa a través de argucias administrativas, insistiendo en la pérdida de la instancia y sin realizar el envío al Festival de Cannes argumentando un olvido fortuito. Demasiados indicios llevan a pensar que la invisibilidad de la película no fue un hecho accidental: se intentó tapiar la película. Igualmente, Antonio Gonzalo comenta cómo para las primeras elecciones al Parlamento de Andalucía que se llevaron a cabo el 23 de mayo de 1982, se quiso hacer un pase de la película en Canal Sur, la cadena televisiva andaluza y, como Antonio Hernández Mancha, representante de Alianza Popular en Andalucía, se negó en rotundo. Finalmente, se exhibió *Manuela*¹⁷.

Además de los problemas económicos que se suceden en parte, por la falta de apoyo por parte del Ministerio de Cultura, Antonio Gonzalo también ha comentado los problemas con los exhibidores. En Andalucía y en Bilbao funcionaron muy bien, pero en 1984 aún no había sido estrenada ni en Madrid ni en Barcelona¹⁸.

7.2. La cara más violenta de la censura: las agresiones de los grupos extremistas

En los epígrafes anteriores hemos hablado de la evolución de la censura hasta convertirse en lo que nosotros denominamos como *criptocensura*, más sutil y difícil de detectar. También existe otro tipo de censura que no se realiza desde los despachos del Ministerio, las empresas privadas o la mente de los realizadores, un tipo de censura cuyos actos no se pueden esconder: la violencia ejercida por grupos radicales contra las salas de exhibición que proyecten cierto tipo de películas o contra el propio equipo técnico del filme, sobre todo el director.

¹⁷M.J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición...* ob. cit., pág. 268.

¹⁸Lloreus, “Tierra de rastrojos, hablamos con Antonio Gonzalo”, *Cartelera Turia 1071*, 13-19 agosto de 1984, [s/p.].

Un caso de violencia dentro de la propia Universidad fue cuando el filme *Resurrección* (1975), del ya citado y comentado director Ángel García del Val, se proyectó en 1976 en el aula magna de la Facultad de Derecho de Valencia y un grupo de estudiantes de ultraderecha intentó arrancar la pantalla de proyección (según cuenta Rafael Serra en una crónica publicada en 1983). Debemos recordar que este filme hacía referencias a la Guerra Civil¹⁹. También en 1976 la obra maestra *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino no estuvo libre de controversia. Tuvo que ser retirada de un cine malagueño en noviembre de este año por las amenazas recibidas²⁰.

La ópera prima de Álvaro Forqué, *La tercera puerta* (1976), también sufrió actos violentos en su estreno en Barcelona. Detallamos que esta película no trata sobre un aspecto histórico-político como tal, sino sobre el mundo de la transexualidad, pero nos parece interesante incluirla aquí para exponer cómo, aunque la película no se haga con un fin político, sirve para hacer política, es decir: el ataque a esta película es un ataque a los nuevos “valores” que pretenden llegar a la sociedad, entre otros la libertad sexual²¹ o de género. De la misma manera, la exhibición de una película sobre este tema es un reflejo de los valores democráticos que se van adquiriendo como es, entre otros, el derecho a la libertad de expresión. En una crónica recogida por el periódico *El País* se expone cómo al empezar el pase en Barcelona, unos individuos tiraron chaquetas a la pantalla, después destrozaron la puerta de la cabina de proyección, “sacaron a tortas al proyccionista y estropearon la cinta. Además, rompieron veinte butacas del cine y maltrataron al gerente. Luego amenazaron de muerte a todos los trabajadores del local si se seguía proyectando la película”²². El asunto tuvo su fin cuando una brigada de antidisturbios desalojó el cine.

En las Jornadas de Cine de León también hubo incidentes y amenazas por la proyección del filme *Alborada* (1976), de José Luis Garay y Joan Mallarach, un documental que trata desde la España de la II República hasta 1976. Al principio hubo reticencias, pero finalmente fue proyectada. Las Jornadas continuaron, pero en medio de

¹⁹ S. García López, “García del Val, Ángel” en J. Nieto Ferrando y A. Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del Audiovisual...* ob. cit.

²⁰ “*Canciones para después de una guerra*: retirada en Málaga”, *El País*, 3-11-977, [s/p.], extraído de M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., pág. 293.

²¹ Hay que recordar que durante el franquismo y el tardofranquismo la homosexualidad estaba penada: Ley 16/1970 de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social. BOE, Núm. 187, de 6 de agosto de 1970, págs. 12.551-12.557.

²² R.M. Pereda, “Estreno en Madrid de *La tercera puerta*. Escándalo y terrorismo en su proyección barcelonesa”, *El País*, 30-11-1976, [s/p.], extraído de M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., pág. 293.

amenazas por parte de las Fuerzas Militares. Los organizadores del evento fueron finalmente citados por el Juzgado de Instrucción para responder ante el Ministerio Fiscal, que acusaba al filme de atentar contra las instituciones del Estado²³.

La película que hemos comentado anteriormente, *Camada negra* también sufrió controversia. La productora explica a la revista *Nuevo Fotogramas*, que el cine Luchana de Madrid que la acogía, padeció algún altercado. Concretamente la madrugada del 10 al 11 de octubre de 1977, por el lanzamiento de un coctel molotov que no llegó a explotar, además de algún espectador que, como declara la revista “da las vivas de antaño”²⁴. Debido a esto, se puso protección al cine y así se evitaban otros intentos que pudiesen resultar exitosos en el futuro. Hay una secuencia de esta película “en la que unos caballos entran a través de unos cristales a una librería, que eso no ocurrió de verdad (lo de los caballos), eso formaba parte de la ficción; pero sí hubo un grupo de guerrilleros que asaltó la librería Alberti de Madrid”²⁵. Resulta una curiosa coincidencia que lo mismo que denuncia Gutiérrez Aragón en su filme (ataques de grupos extremistas), lo sufrió el cine donde se estrenó su película. De hecho “esa secuencia que hace Gutiérrez Aragón es en homenaje, se inspira en el asalto de los guerrilleros de Cristo Rey a la librería Alberti, que la destrozaron”²⁶. El temor de los exhibidores era algo latente en estos años y en octubre también de este mismo año, la película *Comando Txikia* (1977), de José Luis Madrid, tuvo que pedir protección policial para su estreno en Barcelona²⁷. El filme trataba sobre el atentado contra Carrero Blanco.

Asimismo, el cortometraje *Camelamos naquerar*²⁸ (1977), de Miguel Alcobendas, que parte de un texto teatral flamenco con guion de José Heredia Maya, no estuvo libre de polémica. En esta película se pretende denunciar la marginación y el racismo que ha sufrido el pueblo gitano desde la época de los reyes católicos hasta la dictadura franquista. Este filme no sufrió ningún tipo de problema con la Administración, pero sí que hubo una reacción violenta por parte de grupos de extrema derecha, tanto en las capitales andaluzas

²³M. Antolín, “León: el pueblo fue al cine y vio un cine del pueblo”, *Cinema 2002* 37, marzo de 1978, págs. 20-21.

²⁴J. Sagarra, “Ya...! Actualidad. Censura habla la Dirección General de Cine”, *Nuevo Fotogramas*...ob. cit., pág. 11.

²⁵Entrevista realizada a Carlos Tallefer el 15-5-2020.

²⁶Ibid.

²⁷“Vigilancia policial en la proyección de la película *Comando Txikia* en un cine de Barcelona”, *El País*, 14-10-1977, extraído de M. Trenzado Romero, *Cultura de masas*...ob. cit., pág. 293.

²⁸ En lengua gitana el título de este filme significa “queremos hablar”.

donde fue estrenado, como en Madrid²⁹. Se arremetió contra la película y los gitanos con pintadas, amenazas e, incluso, el destrozo del vehículo particular del director, al cual también le amenazaron por escrito³⁰.

Recordemos el filme *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino, documental en el que se analizan los años de la II República y la Guerra Civil española a través de imágenes de archivo y entrevistas realizadas a diferentes personajes políticos. Este filme fue estrenado en marzo de 1979 y una noticia de la revista *Nuevo Fotogramas* del 6 de abril de 1979, recoge el atentado que sufrieron las salas Minicine-2 de Madrid durante la proyección del filme. Este ataque fue producido por un grupo ultra falangista (identificados como Unión de Estudiantes Sindicalistas) que rompió cristales, manchó gran parte de la pantalla, destruyó varias butacas quemándolas con líquido inflamable y, para culminar el destrozo, intentó robar la copia de la película. Esto último no lo consiguió gracias a la rápida reacción del proyccionista, que se encerró en la cabina de proyección. Ya se habían producido amenazas antes de su proyección y al ver que estas no surtieron efecto, fueron llevadas a cabo³¹.

El documental *Por la gracia de Dios* (1978), de Carlos Tallefer que trata sobre la Semana Santa malagueña, no tuvo problemas con la Administración, ni con los militares, ni con la Iglesia³²; pero sí durante su primera exhibición. La ópera prima de este director es estrenada en noviembre de 1978 en el Palacio de Congresos y Exposiciones, en el marco de la Semana del Cine de Benalmádena. Al finalizar su visionado, el director cuenta cómo en un auditorio de 1.100 personas, la mitad le aplaudiría mientras la otra mitad le abuchearía y le gritaría: “Hereje, hereje, vete de Málaga”. Hubo un grupo de cofrades que pidió entonces algo que existía todavía jurídicamente aunque no se aplicaba: la figura del destierro³³. Esta cinta despertó la ira de ciertos cofrades entre otras cuestiones porque se contraponían opiniones y declaraciones de personas que asistían a la Semana Santa. Hay gente que habla en contra del tema militar, pero también a favor. Podríamos quizás ver aquí la similitud (salvando las distancias, puesto que esta es un cortometraje y se produjo antes) con la película ya comentada *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara,

²⁹M.J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición...* ob. cit., pág. 270.

³⁰Siniestro resulta que en 1980 el cadáver de “El Piqui”, Antonio Cuevas, cantautor que hizo de intérprete en esta película fue asesinado y su cadáver fue encontrado en una autopista de Barajas, en Madrid. Su muerte nunca fue esclarecida.

³¹“Atentado contra *La vieja memoria*”, *Nuevo Fotogramas* 1590, 6 de abril de 1979, [s/p.].

³²Entrevista realizada a Carlos Tallefer el 15-5-2020.

³³Ibid.

que trataba el sujeto religioso y cofrade, pero también político en Andalucía. En realidad, el gran problema sucede en 1983, cuando TVE compra el filme y lo emite en el programa *La ventana electrónica*. El cineasta tuvo que realizar una rueda de prensa porque las cofradías lo atacaron a él³⁴.

La película *Companys, proceso a Cataluña* (1978), de José María Forn, arranca con la detención de Companys por agentes de la Gestapo y el juicio que le condena a muerte. En su estreno en Valencia en 1979, al que el propio realizador fue con el alcalde de Valencia, explica como “el día anterior un grupo de extrema derecha había quemado la fachada del cine porque había unos carteles de la película. Esto era frecuente en aquel momento”³⁵.

Podemos hablar en estos casos de un tipo de censura, ya que la finalidad de estos hechos es impedir la proyección de cierto tipo de películas. El acicate que se utiliza para ello es el miedo que genera la violencia no solo verbal, sino física contra los locales que se atreviesen a proyectar estos filmes, o contra el propio equipo técnico. Además, en ningún momento estos actos eran sibilinos o maquillados de accidentales, eran realizados con la intención de que se conociera el desagrado hacia este tipo de cine y qué le pasaría a quienes colaborasen con ello, desde su realización hasta su exhibición.

También pasó algo parecido con la exhibición de la película *Siete días de enero* (1979), de Juan Antonio Bardem. Es importante recordar que este metraje trata sobre el trágico acontecimiento ocurrido en enero de 1977 en España: el asesinato por parte de unos individuos vinculados a una organización terrorista de ultraderecha (la Triple Alianza³⁶) a unos abogados laboristas (vinculados al PCE), que tenían despacho en la calle Atocha en Madrid. Esta película estrenada en diferentes puntos de España, no pasó desapercibida ni para bien (ya que fue un auténtico taquillazo) ni para mal: en Jaén, un incendio destrozó de madrugada el cine Asudro³⁷, en donde se proyectaba la película. Este incendio fue intencionado, ya que aparecieron en la pared pintadas firmadas por los

³⁴Como ya dijimos en el capítulo anterior, esta fue la primera película española estrenada en su formato original, 16 milímetros, en salas comerciales. J. Zotano, “El documental de Carlos Tallefer *Por la gracia de Dios* volverá a proyectarse en la ciudad”, *La opinión de Málaga*, disponible desde Internet en: <http://laotraandalucia.org/?p=20224es> [acceso: 18-2-2019]

³⁵Entrevista realizada a José María Forn el 6-3-2020.

³⁶C. Guindal, “El autor de la matanza de Atocha detenido en Brasil utilizó identidades falsas para huir de la justicia española”, *La Vanguardia*, 7-12-2018, disponible desde Internet en: <https://www.lavanguardia.com/politica/20181207/453401820081/autor-matanza-atocha-garcia-julia-identidades-falsas-brasil-condena.html> [acceso: 7-12-2019]

³⁷“Actual. Los ultras contra Bardem”, *Nuevo Fotogramas 1598*, 1 de junio de 1979, pág. 9.

Guerrilleros de Cristo Rey y cruces gamadas. Las pintadas amenazaban con volar el local si la película seguía proyectándose. Igual que en el caso de la película anterior, la empresa había recibido amenazas y, en este caso, sí que se habían conseguido robar dos rollos antes del estreno. Lo curioso de esta noticia, además de estar publicada en la misma revista que la anterior, es que al inicio de esta el redactor recalca que “siguen desatados, porque nadie parece interesado en atarlos, los ultras *anticine* y, concretamente, anti *Siete días de enero*”³⁸. Esta frase nos deja clara dos cuestiones: la primera es que no es la primera vez que una sala de exhibición es atacada por un grupo de ultraderecha y, la segunda, que estos parecen contar con el beneplácito del Estado ya que, a pesar de sucederse este tipo de actos, el Gobierno y las fuerzas del orden no actúan en consecuencia para intentar frenarlos.

Tampoco las películas extranjeras eran libres de ataques cuando trataban ciertos temas. En el año 1979 en la capital española, el cine Palace sufrió un ataque momentos antes del estreno de la película *Mujer entre perro y lobo* (1979), de André Delvaux. Incluimos esta película en el corpus de ejemplos porque, aunque sea una producción belga, hace claras críticas al fascismo y es por ello que la sala de exhibición recibió ataques. Los atacantes que aparentaban entre 17 y 18 años rompieron los carteles anunciadores del cine, intimidaron a algunas personas de las que asistían al estreno con guantes de cuero negro, cadenas y una pistola mientras proferían algunas frases pro-fascistas³⁹.

El mismo mes que se produciría el intento de golpe de Estado de Tejero, la película *Dolores* (1980), de Andrés Linares y José Luis García Sánchez sufrió algún que otro avatar⁴⁰. A pesar de que se mostraba una imagen conciliadora de la Pasionaria respecto a la Transición, el hecho de ver a una líder comunista en los cines desde un punto de vista no solo político sino también humano, era algo insólito en la España de esta época. En Gijón, un grupo de ultraderechistas que se encontraban en el interior de la sala mientras se proyectaba el filme, lo interrumpió provocando un fuerte alboroto. La tensión fue tal en la sala que hubo un momento en el que “los espectadores estuvieron a punto de atacar

³⁸Ibid.

³⁹“Contra «Mujer entre perro y lobo»: ataque al cine «Palace»”, *Nuevo Fotogramas* 1599, 8 de junio de 1979, pág. 8.

⁴⁰Rodríguez, M. S., *La Guerre Civile dans le cinéma espagnol de la démocratie*, Toulouse, Presse Universitaire du Midi, 2020, pág. 41.

a los provocadores”⁴¹, pero el asunto fue zanjado por la Policía que terminó deteniendo a once jóvenes que según testigos “portaban navajas y otros objetos contundentes”⁴².

La película de la que ya hemos hablado anteriormente, *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara, cuando iba a ser estrenada en Pilas, un pueblo cercano a Almonte, “el propietario del cine Murillo donde se iba a proyectar la película, [...] recibió amenazas contra la sala y contra él mismo y, por si fuera poco, a las distribuidoras también se les advirtió de las consecuencias de vender la película en Andalucía occidental”⁴³.

El realizador Pedro Costa ha expuesto las dificultades y amenazas que sufrió su película, *El caso Almería* (1983), al ser estrenada:

“No pudimos alquilar los uniformes de Guardia Civil, los tuvimos que hacer, y también hubo que pintar los *jeeps* de verde. La extrema derecha actuó y en el estreno hubo incendios, cócteles molotov y amenazas de bomba. Se organizó una campaña para que la película se retirara de la cartelera, una presión que funcionó porque los exhibidores más importantes de Madrid no se atrevieron a ponerla en los cines, el Benlliure sí la estrenó”⁴⁴.

Este último caso que hemos expuesto se encuentra fuera de nuestro periodo (en su producción) pero trata de un hecho acaecido a final de la Transición: la película *El caso Almería* (1983), de Pedro Costa relata los trágicos acontecimientos ocurridos el 10 de mayo de 1981. Dos cántabros y un andaluz que viajaban a Almería para asistir a una primera comunión, fueron torturados y asesinados por la Guardia Civil, que los confundieron con tres etarras. Como podemos comprobar, la dificultad para realizar críticas al Estado democrático, en este caso, a través de sus cuerpos de seguridad, no termina en la Transición, sino que parece dilatarse en el tiempo, alcanzando incluso el periodo democrático.

⁴¹J.M. Vaquero, “Incidentes por la proyección de *Dolores*”, *El País*, 11-2-1981, [s/p.], extraído de M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., pág. 293.

⁴²Ibid.

⁴³L. Mateo Leivas, *Imágenes clandestinas y saber histórico...* ob. cit., pág. 167.

⁴⁴Academia de Cine, *El caso Almería, una película que había que hacer*, disponible desde Internet en: <https://www.academiadecine.com/2014/02/21/el-caso-almeria-una-pelicula-que-habia-que-hacer/> [acceso: 30-12-2019]

7.3. Algunas conclusiones...

Como hemos podido comprobar, la censura está muy focalizada en las películas que proponen un discurso político-histórico crítico o diferente del habitual⁴⁵. A través de este epígrafe hemos podido cerciorarnos de cómo en el primer periodo de la Transición, la correspondiente Comisión sigue ejerciendo su actividad mutiladora en los aspectos políticos y/o sociales que no interesan de ciertos filmes. Tras la publicación del Real Decreto 3071/1977 “no existen estas tijeras”, pero como hemos constatado los esfuerzos por parte de la Administración para la invisibilidad de estos filmes no cesan. De la misma manera, la no consecución de capital para los proyectos así como la falta de salas dispuestas a proyectar este tipo de metrajés, dificultan su supervivencia. En este último aspecto no es de extrañar la reticencia de las exhibidoras a proyectar estas películas, puesto que no era raro recibir amenazas y que finalmente estas se vieran cumplidas. Aunque nuestra hipótesis no gira en torno a la censura ejercida por parte de grupos violentos a las salas de exhibición, sí es interesante, por lo menos, haber expuesto algunos ejemplos y hacer una pequeña reflexión en torno a esto. El hecho de que ciertos discursos accedieran a las salas de cine y dejaran de hacerlo en circuitos “marginales” era objeto de controversia política.

Por una parte, esto es demostración de cierto tipo de violencia ejercida durante la “paradigmática y pacífica” Transición. También es prueba de continuación y cambio: podemos apreciar el continuismo en la actuación de grupos extremistas, en muchos casos no identificados y con una clara ideología reaccionaria, que rechazan la exhibición de ciertos discursos en la pantalla y no dudan en recurrir a la violencia para evitar que los filmes que antaño hubieran estado proscritos salieran a la luz; el cambio se puede apreciar en que, a pesar de las amenazas y coacciones sufridas, estas películas son exhibidas, de peor o mejor manera, en salas comerciales.

También habría que destacar aquí el papel de los ciudadanos que, a pesar del pavor que pudiese infligir el conocimiento de estos ataques, se sacudían el miedo y asistían a las sesiones donde se visionaban estos filmes. Aunque pueda parecer intrascendental la

⁴⁵Esto no es algo que solo pase en el ámbito político. Aunque hemos expuesto en otros apartados que se produce una liberalización del cine en el género político y erótico, este último también sufre problemas con la censura, tal es el caso de *Salo o los 120 días de Gomorra* del italiano Pasolini.

asistencia a la proyección de estas películas, podríamos destacar unas cuestiones que consideramos importantes: por un lado, que gracias a la existencia de un público estas películas pueden salir adelante, ya que sin espectadores obviamente una película no sobrevive y ahí reside el poder y la responsabilidad del consumidor. Y en segundo lugar, el hecho de asistir a un filme de este tipo conociendo las posibles consecuencias, era claramente un signo de reivindicación y lucha contra los que intentaban imponer los dogmas del antiguo Régimen a base de violencia. Como bien recoge Manuel Trenzado Romero, el cine puede ser utilizado como espacio de solidaridad política. El 22 de diciembre de 1977 fueron a la huelga los trabajadores de la cultura por el encausamiento en el episodio sufrido por Albert Boadella, del que ya hemos hablado, por injurias al Ejército. En Barcelona cerraron casi 100 cines y en Madrid el Cinestudio Griffith⁴⁶. Es decir, el cine puede en ocasiones no solo representar un hecho político o histórico, sino que se puede hacer política e historia con el cine.

⁴⁶M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., pág. 294.

CONCLUSIONES

Una vez que hemos llevado a cabo el presente trabajo de investigación, es el momento de comprobar si las hipótesis planteadas al comienzo del estudio se verifican. En este capítulo debemos de comprobar el nivel de consecución de los objetivos propuestos. Para ello exponemos las principales conclusiones extraídas.

En cuanto al contenido disidente de las películas que hemos analizado, debemos recalcar que es esencialmente político. Las películas de nuestro corpus, a pesar de tener diferente metraje y género, tienen como patrón común fundamental el cuestionamiento del *statu quo* que se estaba construyendo en el periodo en el que son producidas: la Transición (1975-1982).

Concluimos que los discursos contrahegemónicos de estos metrajes abordan temas de actualidad desde dos tiempos distintos: por un lado, desde el presente, como hacen *Con uñas y dientes*(1977), de Paulino Viota, cuya trama se desarrolla desde la Ley de Reforma Política aprobada en noviembre de 1976 hasta las elecciones generales de junio de 1977; *Después de...* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé, rodada entre abril de 1979 y finales de 1980; y *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val, filmada en 1981. Por otro lado desde un pasado reciente, como en *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, en la que se aborda el proceso de Burgos que tuvo lugar en diciembre de 1970; y desde un pasado que tiene su paragón en el presente, como son los casos de *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas, que trata diez años del periodo de Restauración desde mayo de 1899 hasta julio de 1909, con el fin de la Semana Trágica y, por último, *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez, en el que la acción se desarrolla desde los inicios de la Guerra Civil hasta la manifestación a favor del Régimen el 1 de octubre de 1975, en la plaza de Oriente de Madrid. Estas dos últimas películas se realizan antes de la publicación del Real Decreto- Ley 24/1977, de 1 de abril sobre libertad de expresión, por el cual se prohibían las películas que afectasen negativamente a la Monarquía, a las Fuerzas Armadas o que fuesen contrarias a la unidad de España, tratándose este último tema en ambas películas (tácitamente) y los otros dos en la película de Ribas. Sin embargo, este Real Decreto será derogado por la Ley 62/1978 de 26 de diciembre y, previo a esta, se publicará el Real Decreto 3071/1977, por el cual se abole oficialmente la censura cinematográfica en España. A pesar de la nueva legislación, estas dos películas y las restantes seguirán teniendo problemas administrativos. Estas dificultades son debidas a que estas películas abordan temas que son desagradables para el poder porque aún no ha tenido tiempo o voluntad para tratarlos. Estos temas son tratados desde

contextos cronológicos diferentes. En primer lugar, a través de la representación de un pasado que se antoja espejo del presente y que muestra reivindicaciones pasadas que perviven en la actualidad, planteando un sistema insuficiente y una democracia incompleta. Estas reivindicaciones son de corte nacionalista (desde el punto de vista vasco y catalán) y críticas a la opresión y torturas ejercidas por las fuerzas del orden público, como podemos ver reflejado en *La ciudad quemada*, *Estado de excepción* y *El proceso de Burgos*, además de proporcionar otra visión del fenómeno del terrorismo etarra en las dos últimas. Respecto a esto último observamos cómo el problema no reside en hablar sobre ETA, sino en el enfoque que se le dé a este tema. En segundo y último lugar, la representación de un presente en el que no se aprecian cambios de peso en el sistema, sino más bien un continuismo como se plantea en *Después de...* y, de manera metafórica, en *Con uñas y dientes* y *Cada ver es*. Esto queda reflejado en los filmes a través de diversos planteamientos: la persistencia en el poder de antiguos miembros del Régimen, la mala situación de diferentes sectores de la economía, la violencia y el olvido de la memoria histórica. A pesar de que en este periodo hay una apertura en el género político para el cine, existen temas tabúes y las películas que osan tratarlos los padecen.

Al plantear cómo evoluciona la censura en este periodo, nos encontramos ante un problema terminológico puesto que la censura cinematográfica es abolida oficialmente el 1 de diciembre de 1977, con la publicación del Real Decreto 3071/1977. A partir de este momento nace el fenómeno que bautizamos como *criptocensura*.

La primera película de nuestro corpus, es la que sufre un proceso administrativo-censor más tedioso que el resto y no nos debe extrañar, puesto que su expediente con la Administración se remonta hasta fechas anteriores a la muerte de Franco. *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas, pasa la censura previa de guion en mayo de 1975, trámite obligatorio y, de la misma forma, un mes más tarde solicita el permiso de rodaje, puesto que sin este estaba prohibido rodar una película. Una vez que esta es depositada y visionada por la correspondiente Comisión en mayo de 1976, los vocales reclaman que no se ajusta al guion presentado en su día (mayo de 1975); sin embargo, no pueden hacer nada al respecto. En febrero de 1976 se había abolido la censura previa de guion y esto tenía efecto retroactivo. Aunque en este caso la ley esté de parte de Ribas, se buscarán otras artimañas para intentar frenar el estreno de la película. Según el reglamento de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, esta tiene 30 días para responder una vez depositada la película y, en este caso, ya se habían excedido en el plazo. Este retraso

en la respuesta por parte de la Administración es algo fuera de lo común y, de hecho, uno de los productores de la película, Fernando Repiso, expone que nunca antes había sucedido algo así. En realidad, de aquí en adelante estos retrasos serán habituales en la Administración hacia las películas que no sean de su agrado, provocándoles graves problemas, sobre todo de índole económico como detallan los productores y el propio Ribas. Aquí comienzan las argucias administrativas, objetando que la Administración puede dejar en suspenso el dictamen y hacer una Comisión Especial, cuestión que retrasa el estreno de la película que estaba previsto para mayo de 1976 y no tendrá lugar hasta septiembre de este mismo año. Para más inri, la subvención adicional del “Interés Especial” es denegada a la película de Ribas. Por otra parte, los productores habían realizado una declaración en la que solicitaban la calificación apta para todos los públicos y, sin embargo, se le concede para mayores de 18 años en salas comerciales, limitando de esta manera el número de espectadores. Tras mucho reclamar, en febrero de 1977 se la califica para todos los públicos.

El siguiente filme se encuentra con una dificultad menos que el anterior: ya no es obligatorio presentar el guion a Censura debido a que, *Estado de excepción* de Iñaki Núñez es producida en el verano de 1976. Aunque sí es indispensable requerir el permiso de rodaje para filmar. El director decide rodar de manera clandestina y solicita el permiso el 2 de octubre de 1976 para después proceder a su depósito en el Ministerio de Información y Turismo. Su objetivo es conseguir la calificación para salas comerciales y llega incluso a renunciar a los beneficios económicos para obtenerla a la mayor brevedad. Sin embargo, el proceso se le complicará a este metraje todavía más que al anterior, llegando incluso a ser encarcelado el equipo de la película por propaganda ilegal y asociación política. Para discernir por qué sucede esto, debemos comprender el contexto en el que se desarrolla: el 4 de octubre de 1976 ETA había asesinado en San Sebastián a José María de Araluce, presidente de la Diputación de Guipúzcoa y la psicosis colectiva lleva a la Policía detener a Carlos Knor (ayudante de cámara) por considerarlo sospechoso. Finalmente terminarán descubriendo las fotografías del rodaje en la sede de Araba Films. Habría bastado con una multa, pero la represión es brutal, encarcelando a todo el elenco hasta que Iñaki Núñez, como máximo responsable, se presentase ante el Tribunal de Orden Público. El 20 de diciembre de 1976, una vez que Iñaki Núñez está fuera de prisión, vuelve a pedir la licencia de rodaje y alega tener graves perjuicios económicos por los retrasos administrativos que se están produciendo. De nuevo se utiliza

“la estrategia del tiempo”, exactamente igual que en el caso de la película de Ribas. Los retrasos pueden llegar a ser letales, sobre todo en una película que ha nacido junto con su productora, Araba Films, lo que la hace más vulnerable. En 1977 se publican leyes que completan la amnistía parcial de 1976 y el Real Decreto 3071/1977 por el que se abole la censura cinematográfica. Esto da confianza al realizador vasco para depositar la película en el Ministerio. Algo que resulta paradójico es que, aunque se hayan invalidado las temibles tijeras de la censura, una de las armas que se guarda la Administración con este Real Decreto es la licencia de exhibición, sin la cual ningún filme puede ser estrenado legalmente en España. El Ministerio tiene pues, dos alternativas: autorizarla en el plazo de dos meses o denunciarla al Ministerio Fiscal.

En el caso de esta película se opta por lo segundo y se procede al secuestro de las copias por injurias contra la Policía Nacional y apología del terrorismo. Sin embargo, aquí “la estrategia del tiempo” juega una mala pasada a la Administración, puesto que debido a los retrasos la querrela interpuesta es extemporánea y se levanta el secuestro del filme. Esto sucede porque, desde que se deposita la película, la Administración tiene un plazo de dos meses para responder, sin embargo, en caso de silencio se da por concedida. Tras todos estos contratiempos, Iñaki Núñez solicita la “Especial Calidad” (subvención adicional) y de nuevo el proceso se dilata en el tiempo. A pesar de que la Subcomisión de Valoración vota en su mayoría a favor no se le concede. Desde la Administración se alega que el dictamen de la citada Subcomisión no es vinculante, sino que es un mero órgano de asesoramiento. A pesar de que el realizador insiste en este hecho, se le informa que la vía administrativa es definitiva y que debe ir por la vía judicial, cuestión en la que no entra. Respecto a la calificación se le concede para mayores de 14 años en salas comerciales, algo que será irrelevante, puesto que nunca llegaría a proyectarse públicamente, ningún exhibidor quiso hacerlo.

La última película de nuestro corpus producida antes de la publicación del Real Decreto 3071/1977 es *Con uñas y dientes*(1977), de Paulino Viot. Aunque no sufre tantas vicisitudes como las anteriores sí que encontramos elementos comunes. Con fecha previa al rodaje, 16 de agosto de 1977, se solicitó el “Interés Especial”. Este le es denegado en múltiples ocasiones tras reclamarlo en varios escritos y acaba exactamente igual que terminó la reclamación del anterior filme: se vuelve a desestimar y se le indica que el procedimiento administrativo es definitivo y que en el caso de que desee continuar, debe hacerlo vía administrativa-contenciosa, es decir, a través de los tribunales. Obviamente,

después de comprobar los retrasos que ha sufrido el trámite administrativo de la película, la vía judicial (con lo que suele prolongarse) podría llegar a ser letal. El proceso se alarga entre reuniones de la Subcomisión, reclamaciones y el recurso interpuesto por el productor Ángel Huete y Paulino Viota, desde marzo de 1978 hasta abril de 1979. Un mes más tarde la película será estrenada en Madrid con la calificación otorgada: para mayores de 18 años y salas comerciales. Podemos concluir con este filme que el hecho de no conceder la subvención estatal, es otra manera de anatematizarlo. Además, la calificación para mayores de edad sirve para limitar el público y por ello, potencialmente sus ingresos.

Para las tres películas siguientes habrá una diferencia sustancial respecto a las anteriores: son producidas tras la publicación del Real Decreto 3071/1977, lo que quiere decir que oficialmente se producen en un periodo en el que no existe la censura.

Antes de ser depositado en el Ministerio de Cultura para su clasificación y valoración, *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, es exhibida en septiembre de 1979 en el XXVII Festival de San Sebastián, donde habrá una presión explícita por parte de un político del entonces partido del Gobierno, UCD, para que retire la película, a la que Uribe no sucumbe. Esto será el principio de una larga odisea: igual que con el filme de Iñaki Núñez, el Ministerio Fiscal es informado de la existencia de esta película cuando es depositada, pero de manera contraria al caso previo, este hecho pasa totalmente inadvertido puesto que desde la Fiscalía se da el visto bueno para que la película siga adelante con sus trámites. Podemos interpretar que esta diferencia es debida a que este filme es posterior y que la discrecionalidad de la persona que lo visiona es indudable: lo que a uno le puede parecer inmoral o atentatorio contra los derechos humanos a otro le puede resultar tolerable. Además, en el filme de Uribe queda claro que temas espinosos como las torturas policiales (aunque se traten muy tangencial y brevemente) son una cuestión del año 1970 o años anteriores, algo que no pareció quedar tan claro en la de Iñaki Núñez. Aunque, como hemos dicho, el Ministerio Fiscal dé el visto bueno, aquí comenzarán los ya citados retrasos en los trámites tanto de clasificación como de valoración. En este último trámite se le niega a la película el 15 % bruto en taquilla que se les conceden a todas las películas españolas. Desde la Subcomisión de Valoración se aferran al artículo 18, apartado c de la legislación vigente, el cual contempla la exclusión de esta protección a las películas que en un porcentaje superior al 50% de su duración, se limite a reproducir entrevistas. Igualmente sucede cuando el director vasco solicita la

“Especial Calidad” o la subvención de “Nuevos Realizadores”, puesto que, si no pueden acceder al 15% genérico, tampoco lo pueden hacer a estas dos que son adicionales.

Respecto a la clasificación se solicita desde la productora para salas comerciales y mayores de 16 años y se le concede para mayores de 18 años, de nuevo como en casos anteriores, acotando el número de espectadores (cuanto más amplio sea el espectro de edades, mayores serán las posibilidades de tener más audiencia). El 28 de diciembre de 1979 Uribe recibirá junto con la licencia de exhibición, una resolución: se le advierte que aquello es meramente administrativo y que el enjuiciamiento corresponde a los jueces o Tribunales. Es decir, la nota parece una especie de advertencia: la Administración concede la correspondiente licencia, pero advierte al interesado que no está exento de ser procesado por la película en el caso de que está se exhiba. Igual que en la anterior película, Uribe reclama la valoración que se le da al filme, llegando a agotar todas las posibilidades presentando un recurso y alegando que otras películas españolas parecidas a la suya sí se han podido acoger a la protección. Cuando el realizador hace referencia a una persecución por parte de la Administración, esta lo niega en rotundo afirmando que se le concedió a la película la necesaria licencia de exhibición y por ello su acusación es una falacia. El hecho de que esto se especifique en los informes nos da una pista de la invisibilidad en los hechos censores, incluso en las propias palabras del director general. Finalmente, como ya había sucedido anteriormente, se le informa de que la vía administrativa está agotada y que de continuar debe ser por la vía judicial. Uribe recurre por esta vía, pero se le niega el recurso el 30 de junio de 1982.

En el caso de *Después de...* (1979), de Cecilia y José Bartolomé se dan diversos hechos análogos al caso anterior, cuestión lógica, puesto que también se trata de un documental y ambos se encuentran bajo el mismo manto jurídico. Se producen demoras en la respuesta acerca de los trámites administrativos sobre la película, superando incluso el tiempo límite de dos meses establecido por la Administración.

Respecto a su valoración y clasificación se sigue el mismo criterio que con el anterior filme: respecto a la clasificación, desde la productora se había solicitado la clasificación para salas comerciales y mayores de 14 años y se le concede para mayores de 18; también se le deniega el 15 % de protección y, por supuesto, la “Especial Calidad” y “Nuevos Realizadores”. De la misma manera que la anterior, se interpone un recurso vía administrativa que es desestimado, pero en este caso los Bartolomé no continúan por la vía judicial. Aunque hay un matiz diferente en el proceso de uno y otro: el documental

de los Bartolomé es depositado en febrero de 1981 en la Administración y para entonces ya se había publicado el Real Decreto 1664/1980, de seis de junio por el que se derogan los artículos tercero y cuarto del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre. Esto implica la supresión del sistema de otorgamiento de licencias de exhibición por la Administración; sin embargo, en el caso de que la película pueda ser constitutiva de delito, se continuará poniendo en conocimiento al interesado y al Ministerio Fiscal, y este procederá en consecuencia. Por tanto, se produce un cambio de forma en el procedimiento, pero no de contenido: la Administración ya no expide licencias de exhibición, por lo que no podrá bloquear una licencia para que el Ministerio Fiscal valore si la película en cuestión es o no punible. No obstante, sí continuará informando al mismo si considera que la película puede incurrir en algún delito para que este juzgue por sus propios medios, advirtiendo a la parte interesada del hecho en sí. Y esto último, es lo que le sucede al documental de los Bartolomé, generando incertidumbre a la productora y la distribuidora. Sin embargo, las correspondientes exhibiciones transcurren sin altercados.

Otra coincidencia con el caso anteriormente expuesto es que desde la Administración se niega cualquier tipo de obstrucción al documental de los Bartolomé; pero en este caso lo hace el propio Matías Vallés, director de la Dirección General de Cinematografía, a través de la prensa.

Tras los años de lucha con el Ministerio de Cultura, tanto *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe como *Después de...* (1979), de los Bartolomé son rehabilitados en enero y febrero de 1983 por Pilar Miró, quien está al frente de la Dirección General de Cinematografía en este momento. Para hacerlo, la directora se ciñe a la misma legislación que le había denegado la protección: en el mismo apartado c, del artículo 18 del Real Decreto 3071/1977 se incluye que, aunque las películas contengan entrevistas, en atención a sus valores culturales la Administración las puede declarar merecedoras de la protección. Resulta evidente que, en ocasiones, la línea entre la discrecionalidad y la arbitrariedad en el ámbito administrativo puede llegar a ser peligrosamente fina.

La última película de nuestro corpus es *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val, la cual sufre un proceso administrativo complejo como las películas anteriores, pero con notables diferencias. El filme es depositado en el Ministerio de Cultura el 31 de diciembre de 1981 y se solicita la clasificación de 16 años para salas comerciales. La respuesta se la da el propio Matías Vallés, en un comunicado que redacta el 17 de febrero de 1982. En este le indica que el formato de la película, 16 milímetros, se estima no

susceptible de explotación comercial según el criterio de la correspondiente Subcomisión, que la ha calificado para mayores de 18 años y con anagrama “S”; y concluye el escrito explicando que se suspende la protección hasta que no sea presentada en 35 milímetros.

En este caso los motivos para la suspensión de la protección son otros: se expone que el formato de la película afecta al correcto visionado de la misma en salas comerciales, problema que no se había planteado anteriormente, puesto que el resto de películas de nuestro corpus fueron presentadas en 35 milímetros. Lo llamativo de este caso es que, en la legislación vigente no se recoge mención alguna a las limitaciones que plantean por el formato 16 milímetros e incluso, se encuentran precedentes de películas extranjeras y españolas que se han exhibido comercialmente en 16 milímetros. Otra cuestión interesante es que se la califique con anagrama “S”, letra que viene de la de palabra “sensibilidad” y que se utiliza como signo para señalar películas con contenidos que pueden herir la sensibilidad del espectador. Esta clasificación debe insertarse en su publicidad obligatoriamente, así como en el primer fotograma de la película, dándose a conocer a los espectadores en lugares visibles de las taquillas de la sala. Esto puede implicar, como podemos imaginar, que muchos espectadores decidan no ir por el supuesto contenido hiriente del filme. Utilizamos el adjetivo “supuesto” porque como bien denunció el diputado Gil Lázaro en 1983, la película carece de escenas violentas o sexuales. A partir de aquí, exactamente igual que en los anteriores casos, se interpone un recurso, pero este es desestimado desde la Administración, advirtiendo que una cosa es el dictamen relativo a la clasificación de la película a efectos de su exhibición y otra la denegación de la citada protección, de manera que esta le es negada y, si quieren, pueden seguir por la vía judicial.

Igual que en casos anteriores, desde la productora se advierte de los graves daños que supondrá para la misma no conseguir la subvención referida. Esta situación no cambia incluso cuando Pilar Miró es nombrada directora general de Cine y se produce la rehabilitación de los dos documentales anteriores: *Cada ver es...* queda totalmente excluido de esto. Sin embargo, y aunque no pertenezca a nuestro periodo analizado, es interesante observar cómo la misma dinámica que se había iniciado anteriormente con el Gobierno de la UCD continúa en plena democracia con el PSOE cuando, a través de la prensa (como anteriormente hizo Matías Vallés), Pilar Miró niega cualquier tipo de censura impuesta a *Cada ver es...* La Dirección General de Cinematografía del PSOE

sigue el mismo criterio que el de la UCD: no conceder la protección del 15% hasta que se presente copia en 35 milímetros, algo que no sucederá hasta el 3 de diciembre de 1985.

También hemos comprobado cómo algunas películas sufren más trabas que otras: Tal sería el caso de *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe y *Después de...* (1981), de Cecilia y José Juan Bartolomé, de las cuales se da aviso desde la Administración al Ministerio Fiscal; mientras que, *Con uñas y dientes* (1977) o *Cada ver es ...* (1981), no sufren esto. Nosotros interpretamos que esto es debido al carácter directo y explícito de crítica a la Transición de las dos primeras películas; además, al ser documentales suelen tener una carga de veracidad para el público en contraposición a una película de ficción. En el caso de *Con uñas y dientes* y *Cada ver es...* hacen de forma metafórica una crítica a la Transición, por lo tanto no se consideran tan perniciosas como las primeras, que calan directamente en la mente del espectador. Si bien *Cada ver es...* no es una película de ficción sino un documental experimental, tiene una clara voluntad de subvertir las formas convencionales del cine, y también por ello, es menos directo en su mensaje.

Aparte, entre las películas previas a la abolición oficial de la censura como *La ciudad quemada* (1975), podemos comprobar que las reivindicaciones de autonomía catalanas que se aprecian en el filme van camino de ser satisfechas mayoritariamente por la Constitución de 1978. Por lo tanto, no resulta ser un tema tabú como lo es ETA, grupo terrorista que continúa actuando durante la Transición y denuncia malos tratos y torturas de las autoridades, como se refleja la película *Estado de excepción* (1976). Es decir, el grado de controversia de la película es directamente proporcional a la intensidad de la censura o *criptocensura* que esta puede llegar a padecer.

Todo lo anterior apoya la teoría mencionada al inicio de esta investigación. Concluimos que el Real Decreto 3071/1977 supuso un avance para el cine español en materia censora ya que, por un lado, transmite confianza a los realizadores a la hora de abordar distintos temas y, por otro, también en el campo burocrático. En este sentido, hay menos cortapisas y se aligeran los engorrosos procesos administrativos, aunque eso no significa que estos estén exentos de trabas. Debemos diferenciar entre las trabas administrativas en términos cuantitativos y cualitativos. Así el mero hecho de que se reduzcan los trámites no implica necesariamente que el filme encuentre menos dificultades para llegar al gran público. Para las películas más disidentes políticamente hablando hubo un antes y un después de este Real Decreto en el *modus operandi* específico de la censura, pero no en la esencia. Por ello concluimos que la Administración

pasa de aplicar una censura de *iure* a una censura *de facto*, realizando verdadera ingeniería censora que supone una continua evolución y perfeccionamiento en la aplicación de esta a lo largo de toda la Transición. De esta forma, durante este periodo se da una coexistencia entre la censura y la *criptocensura*, incluso encontrando películas que se ven atacadas a través de ambas vías.

Respecto a la valoración de los agentes político-administrativo, económico y el autocensor:

Valoramos que el agente político-administrativo es muy potente como posible censor, ya que dispone de toda la maquinaria de la Administración, en un principio controlando el contenido y más adelante la difusión. Ciertamente es que durante la Transición se van eliminando cortapisas del terreno como la censura previa de guion, la Junta de Calificación y Apreciación y las licencias de rodajes, pero, tras la abolición oficial de la censura cinematográfica aparecen otras nuevas armas más sutiles en manos de la Administración que ponen en entredicho la proclamada libertad de creación cinematográfica. Estas armas sirven para continuar ejerciendo un control administrativo a las películas que consideren incómodas, como las licencias de exhibición sin la cual ninguna película puede ser estrenada legalmente en el territorio nacional. Estas licencias las concede la Dirección General de Cine, asesorada por la Comisión de Visado, dividida a su vez en dos Subcomisiones (Clasificación y Valoración). Esta puede, o bien expedir la licencia, o bien denunciar la película ante el Ministerio Fiscal si la considera susceptible de delito y bloquear la expedición de la misma. Como hemos especificado anteriormente, esto cambiará y será derogado a través del Real Decreto 1664/1980, de 6 de junio, pero aun así, en el caso de que la correspondiente Subcomisión lo considere, puede informar al Ministerio Fiscal para que este tome medidas si cree que la película es susceptible de delito una vez estrenada, informando previamente al interesado. De esta manera, la Administración quedaría “exenta” de responsabilidad y la medida tomada sería intimidatoria con fines preventivos, es decir, se advierte al productor o director de la película del hecho en sí, de forma que se le induce a prejuzgar que ha cometido un delito, lo que puede mermar el interés por exhibir la película. Asistimos pues, a la constatación del perfeccionamiento de la *criptocensura* por parte de la propia Administración.

Otra de estas armas serían las clasificaciones de las películas y el tipo de sala a las que van destinadas, cuestión que determina la Subcomisión de Clasificación, perteneciente a la Comisión de Visado. Esta es una forma de limitar el número de

espectadores a un filme porque, lógicamente, una película tendrá mayores posibilidades de tener mejor rendimiento económico cuanto más amplio sea el espectro de su público. Lo mismo pasa con el anagrama “S”, que supone una advertencia para el espectador y por supuesto, con el tipo de sala: sala comercial o sala especial. Esta última está sometida a mayores restricciones que la otra: la publicidad, el número de butacas en las salas e incluso la población (una por cada diez salas funcionando regularmente), y más aún, estar autorizada únicamente para esta sala supone la pérdida automática de protección estatal. Además, exactamente igual que en el caso del anagrama “S”, esta norma no fija criterios para dictaminar cuándo se puede herir la sensibilidad del espectador, o cuándo el tema principal es pornográfico o extremadamente violento, queda a ¿discrecionalidad? total de la Administración, y esto supone que la misma pueda castigar a través de la clasificación a “obras que resulten incómodas”.

Respecto a la Comisión de Visado debemos exponer que los nombres de sus vocales se hacen públicos, no como antes que se ocultaban en el más absoluto anonimato. Aun así, es complicado encontrar una fórmula que elimine la arbitrariedad de sus dictámenes. Debemos recalcar que cuando se preguntó a la Dirección General de Cine sobre el destino que habría que dar a los integrantes de la Junta de Censura, la respuesta del técnico de turno fue de carácter evasivo, ya que indicó que la Junta anterior al desaparecer traería consigo la caducidad de los nombramientos, pero en ningún momento mencionó el destino de los mismos.

Hemos podido comprobar como antiguos censores franquistas continúan siendo vocales de estas Subcomisiones que ya no son “censoras”. Este el caso de: José López Clemente, documentalista vinculado al NODO que participó en la Junta de Censura y continúa *a posteriori*; el padre Eugenio Benito y Andrés Zabala, censores de los años 60 durante la dictadura; Arturo Claver Martínez, técnico del Ministerio de Información y Turismo durante el franquismo; Rogelio Díez, quien fue director general durante el franquismo y se mantiene durante los primeros años de Transición; el subdirector de la Dirección General de Cine, Marciano de la Fuente; el antiguo censor franquista, Eduardo Moya; o Carlos Serrano de Osma, director y profesor de la EOC . Comprobamos, por lo tanto, cómo estos antiguos censores e importantes cargos de la Administración franquista se reciclan y continúan funcionando durante la Transición como filtro para las películas. Podemos entender la envergadura de este hecho: aunque la ley cambie, el criterio de los censores no lo hace y van a continuar operando de la misma manera, pero a través de

otros medios como la utilización de la ley como caja de herramientas para evitar películas que sean molestas.

El control es tal, que en todas las películas que hemos analizado (exceptuando *Con uñas y dientes*) hemos encontrado artículos de prensa en los correspondientes expedientes recopilados por el Ministerio competente para conocer qué dice la opinión pública sobre estos. Este era un mecanismo de control que se utilizaba en el franquismo y continuó durante la Transición y *a posteriori*, como hemos comprobado con *Cada ver es...* También debemos hacer referencia a las dilaciones indebidas con carácter malicioso por parte de la Administración, a fin de bloquear determinadas películas.

Igualmente, no debemos olvidar el plano de Francisco Letamendia que Uribe quiso eliminar del montaje final y se vio obligado a dejar para poder continuar adelante con el proyecto, resultando esto un cambio en la realización final. Podemos ver cómo esta presión no viene ejercida desde el Estado sino desde un partido político antagónico al mismo. Durante el franquismo esto no habría sido posible, puesto que no existían los partidos políticos y el nuevo contexto posibilita este tipo de situaciones, como en el caso del documental de Uribe. La motivación para imponer este cambio es ideológica, ya que Letamendia apoyado por el resto de sus compañeros de Herri Batasuna, exigen que se deje el plano secuencia en el que Letamendia habla sobre los orígenes de ETA.

Respecto al agente económico lo consideramos un censor eficaz y que además podemos relacionar con el anterior, político-administrativo, puesto que este se vale del mismo a través de restricciones económicas para limitar ciertas películas. Debemos tener en cuenta para ello la dependencia del cine español de las ayudas estatales para su supervivencia: en el periodo de la Transición previo a la abolición de la censura (1975-1977), encontramos la subvención adicional del “Interés Especial” y, tras la publicación del Real Decreto 3071/1977, la “Especial Calidad”. Esta decisión queda a la total discrecionalidad del correspondiente órgano, en el caso de la primera, de la Comisión de Valoración perteneciente a la Junta de Calificación y Apreciación; y en el segundo, a la Subcomisión de Valoración, correspondiente a la Comisión de Visado. Para más inri, esta segunda tiene la posibilidad de denegar el 15% bruto de los ingresos en taquilla durante cinco años que le corresponde a toda película española en el caso de que el filme presentado a valoración sea documental. El hecho de que esto se plantee en el Real Decreto 3071/1977 nos parece algo arcaico, teniendo en cuenta que en la normativa de 1971 se excluía de protección económica a determinados documentales.

Por lo tanto, en el caso de que una película no obtenga la subvención adicional, puede afectar sensiblemente a su rendimiento económico, y ya el hecho de negarle el 15 % bruto en taquilla, es probable que llegue a ser letal. En este aspecto podemos ver cómo cambian el *nomen iuris* de las subvenciones adicionales, pero los perjudicados siguen siendo los mismos. También, en este caso debemos exponer una diferencia sustancial entre el antes y el después de la abolición oficial de la censura: en el periodo previo (1975-1977) dentro de la jurisdicción vigente era plausible que existiese una censura en lo histórico y en lo político. Sin embargo, después del 1 de diciembre de 1977 se sobreentiende que la decisión que toman los vocales de las Subcomisiones se ceñirá a criterios culturales y de calidad y no de otro tipo. Hemos comprobado a través de los informes de estos vocales como el aspecto político e histórico influyen en sus juicios de valor tanto antes como después de la publicación del Real Decreto 3071/1977. Además, es lógico que esto suceda si algunos censores recalcitrantes del franquismo ocupan sillas como vocales. Evidentemente, su criterio va a ser el mismo que el de antaño a la hora de valorar.

En el caso de la industria, como es lógico, quieren obtener el mayor beneficio posible asumiendo el menor riesgo en la inversión y, al final, esta dependerá en gran parte de las políticas que se apliquen desde el Estado, como el sistema de proteccionismo que hemos expuesto anteriormente. En el ámbito del sector privado hemos visto en las películas de nuestro corpus que es complicado encontrar productores que financien (tanto antes como después de la abolición de la censura) películas con temáticas tan disidentes, produciéndose a través de la co-producción o la autofinanciación.

Lo mismo ocurrirá con las otras dos ramas de la industria cinematográfica, los distribuidores y los exhibidores, tan solo debemos recordar la cuota de pantalla. En el caso de los primeros hemos acudido a una dejadez en las funciones por desinterés en el filme, siendo este el caso de *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota. La problemática en torno al documental *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, hizo que su primera distribuidora, Irudi, abandonara el proyecto. También hemos podido constatar, que en algunos casos, estas empresas requieren películas españolas en sus listas no por un verdadero interés, sino para hacer una distribución simbólica y poder adquirir así licencias para las películas americanas, como lo que sucedió a *Después de...* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé. Respecto a *Cada vez es...* (1981), de Ángel García del

Val, sufre la “fuga” continua de las sucesivas distribuidoras (Ecran Distribución, Tabarca Films y Araba Films) debido al malditismo que la acompaña.

Por otra parte, los exhibidores también juegan un papel importante, ya que al ser dueños de las salas son el último eslabón de la cadena para que los espectadores puedan visionar las películas. Podemos comprobar como desde el Estado hay una motivación ideológica en su forma de proceder, por ello se merma la difusión de películas disidentes, mientras que desde el sector privado económico se quiere conseguir una mayor audiencia y la motivación es comercial. Sin embargo, detrás de los productores, distribuidores y exhibidores también encontramos motivaciones ideológicas en algunas situaciones.

En el caso de *Después de...* (1979), aunque su productora (Ales Producciones) exigió el cambio de título eliminando el apellido Franco por una razón comercial, en esta supresión subyacen razones de índole ideológica ya que se quería evitar nombrar un apellido poco “popular” para una parte de los espectadores potenciales. Del mismo modo, desde la productora se exigió a Cecilia y José Juan Bartolomé un corte sobre un rótulo al final de la película en el que se hablaba de Milans del Bosch, apelando a una suerte de sentido común. Esta otra supresión responde igual que la primera a las mismas motivaciones comerciales y afectan al ámbito ideológico, ya que no se quiere entrar en terreno pantanoso y se opta por dar el mensaje, pero desde lo políticamente correcto.

Hemos comprobado cómo durante la Transición ciertos exhibidores se niegan a proyectar películas, o bien por miedo (por la posibilidad de sufrir ataques por grupos de extrema derecha), o bien por no estar de acuerdo con el discurso de las mismas. Hemos constatado la negativa de los cines a exhibir *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez, por miedo a posibles represalias de grupos ultras. Encontramos otros casos menos extremos como el de la película *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota, que quedó relegada a salas periféricas por no gustar su temática a los dueños de las salas; y *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, el cual expone que debido a la ideología de los exhibidores encontró dificultades para proyectar la película en otras partes de España que no fueran el País Vasco. Debemos exponer que el miedo que pudieran tener algunas salas de cine es algo perfectamente lógico, puesto que varias salas de cine sufrieron atentados por exhibir películas de este talante, así como amenazas, siendo este último caso el de un cine en Gijón y otro en Oviedo con la película *El proceso de Burgos* (1979). Para los exhibidores todas estas situaciones son nuevas, ya que disponen de un mayor

abanico de películas en lo que atañe a su ideología, mientras que en el periodo franquista la pluralidad era prácticamente nula en las salas comerciales.

El hecho de que también puedan existir motivaciones ideológicas en la industria cinematográfica responde a que los productores, distribuidores y exhibidores también tiene su propia ideología y esta en algún momento puede influirles. De manera contrapuesta a lo que venimos exponiendo (con una intención de apoyar y no de censurar), claro ejemplo de esta motivación ideológica sería el caso de *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas, en la muchos de los productores que tuvieron su pequeña participación en la película lo hicieron por un motivo esencialmente político.

En nuestro estudio hemos querido valorar también el agente autocensor que tanto se dio en las películas del franquismo, motivado por el deseo del autor de evitar posibles vetos censores derivados del ordenamiento jurídico. A diferencia de los dos agentes anteriores (político-administrativo y económico), la autocensura (como bien indica el prefijo de este neologismo) viene autoimpuesta y, aunque en ocasiones resulte la consecuencia de alguno de los dos anteriores, también tiene su propia personalidad.

Tras la abolición oficial de la censura observamos cómo los motivos para autocensurarse cambian, puesto que ya no se pretende prevenir prohibiciones legales, sino temas sensibles. Paradójicamente, en las películas del primer grupo de nuestro corpus (1975-1977) no hemos encontrado este elemento, contrariamente al caso de dos de las películas producidas tras la abolición oficial de la censura. En el caso de *El proceso de Burgos*, el realizador expone también cómo grabó una parte en la que se hablaba de la perspectiva del presente que nunca llegó a exhibirse (en parte por la duración y motivos comerciales), y omitió esa perspectiva en su obra para evitar problemas entre los entrevistados, aunque por una parte sí hubiese querido hacerlo. En el caso de *Después de...*, al evitar incidir especialmente en el tema del Ejército debido al tema tabú que este suponía y, sobre todo, al no hablar del GRAPO, por miedo a posibles consecuencias. En este último hecho no encontramos que esta sea una reacción a la censura ideológica que se ejerce desde lo político-administrativo, ni a la comercial desde el sector privado económico, sino que viene motivada por miedo a la situación de tensión y violencia que se daba en aquella época: la Transición. Por lo tanto, podemos comprobar cómo un factor subjetivo como la autocensura cobra mayor fuerza en un contexto en que, al menos en apariencia, se relajan los frenos institucionales.

Toda esta maquinaria provoca que la dinámica que adquiere el sistema, limite la expresión cinematográfica contraria a la ética y a la política del mismo. Aparte, dichos mecanismos pueden provocar graves perjuicios económicos y (lo que es peor) un gran daño moral, puesto que no debemos olvidar que detrás de una película hay un equipo humano. De esta forma, en este periodo se vertieron falsas acusaciones sobre responsables de algunos de los filmes de nuestro corpus, como fue el caso de Iñaki Núñez y su equipo, del que se especuló en prensa que pertenecían a ETA; o de Imanol Uribe, al que se tildó de ser una persona que realizaba apología del terrorismo en su obra. También hemos podido comprobar que, en ocasiones, la prensa es utilizada como un vehículo que puede actuar en varias direcciones: ya sea para denunciar la situación de las películas (por parte de los realizadores), ya sea para justificar un criterio determinado (la Administración). Además, encontramos antiguos censores franquistas ubicados en la prensa que ya no pueden ejercer su influencia a través de las comisiones censoras, pero continúan valorando las películas a través de la crítica cinematográfica, como es el caso de Pascual Cebollada y Marcelo Arroita-Jauregui.

Respecto a la valoración de la influencia de los agentes que consideramos susceptibles de ser censores (político-administrativo, económico y autocensor) determinamos que cada uno de ellos está en el vértice de un triángulo. En el vértice superior de este triángulo se situaría el agente político-administrativo, cuyas normas emitidas y valoraciones realizadas a través de la Administración se irradian hacia los otros dos vértices, pudiendo llegar a influirles. Del mismo modo, sucede con los dos vértices inferiores, ya que el agente económico también influye en ocasiones en el autocensor. Observamos, por tanto, cómo todos los lados de este triángulo pueden llegar a estar interconectados.

Concluimos definiendo el término de *criptocensura* como un mecanismo a través del cual se realiza una función censora sutil que comienza a operar (fundamentalmente) tras la abolición oficial de la censura cinematográfica mediante una red invisible que actúa desde los agentes político-administrativo, económico y autocensor. Este fenómeno esconde, sobre todo, motivos ideológicos, así como económicos.

En el caso del agente político-administrativo observamos como la Administración rebaja ostensiblemente las cortapisas jurídicas de cara al ámbito cinematográfico, sin que ello sea óbice para seguir manteniendo un férreo control sobre dicho ámbito. La acción censora queda camuflada a través de mecanismos tales como la licencia de exhibición (en

un principio, ya que posteriormente esto cambia), la clasificación para público y tipo de sala que dejan un amplio margen para la discrecionalidad administrativa, las dilaciones indebidas y la incertidumbre e inseguridad generada por la Administración al advertir acerca de la posibilidad de que estén cometiendo un delito. Una característica consustancial a la *criptocensura* es la negación en todo momento por parte de la Administración, a través de distintos medios, de ejecutar cualquier tipo de actuación censora. Desde lo político no solo es el Gobierno el que a través de las leyes ejerce una presión, sino que hemos comprobado que hay partidos políticos que también realizan su propio influjo.

En el caso del económico se opera desde dos ámbitos: el público y el privado. El público utiliza la herramienta de la protección estatal para excluir películas de la misma. Desde el privado: las empresas productoras realizan cortes y cambios en las películas; las distribuidoras ejercen la dejadez de funciones en determinadas películas, ya que el interés por estas esconde otras intenciones de negocio (conseguir las licencias de doblaje para películas extranjeras); y en el caso de las exhibidoras, algunas se niegan a la exhibición de las películas.

En el caso del autocensor, en ocasiones consecuencia de los dos agentes anteriores, también opera con autonomía propia y encontramos que es el mismo autor el que la realiza por precaución a tocar ciertos temas sensibles.

Para terminar, exponemos que el análisis de la última película que hemos analizado, *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val, nos podría abrir el camino hacia un nuevo punto de investigación: la censura durante el periodo democrático que se inicia el 28 de octubre de 1982 con el primer Gobierno de Felipe González. Este hecho puede causarnos extrañeza, puesto que en la Dirección General de Cine se encontraba a cargo una cineasta que había sufrido la censura, Pilar Miró, que fue además la misma que rehabilitó y compensó por los años de ostracismo y castigo a *El proceso de Burgos* y *Después de...* Sin embargo, con la película del realizador valenciano no sucede esto, su agonía se prolonga en el tiempo a pesar de las demandas llevadas a cabo por personajes del mundo de la cultura y del propio García del Val. No será el único episodio de este tipo en plena democracia en España. En 1986 TVE suprimió la retransmisión en la que el cantautor Javier Krahe cantaba *Cuervo ingenuo*, una crítica a las políticas del PSOE poniendo el dedo en la llaga con el polémico ingreso de España en la OTAN, al que el partido socialista mostró una férrea oposición durante el Gobierno de la UCD. Tras ganar

las elecciones el 28 de octubre de 1982, el PSOE viró su política y pidió el “SÍ” a la OTAN.

Estas situaciones no son algo del siglo pasado ni exclusivas del ámbito público, sino que encontramos en la actualidad situaciones de censura desde el ámbito privado que han sido eco de noticias no solo a través de redes sociales, como forma de denuncia, sino también a través de la prensa. En el año 2011, a través de una rueda de prensa, el realizador Tinieblas González denunció la mafia que existe en torno a la producción de películas y las subvenciones estatales, exponiendo el caso que él mismo sufrió. Este explica, cómo a través de diferentes mecanismos, las productoras y distribuidoras vetan y censuran a directores que se niegan a entrar en este sistema corrupto. Expone como ejemplo el caso del director Juanma Bajo Ulloa, quien a pesar de haber dirigido un taquillazo como *Airbag* (1997), se encuentra vetado incluso cuando él mismo se produce sus películas, por ejemplo, a través de retrasos en la distribución. Tinieblas González conecta estos hechos sucedidos desde el sector privado con el político-administrativo, del que plantea serias dudas respecto a su ignorancia en los hechos.

El cineasta Víctor Moreno grabó el largometraje documental *Edificio España* (2012), que retrataba la demolición y remodelación de los interiores del que fue durante años el rascacielos más alto de Europa. La película permaneció silenciada debido a la intervención del dueño del edificio, Santander Fondo Inmobiliario, que consideraba que su emisión perjudicaba su imagen. Tras 15 meses de bloqueo, una semana después del salto de la historia a los medios de comunicación, el banco cambió su postura y permitió que el filme se distribuyese, ya en el 2014. *Eldiario.es* publicó la noticia explicando la situación del documental, de manera que los abogados de la entidad comunicaron al equipo responsable del filme que retiraban ese veto y, por lo tanto, que eran libres de proyectarlo tal y como fue concebido por sus creadores, donde y como quisieran. En un principio el banco vetó la película de acuerdo a una cláusula firmada en el contrato que hizo con el cineasta. Además la entidad bancaria envió un requerimiento donde se advertía a los productores que en ningún momento debían mencionar la razón por la que suspendían las exhibiciones, condición *sine qua non*, así como debían declinar las posibilidades de proyectar el largometraje sin mencionar el conflicto con la empresa.

Más actual sería el caso de *Frente a la gran mentira* (2020), de Atanasio Noriega, película crítica con la Transición y con el sistema actual (engendrado en la misma),

relaciona pasado y presente estableciendo una democracia inexistente basándose en las teorías del jurista Antonio García Trevijano. La producción de la misma se realiza de manera independiente (sin ningún tipo de subsidio estatal). Respecto a la distribución, a pesar de estar bajo licencia *Creative Commons*, ninguna sala comercial en España (hasta el día de hoy) se ha atrevido a su exhibición (aunque está a disposición de todas ellas). Otro dato bastante significativo es que, a pesar de haberse enviado notas de prensa a la mayoría de principales medios de comunicación en España, no se dio la noticia o notoriedad al documental (estrenado en distintas plataformas el 10 de mayo de 2020).

Los famosos pactos de silencio impuestos en la Transición parecen haber alcanzado el siglo XXI y el séptimo arte, pareciendo esto una suerte de metáfora de que España se ha construido y sigue construyéndose a partir del silencio.

La cuestión es que, en una democracia, tanto las expresiones artísticas como la opinión pública, no deberían ser censuradas porque lo contrario no sería digno de un país libre. En el momento en el que no se puede comentar, bromear o cuestionar un tema, el mismo termina por tener un veto que lo hace intocable. Y cuando esto sucede, la imagen que se proyecta deja de ser una libre interpretación para convertirse en una masa uniforme e impuesta. No obstante, aunque se intenten poner barreras a la creatividad, al arte y a la libertad de expresión, estos terminan encontrando un rincón para nacer, crecer y desarrollarse.

CONCLUSIONS

Une fois ce travail de recherche effectué, il est temps de vérifier si les hypothèses avancées au départ se sont avérées exactes. Dans cette conclusion, nous devons vérifier le niveau de réalisation des objectifs proposés. Pour cela, nous présentons les principales conclusions tirées.

Concernant le contenu dissident des films que nous avons analysés, il faut souligner qu'il est essentiellement politique. Les films de notre corpus, bien que présentant des métrages différents et appartenant à des genres distincts, ont pour motif commun fondamental la remise en cause du *statu quo* qui se construisait à l'époque de leur production : la Transition (1975-1982).

Nous concluons que les discours contre-hégémoniques de ces films abordent des questions d'actualité de deux époques différentes : d'une part, le présent, comme c'est le cas avec *Con uñas y dientes* (1977), par Paulino Viota, dont l'intrigue se déroule entre la loi de réforme politique promulguée en novembre 1976 et les élections générales de juin 1977; *Después de...* (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé, tourné entre avril 1979 et fin 1980; et *Cada ver es...* (1981), d'Ángel García del Val, filmé en 1981. D'autre part, le passé récent, comme dans *El proceso de Burgos* (1979), d'Imanol Uribe, qui aborde le procès de Burgos qui a eu lieu en décembre 1970; et un passé qui a son équivalent dans le présent, comme dans *La ciudad quemada* (1975), d'Antoni Ribas, qui se penche sur une période de dix ans au cours de la Restauration, de mai 1899 à juillet 1909, avec la fin de la Semaine Tragique et, enfin, *Estado de excepción* (1976), par Iñaki Núñez, dans lequel l'action se déroule depuis le début de la Guerre Civile jusqu'à la manifestation en faveur du Régime le 1er octobre 1975 sur la plaza de Oriente de Madrid. Ces deux derniers films sont réalisés avant la publication du Décret-Loi Royal 24/1977 du 1er avril sur la liberté d'expression, qui interdisait les films dépeignant négativement la monarchie, les Forces Armées ou étaient contraires à l'unité de l'Espagne, or c'est ce dernier point qui est abordé tacitement dans ces deux derniers films tandis que Monarchie et Forces armées se voient représentées de façon plutôt critique dans le film de Ribas. Cependant, ce Décret Royal sera abrogé par la Loi 62/1978 du 26 décembre et, avant cela, le Décret Royal 3071/1977 abolissant officiellement la censure des films en Espagne sera publié. Malgré la nouvelle législation, ces deux films et les autres continueront d'avoir des problèmes administratifs. Ces difficultés sont dues au fait que ces films abordent des sujets désagréables pour le pouvoir car celui-ci n'a pas encore eu le temps ou la volonté de les traiter. Ces sujets présentent des contextes chronologiques différents. En premier lieu, à

travers la représentation d'un passé qui semble être un miroir du présent et qui montre des revendications d'une autre époque qui n'ont pas disparu aujourd'hui, remettant en doute un système insuffisant et une démocratie incomplète. Ces affirmations de type nationaliste (du point de vue basque et catalan) et critiquent l'oppression et la torture exercées par les forces de l'ordre public, comme on peut le voir dans *La ciudad quemada*, *Estado de excepción* et *El proceso de Burgos*, tout en donnant une autre vision du phénomène du terrorisme de l'ETA dans ces deux derniers. Concernant ce dernier film, nous observons que le problème ne réside pas dans le fait de parler de l'ETA, mais dans l'approche qui est donnée à ce sujet. En deuxième et dernier lieu, la représentation d'un présent dans lequel il n'y a pas de changement réel dans le système, mais plutôt une continuité comme dans le cas de *Después de...* et, de manière métaphorique, dans le cas de *Con uñas y dientes* et *Cada ver es*. Cela se reflète dans les films sous différentes approches : la persistance au pouvoir des anciens membres du Régime, la situation alarmante de différents secteurs de l'économie, la violence et la perte de la mémoire historique collective. Malgré le fait que dans cette période il y ait une forme de libéralisation du genre cinématographique politique, il y a encore des sujets tabous et les films qui osent en parler en souffrent.

Lorsque l'on considère l'évolution de la censure à cette période, nous sommes confrontés à un problème terminologique puisque la censure des films est officiellement abolie le 1er décembre 1977, avec la publication du Décret Royal 3071/1977. À partir de ce moment, nous identifions alors le phénomène que nous avons baptisé *cryptocensure*.

Le premier film de notre corpus est celui qui subit le processus de censure administrative le plus fastidieux et cela ne devrait pas nous surprendre, car l'examen de son dossier par l'Administration remonte à une date antérieure à la mort de Franco. *La ciudad quemada* (1975), d'Antoni Ribas, a passé la censure préalable du scénario en mai 1975, une procédure obligatoire à l'époque. De la même manière, un mois plus tard, il a sollicité le permis de tourner, car sans lui le tournage était interdit. Une fois le film déposé et par la suite consulté par la commission correspondante en mai 1976, ses membres affirment qu'il n'est pas conforme au scénario présenté auparavant (mai 1975); cependant, ils ne peuvent rien y faire. La censure des scénarios a été abolie en février 1976 et ce avec un effet rétroactif. Bien que dans ce cas la loi soit du côté de Ribas, d'autres stratagèmes seront recherchés pour tenter d'empêcher la sortie du film. Selon le règlement de la Commission d'Évaluation et d'Appréciation des films, celle-ci dispose de 30 jours pour

donner son avis une fois le film déposé et, dans ce cas-là, le délai avait déjà été dépassé. Ce retard dans la réponse de l'Administration est quelque chose d'extraordinaire et, d'ailleurs, un des producteurs du film, Fernando Repiso, déclara qu'une chose pareille ne s'était jamais produite auparavant. En réalité, ces retards seront à partir de ce moment-là très courants vis-à-vis des films qui ne plaisent pas à l'Administration, causant de graves problèmes, notamment d'ordre économique comme le précisent les producteurs et Ribas lui-même. C'est là que les arguties administratives commencent, sachant que l'Administration peut suspendre sa décision et créer une Commission Spéciale : problème qui retarde la première du film, prévue pour mai 1976 et qui n'aura lieu qu'en septembre de la même année. Pour couronner le tout, la subvention supplémentaire appelée «Intérêt Spécial» est refusée au film de Ribas. D'autre part, les producteurs avaient fait une déclaration dans laquelle ils demandaient que leur film soit qualifié pour tous publics, néanmoins, il ne sera qualifié que pour les plus de 18 ans dans les salles commerciales, limitant ainsi le nombre de spectateurs possibles. Après de nombreuses plaintes, en février 1977, il a finalement reçu la qualification pour tous publics.

Le film suivant rencontre une difficulté de moins que le précédent: il n'est plus obligatoire de présenter le scénario à la Censure car, *Estado de excepción* d'Iñaki Núñez est produit pendant l'été 1976. Néanmoins il est indispensable de demander un permis de tourner pour pouvoir filmer. Le réalisateur décide de tourner clandestinement et demande l'autorisation le 2 octobre 1976 puis procède au dépôt auprès du Ministère de l'Information et du Tourisme. Son objectif est d'obtenir la qualification pour les salles de cinéma et il va même jusqu'à renoncer aux bénéfices économiques pour l'obtenir dans les meilleurs délais. Cependant, le processus sera encore plus compliqué pour ce film que pour le précédent, l'équipe du film étant même emprisonnée pour propagande illégale et association politique. Pour comprendre la raison de ces obstacles, nous devons comprendre le contexte dans lequel le métrage est produit : le 4 octobre 1976, l'organisation ETA avait assassiné José María de Araluce, Président du Conseil Provincial de Guipúzcoa, à Saint-Sébastien, et la psychose collective a conduit la police à arrêter Carlos Knor (assistant cadreur) pour l'avoir considéré comme suspect. Ils découvriront finalement les photographies du tournage au siège d'Araba Films. Une amende aurait suffi, mais la répression est brutale, les acteurs sont emprisonnés jusqu'à ce qu'Iñaki Núñez, en tant que responsable, comparaisse devant le Tribunal de l'Ordre Public. Le 20 décembre 1976, une fois Iñaki Núñez sorti de prison, il demande à nouveau l'autorisation

de tourner et allègue qu'il a subi de graves dommages financiers en raison des retards administratifs en cours. Encore une fois, «la stratégie du temps» est utilisée, exactement comme dans le cas du film de Ribas. Les retards peuvent être dangereux pour la réalisation et/ou la sortie du film, en particulier pour un métrage né en même temps que sa société de production, Araba Films, ce qui le rend plus vulnérable. En 1977, on publie des lois qui complètent l'amnistie partielle de 1976 et le Décret Royal 3071/1977 abolissant la censure des films. Confiant, le cinéaste basque dépose le film au Ministère. Ce qui paraît paradoxal, c'est que, bien que les redoutables ciseaux de la censure aient légalement disparu, une des armes conservées par l'Administration avec ce Décret Royal est l'autorisation de diffusion, sans laquelle aucun film ne peut être légalement diffusé en Espagne. Le Ministère a donc deux alternatives : l'autoriser dans un délai de deux mois ou le dénoncer auprès du Ministère Public.

Cette deuxième option sera choisie dans le cas de ce film : les copies sont saisies pour insultes à la Police Nationale et apologie du terrorisme. Cependant, ici «la stratégie du temps» joue un tour à l'Administration puisqu'en raison des retards, la plainte est annulée et les copies saisies doivent être rendues. En effet, à partir du dépôt du film, l'Administration dispose d'un délai de deux mois pour répondre, cependant, en cas de silence administratif la réponse est considérée comme positive. Après tous ces revers, Iñaki Núñez demande la subvention supplémentaire dénommée «Qualité Spéciale» et encore une fois le processus est retardé, bien que le Sous-Comité d'évaluation vote majoritairement pour, cette prime ne lui est pas accordée. L'Administration allègue que l'avis du Sous-Comité n'est pas contraignant, et que ce n'est qu'un organe consultatif. Malgré l'insistance du réalisateur, on l'informe que la voie administrative est close et qu'il doit passer par la voie judiciaire s'il veut faire appel, ce qu'il ne fera pas. En ce qui concerne la qualification, elle est accordée aux personnes de plus de 14 ans dans les salles commerciales, ce qui n'aura aucune importance puisqu'il ne sera jamais diffusé en public, aucun exploitant de salle n'ayant accepté de le faire.

Le dernier film de notre corpus, produit avant la publication du Décret Royal 3071/1977 est *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota. Bien qu'il ne subisse pas autant de vicissitudes que les précédents, il y a des éléments communs. Avant le tournage, le 16 août 1977, la qualification «Intérêt Spécial» est sollicitée. Néanmoins, cette qualification sera systématiquement refusée malgré plusieurs revendications écrites. Cela se termine exactement comme pour le film précédent : la demande est à nouveau rejetée

et on lui indique que la procédure administrative est close ; le seul recours possible est à nouveau le contentieux administratif, c'est-à-dire les tribunaux. De toute évidence, après les retards subis du fait de l'examen administratif, la voie judiciaire, encore plus longue, pourrait signifier la destruction du film. Le processus continue d'être rallongé, entre les réunions du Sous-Comité, les réclamations et l'appel déposé par le producteur Ángel Huete et Paulino Viota, et dure de mars 1978 à avril 1979. Un mois plus tard, le film sortira à Madrid en salles mais interdit aux moins de 18 ans. On peut conclure avec ce film que le fait de ne pas accorder la subvention de l'État est une autre façon de le condamner. De plus, la qualification interdit aux mineurs sert à limiter le public et donc potentiellement ses revenus.

Pour les trois films suivants, il y aura une différence substantielle par rapport aux précédents : ils sont produits après la publication du Décret Royal 3071/1977, ce qui signifie qu'ils sont officiellement produits dans une période sans censure.

Avant d'être déposé par Imanol Uribe au Ministère de la Culture pour sa qualification, *El proceso de Burgos* (1979), est projeté en septembre 1979 au XXVII Festival de Saint-Sébastien. Malgré la pression explicite d'un politicien de l'UCD, parti au pouvoir à l'époque, pour retirer le film, Uribe ne cède pas. Ce sera le début d'une longue odyssée : comme pour le film d'Iñaki Núñez, le Ministère public est informé de l'existence de ce film lors de son dépôt, mais contrairement à l'affaire précédente, ce fait passe totalement inaperçu puisque le parquet donne le feu vert pour que le film soit examiné normalement. On peut interpréter que cette différence est due au fait que ce film est postérieur et que le pouvoir discrétionnaire de la personne qui le visionne est indéniable : ce qui pour une personne peut sembler immoral ou une atteinte aux droits de l'homme peut être tolérable pour une autre. De plus, dans le film d'Uribe, il est clair que la question épineuse de la torture policière (bien qu'elle soit traitée très tangentiellement et brièvement) est un sujet de l'année 1970 ou des années précédentes, quelque chose qui ne semblait pas si clair dans celle d'Iñaki Núñez. Bien que, comme nous l'avons dit, le Ministère public donne le feu vert, les retards mentionnés auparavant dans les procédures d'évaluation et d'appréciation prendront la suite. Dans cette dernière procédure, le film se voit refuser la subvention équivalant à 15% brut des bénéfices en salles, normalement accordée à tous les films espagnols. Le Sous-Comité de l'Évaluation s'accroche à l'article 18, section c de la législation de l'époque, qui envisage l'exclusion de ce pourcentage pour les films dont la moitié ou plus se limite à reproduire des interviews. Il en va de

même lorsque le réalisateur basque demande la subvention «Qualité Spéciale» ou «Nouveaux cinéastes», car si le film ne peut pas accéder à la subvention habituelle des 15%, il ne pourra pas obtenir les deux subventions supplémentaires non plus.

Concernant la qualification, la société de production la sollicite pour salles commerciales et pour les plus de 16 ans. Elle ne sera accordée que pour les plus de 18 ans, toujours comme dans les cas précédents, ce qui limite le nombre de spectateurs (plus le spectre d'âge est large, plus le film a de spectateurs potentiels). Le 28 décembre 1979, Uribe recevra une résolution en même temps que l'autorisation de diffusion : il est averti que cette décision n'est qu'administrative et qu'une éventuelle poursuite serait du ressort des juges ou des tribunaux. La note semble être une sorte d'avertissement : l'Administration accorde la licence correspondante, mais avertit l'intéressé qu'il n'est pas exempt d'une éventuelle poursuite pour son film en cas de projection. Comme pour le film mentionné précédemment, Uribe n'est pas d'accord avec cette qualification et fait appel, épuisant toutes les possibilités et prétendant que d'autres films espagnols similaires au sien ont, dans les faits, pu se prévaloir de cette protection. Lorsque le réalisateur fait référence à une persécution de la part de l'Administration, celle-ci le nie catégoriquement, déclarant que le film a obtenu l'autorisation de projection nécessaire et que son accusation est donc fautive. Le fait que cela soit spécifié dans les rapports nous donne une idée de l'invisibilité des faits de censure, jusque dans les paroles rapportées du directeur général. Enfin, comme cela s'était produit précédemment pour d'autres œuvres, le réalisateur est informé que la voie administrative est épuisée et que s'il souhaite continuer il devra passer par la voie judiciaire. Ce que Uribe a fait, mais son appel a été rejeté le 30 juin 1982.

Dans le cas de *Después de...* (1979), de Cecilia et José Bartolomé, il existe divers faits analogues à l'affaire précédente, ce qui est logique, puisqu'il s'agit également d'un documentaire et tous deux dépendent du même régime juridique. Il y a des retards dans les procédures administratives concernant le film, qui dépassent même le délai de deux mois fixé par l'Administration.

En ce qui concerne son évaluation et son classement, les mêmes critères que pour le film précédent sont suivis : en ce qui concerne le classement, le producteur l'avait sollicité pour salles commerciales et pour les plus de 14 ans et il ne sera accordé qu'aux plus de 18 ans; il se voit également refuser la protection de 15% des bénéfices bruts en salles et, bien sûr, la subvention «Qualité spéciale» et celle pour les «Nouveaux Cinéastes». De la même manière que pour le film précédent, un recours administratif est

déposé et rejeté, mais dans ce cas-là les Bartolomé choisissent de ne pas recourir à la voie judiciaire. Cependant, il y a une différence de traitement pour ces deux films : le documentaire des Bartolomé est déposé en février 1981 à l'Administration et à ce moment-là le Décret Royal 1664/1980, daté du 6 juin, avait déjà été publié, abrogeant les articles 3 et 4 du Décret Royal 3071/1977 du 11 novembre. Cela implique la suppression du système d'autorisation de diffusion accordée par l'Administration; toutefois, dans le cas où le film pourrait constituer un délit, l'intéressé et le parquet continueront à en être informés, et ce dernier pourra agir en conséquence. Il y a donc un changement de forme dans la procédure, mais pas dans le contenu : l'Administration ne délivre plus d'autorisation de diffusion, elle ne pourra donc plus bloquer un film afin de permettre au Ministère public d'évaluer si le film en question est punissable ou non. Cependant, elle continuera à l'informer si elle considère que le film peut constituer un délit, afin qu'il puisse en juger par ses propres moyens, tout en avertissant l'intéressé. Et c'est justement ce qui arrive au documentaire des Bartolomé, ce qui cause beaucoup d'hésitations au producteur et au distributeur. Cependant, les projections en salles ont lieu sans incidents.

Un autre point commun avec le cas mentionné précédemment est que l'Administration nie tout type d'obstruction du documentaire des Bartolomé. Dans ce cas, c'est même Matías Vallés, le chef de la Direction Générale de la Cinématographie, qui l'assure lui-même dans la presse.

Après des années de combats avec le Ministère de la Culture, *El proceso de Burgos* (1979), d'Imanol Uribe et *Después de...* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé sont réhabilités en janvier et février 1983 par Pilar Miró, qui est à la tête de la Direction Générale de la Cinématographie à cette époque. Pour ce faire, la réalisatrice se réfère à la législation qui leur avait justement refusé la protection : dans la section c de l'article 18 du Décret Royal 3071/1977, il est précisé que, bien que les films contiennent des interviews, l'Administration peut les déclarer dignes de protection compte tenu de leurs valeurs culturelles. Il est clair que dans le domaine administratif, la ligne entre pouvoir discrétionnaire et pouvoir arbitraire peut parfois être dangereusement fine.

Le dernier film de notre corpus est *Cada ver es...* (1981), d'Ángel García del Val, qui subit un processus administratif complexe comme les films précédents, mais avec des différences notables. Le film est déposé au Ministère de la Culture le 31 décembre 1981 et une classification de 16 ans pour les salles commerciales est sollicitée. La réponse est donnée par Matías Vallés lui-même, dans une déclaration qu'il a écrite le 17 février 1982.

Il y indique que le format du film, 16 millimètres, est considéré comme non susceptible d'exploitation commerciale selon les critères du sous-comité, qui l'a qualifié pour les plus de 18 ans et avec une anagramme «S»; l'écrit conclut en expliquant que la protection est suspendue jusqu'à ce qu'elle soit présentée en 35 millimètres. Dans ce cas, les raisons de la suspension de la protection sont autres : il est exposé que le format du film affecte la qualité de sa projection dans les salles commerciales, un problème qui n'avait pas été soulevé auparavant, puisque le reste des films de notre corpus a été présenté en 35 millimètres.

Ce qui est frappant dans cette affaire, c'est que, dans la législation de l'époque, aucune mention n'est faite quant aux limitations posées par le format de 16 millimètres, et il y a même des cas de films étrangers et espagnols qui ont été présentés en 16 millimètres en salles commerciales. L'autre point intéressant est qu'il soit classé avec l'anagramme «S», une lettre qui vient du mot «sensibilité» et qui est utilisée comme signe distinctif pour les films dont le contenu peut nuire à la sensibilité du spectateur. Cette classification doit être insérée dans leur affiche publicitaire, ainsi que dans la première image des crédits des films et dans des endroits visibles au guichet de la salle, pour informer les spectateurs. Cela peut impliquer, en toute logique, que de nombreux spectateurs décident de ne pas voir le film à cause de son contenu soit-disant blessant. Nous utilisons l'adjectif soit-disant, car, comme le député Gil Lázaro l'a dénoncé en 1983, le film ne contient pas de scènes violentes ou sexuelles. À partir de là, exactement comme dans les cas précédents, un appel est déposé, mais celui-ci est rejeté par l'Administration, argumentant que la classification du film quant à sa projection et le refus de la protection économique sont des choses différentes. La protection refusée, on leur donne le choix de continuer par la voie judiciaire.

Comme dans les cas précédents, le producteur est averti du préjudice grave que cela entraînera pour l'entreprise de ne pas obtenir la subvention visée. Cette situation ne change pas, même lorsque Pilar Miró est nommée à la tête de la Direction Générale Cinématographique et que la réhabilitation des deux documentaires précédents a lieu : *Cada ver es...* en est totalement exclu. Cependant, et bien que cela n'appartienne pas à la période analysée ici, il est intéressant d'observer que le gouvernement démocratique du PSOE reprend la même dynamique initiée par celui de l'UCD en se servant de la presse: en effet, comme Matías Vallés l'avait fait précédemment, Pilar Miró nie toute forme de censure imposée à *Cada ver es...* La Direction Générale de la Cinématographie du PSOE

suit les mêmes critères que celle de l'UCD : ne pas accorder la protection de 15% jusqu'à ce qu'une copie de 35 millimètres soit présentée, ce qui n'arrivera que le 3 décembre 1985.

Nous avons également constaté que certains films ont plus d'obstacles que d'autres: tel serait le cas de *El proceso de Burgos* (1979), d'Imanol Uribe et *Después de...* (1981), de Cecilia et José Juan Bartolomé, pour lesquels l'Administration informe directement le Ministère Public; tandis que ce n'est pas le cas avec *Con uñas y dientes* (1977) et *Cada ver es...* (1981). Nous interprétons cela comme une réaction à la nature directe et explicite de la critique de la Transition de ces deux premiers films. En outre, le fait d'être des documentaires tend à avoir une charge de véracité supplémentaire pour le public, par opposition à un film de fiction. Dans le cas de *Con uñas y dientes* et *Cada ver es...* ils critiquent métaphoriquement la Transition et ne sont donc pas considérés comme aussi pernicious que les premiers, qui laissent une forte impression dans l'esprit du spectateur. Bien que *Cada ver es...* ne soit pas un film de fiction mais un documentaire expérimental, il a une volonté claire de renverser les formes conventionnelles du cinéma, et pour cette raison, il est moins direct dans son message.

De plus, entre les films antérieurs à l'abolition officielle de la censure, par exemple *La ciudad quemada* (1975), nous pouvons voir que les revendications d'autonomie catalane vues dans le film sont en passe d'être globalement satisfaites par la Constitution de 1978. Par conséquent, elles ne s'avèrent pas être un sujet tabou, pas comme l'ETA, un groupe terroriste qui continue à agir pendant la Transition et qui accuse les autorités de mauvais traitements et de torture, comme on le voit dans le film *Estado de excepción* (1976). En d'autres termes, le degré de controverse dans les films est directement proportionnel à l'intensité de la censure ou de la *cryptocensure* qu'il peut subir.

Tout ce qui précède soutient l'hypothèse énoncée au début de ce travail. Nous concluons que le Décret Royal 3071/1977 a représenté une avancée pour le cinéma espagnol en termes de censure car il encourage les cinéastes, d'une part, à aborder certains sujets et, d'autre part, à affronter le domaine bureaucratique. En ce sens, il y a moins d'obstacles et les lourdes procédures administratives sont réduites, bien que cela ne signifie pas qu'elles soient exemptes d'obstacles. Nous devons différencier les obstacles administratifs en termes quantitatifs et qualitatifs. Ainsi, le simple fait que les formalités administratives soient réduites n'implique pas nécessairement que le film rencontre moins de difficultés pour être vu par le grand public. Pour les films les plus politiquement dissidents, il y a un avant et un après ce Décret Royal dans le *modus operandi* spécifique

de la censure, mais pas dans son essence même. C'est pour cette raison que nous concluons que l'Administration passe de l'application de la censure *de iure* à la censure *de facto*, en réalisant une véritable ingénierie de la censure qui implique une évolution et une amélioration continue de son application tout au long de la Transition. Ainsi, pendant cette période, il existe une coexistence entre la censure et la *cryptocensure*, certains films sont même victimes des deux à la fois.

Concernant l'évaluation des agents politico-administratifs, économiques et d'autocensure :

Nous avons pu montrer que l'agent politico-administratif a une capacité d'action en tant que censeur éventuel, car il dispose de tous les mécanismes de l'Administration, contrôlant initialement le contenu du film puis sa diffusion. Il est vrai que pendant la Transition, les barrières telles que la pré-censure des scénarios, la commission d'évaluation et de classement et les autorisations de tournage sont supprimées, mais, après l'abolition officielle de la censure, de nouvelles armes plus subtiles apparaissent entre les mains de l'Administration qui remet en question la liberté proclamée de création cinématographique. Ces armes permettent de continuer à exercer un contrôle administratif sur les films jugés dérangeants, tout comme les autorisations de diffusion, sans lesquelles aucun film ne peut être légalement diffusé sur le territoire national. Ces autorisations sont accordées par la Direction Générale du Cinéma, conseillée par la Commission des visas, elle-même divisée en deux sous-comités (évaluation et classification). Ce dernier peut soit délivrer l'autorisation, soit dénoncer le film au Ministère Public s'il l'estime susceptible de délit et bloquer sa sortie. Comme nous l'avons précisé précédemment, cela changera et sera abrogé par le Décret Royal 1664/1980 du 6 juin, mais même dans ce cas, si la sous-commission correspondante le souhaite, elle peut en informer le Ministère Public afin qu'il prenne des mesures s'il estime le film susceptible de délit une fois sorti, en ayant préalablement informé l'intéressé. De cette façon, l'Administration serait «exonérée» de toute responsabilité et la mesure prise serait intimidante et à des fins préventives. Le producteur ou le réalisateur du film est averti du fait, de sorte qu'il est amené à penser qu'il a commis un délit, ce qui peut altérer sa volonté de montrer le film. Nous assistons donc au perfectionnement de la *cryptocensure* par l'Administration elle-même.

Une autre de ces armes serait le classement des films et le type de salle à laquelle ils sont destinés, une question déterminée par le sous-comité de classification, qui

appartient à la Commission des visas. C'est une façon de limiter le nombre de spectateurs d'un film car, logiquement, un film aura plus de possibilités d'avoir de meilleures retombées économiques si le spectre de son public est plus large. Il en va de même pour l'anagramme «S», qui est un avertissement pour le spectateur et, bien sûr, pour le type de salle : salle commerciale ou salle spéciale. Cette dernière est soumise à des restrictions plus importantes que les autres : la publicité, le nombre de places dans les salles et même les villes puisqu'elles représentent une salle sur dix. De plus, être autorisé uniquement pour ce type de salle signifie la perte automatique de la protection de l'État. En outre, exactement comme dans le cas de l'anagramme «S», cette norme n'établit pas de critères spécifiques pour justifier que le film peut heurter la sensibilité du spectateur ou que le sujet principal est pornographique ou extrêmement violent. Ceci est totalement laissé à la discrétion de l'Administration, ce qui signifie qu'elle peut aisément sanctionner un film avec la classification «oeuvre dérangeante».

En ce qui concerne la Commission des visas, force est de constater que les noms de ses membres sont rendus publics, pas comme auparavant où ils étaient dans l'anonymat le plus total. Cependant, il est difficile de trouver une formule qui élimine le côté arbitraire de leurs opinions. Il faut souligner que lorsque la Direction Générale du Cinéma a été interrogée sur le sort qui devait être réservé aux membres de la Commission de censure, la réponse de l'employé interrogé a été évasive, puisqu'il a indiqué que la disparition de la Commission entraînerait aussi la cessation de l'activité de ses membres, mais à aucun moment il n'a mentionné où ils se retrouveraient.

Nous avons pu voir que d'anciens censeurs franquistes deviennent membres de ces nouvelles sous-commissions n'exerçant plus la «censure». C'est le cas de José López Clemente, un réalisateur de documentaires lié au NODO qui a participé au Comité de censure et continue *a posteriori*. Celui aussi du père Eugenio Benito et d'Andrés Zabala, censeurs des années 1960 sous la dictature. Suivent aussi Arturo Claver Martínez, technicien du Ministère de l'Information et du Tourisme sous le régime de Franco, et Rogelio Díez, qui a été directeur général sous le régime de Franco et reste à ce poste pendant les premières années de la Transition. Marciano de la Fuente, sous-directeur de la Direction générale du cinéma, ancien censeur franquiste. Eduardo Moya, ou même Carlos Serrano de Osma, directeur et professeur de l'EOC. Nous avons donc démontré que d'anciens censeurs et d'autres personnes avec des postes importants de l'administration franquiste sont reconvertis et continuent de servir de filtres pour les films

de la Transition. Nous pouvons comprendre l'ampleur de ce phénomène : bien que la loi change, le critère des censeurs reste le même et ils continueront à fonctionner de la même manière, mais par d'autres moyens comme l'utilisation de la loi afin d'éliminer les films gênants.

Le contrôle est tel que dans tous les films que nous avons analysés (sauf *Con uñas y dientes*), nous avons trouvé dans les dossiers des films des articles de journaux collectés par le Ministère compétent pour savoir ce que l'opinion publique en disait. Il s'agissait d'un mécanisme de contrôle utilisé sous le régime de Franco et qui a survécu pendant la Transition et même après, comme nous l'avons vu avec *Cada ver es...* Nous devons également faire mention des retards volontaires et malveillants de l'Administration afin de bloquer certains films.

Il ne faut pas oublier non plus le plan-séquence de Francisco Letamendia que Uribe a voulu éliminer de l'assemblage final et a été contraint de laisser afin de poursuivre le projet, ce qui a entraîné un changement dans la réalisation finale. On voit que cette pression n'est pas exercée par l'État mais par un parti politique qui lui était hostile. Sous le régime de Franco, cela n'aurait pas été possible, car les partis politiques n'existaient pas. Le nouveau contexte rend possible ce type de situation, comme dans le cas du documentaire d'Uribe. La raison derrière l'imposition de ce changement est idéologique, puisque Letamendia, soutenu par le reste de ses collègues de Herri Batasuna, exige que la séquence dans laquelle il parle des origines du groupe ETA soit maintenue.

En ce qui concerne l'aspect économique, nous l'envisageons comme une procédure de censeur efficace que nous pouvons également relier au contrôle politico-administratif qui limite la diffusion de certains films via des restrictions économiques. Pour ce faire, il faut tenir compte de la dépendance du cinéma espagnol vis-à-vis des aides de l'État pour survivre : pendant la période de Transition précédant l'abolition de la censure (1975-1977), nous avons mentionné la subvention supplémentaire appelée «Intérêt spécial» ainsi que la subvention «Qualité spéciale», après la publication du Décret Royal 3071/1977. Cette décision correspond, dans le cas de la première subvention, à la Commission d'Évaluation appartenant au comité d'Évaluation et de Classification; et dans le cas de la seconde, au sous-comité d'évaluation correspondant à la Commission des Visas. Pour aggraver les choses, cette seconde commission a la possibilité de refuser la prime de 15% des bénéfices en salles pendant cinq ans, normalement octroyée à tout film dans le cas d'un documentaire. Le fait que cela soit

envisagé dans le Décret Royal 3071/1977 nous semble quelque peu archaïque, compte tenu du fait que, dans la réglementation de 1971, certains documentaires étaient exclus de la protection économique.

Par conséquent, dans le cas où un film n'obtient pas la subvention supplémentaire, cela peut affecter de manière significative ses retombées économiques, et le fait qu'on lui refuse la part de 15% des bénéfices est susceptible de lui être fatal. À cet égard, nous pouvons voir que le *nomen iuris* des subventions supplémentaires change, mais les défavorisés restent les mêmes. En outre, dans ce cas, il est important de souligner une différence substantielle entre l'avant et l'après de l'abolition officielle de la censure : dans la juridiction de la période précédente (1975-1977), il était plausible que la censure existe au niveau historique et politique. Cependant, après le 1er décembre 1977, on sous-entend que la décision prise par les membres des sous-comités obéit à des critères qualitatifs et culturels et rien d'autre. Nous avons vérifié grâce aux rapports de ces membres que les aspects politiques et historiques influencent leur jugement de valeur avant et après la publication du Décret Royal 3071/1977. De plus, il est logique que cela se produise puisque certains censeurs récalcitrants du franquisme siègent encore dans ces comités. De toute évidence, leurs critères lors de l'évaluation sont les mêmes que pendant la dictature.

Dans le cas du cinéma en tant qu'industrie, bien sûr, les producteurs veulent obtenir le plus grand bénéfice possible avec un minimum de risques d'investissement et, en fin de compte, cela dépendra en grande partie des politiques appliquées par l'État, comme le montre le système protectionniste que nous avons déjà exposé. Dans le secteur privé, nous avons vu dans les films de notre corpus qu'il est difficile de trouver des producteurs qui financent (à la fois avant et après la suppression de la censure) des films aux thèmes si dissidents, produits en coproduction ou autofinancement.

La même chose se produira avec les deux autres branches de l'industrie cinématographique, les distributeurs et les exploitants de salle: l'importance de l'audience est primordiale. En ce qui concerne les distributeurs, nous avons assisté à une négligence de leurs fonctions, due au manque d'intérêt porté aux films, comme par exemple *Con uñas y dientes* de Pauline Viota (1977). Les problèmes entourant le documentaire *El proceso de Burgos* (1979), d'Imanol Uribe, ont conduit son premier distributeur, Irudi, à abandonner le projet. Nous avons également pu vérifier que, dans certains cas, ces sociétés ont besoin de films espagnols sur leurs listes non pas par intérêt réel, mais pour en effectuer une distribution symbolique et ainsi pouvoir acquérir des droits de diffusion

de films américains, comme pour *Después de...* (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé. Concernant *Cada ver es...* (1981), d'Ángel García del Val, il voit ses distributeurs «abandonner le navire» successivement (Ecran Distribución, Tabarca Films et Araba Films) à cause de la malédiction qui l'accompagne.

D'autre part, les exploitants de salle jouent également un rôle important, car ils sont le dernier maillon de la chaîne pour que les spectateurs puissent voir les films. Nous avons pu voir que l'État a une motivation idéologique dans sa façon de procéder et c'est pour cette raison que la diffusion des films dissidents est en baisse, tandis que de son côté, le secteur économique privé, dont la motivation est commerciale, veut atteindre le public le plus large possible. Cependant, derrière les producteurs, les distributeurs et les exploitants de salles, nous trouvons également dans certaines situations des motivations idéologiques.

Dans le cas de *Después de...* (1979), bien que sa société de production (Ales Producciones) ait exigé le changement de titre en supprimant le nom de famille *Franco* pour une raison commerciale, il y a aussi dans cette suppression des raisons sous-jacentes d'ordre idéologique car elle voulait éviter de nommer un nom de famille «peu populaire» pour une partie des spectateurs potentiels. De la même façon, la société de production a exigé que Cecilia y José Juan Bartolomé éliminent une partie des crédits de fin qui mentionnaient Milans del Bosch et faisaient appel au bon sens. Cette deuxième suppression répond aux mêmes motivations commerciales tout en affectant le domaine idéologique, puisque pour ne pas entrer dans une zone à risque on choisit de transmettre le message, mais d'un point de vue politiquement correct.

Nous avons vu comment, pendant la Transition, certains exploitants de salles refusent de projeter des films, soit par peur (en raison de la possibilité d'être attaqués par des groupes d'extrême droite), soit parce qu'ils ne sont pas d'accord avec leur discours. Nous avons exposé le refus des salles de cinéma de diffuser *Estado de excepción* d'Iñaki Núñez (1976), par crainte d'éventuelles représailles de la part de groupes ultras. On retrouve d'autres cas moins extrêmes comme celui du film *Uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota, qui a été relégué aux salles périphériques car les propriétaires des cinémas n'aimaient pas sa thématique; et pour *El proceso de Burgos* (1979), d'Imanol Uribe, celui-ci explique qu'en raison de l'idéologie des exploitants de salles, il a eu du mal à projeter le film dans des régions d'Espagne autres que le Pays basque. Force est de constater que la crainte que peuvent avoir certaines salles de cinéma est parfaitement fondée, puisque

plusieurs d'entre elles ont subi des attaques pour avoir projeté des films de cette nature, ainsi que des menaces, comme par exemple un cinéma à Gijón et un autre à Oviedo dans le cas du film *El proceso de Burgos* (1979). Pour les exploitants, toutes ces situations sont nouvelles, car la variété des films au niveau idéologique a augmenté. À l'époque franquiste, la pluralité était pratiquement inexistante dans les salles commerciales.

Le fait qu'il puisse également y avoir des motivations idéologiques dans l'industrie cinématographique répond au fait que les producteurs, les distributeurs et les exploitants de salles ont également leur propre idéologie et cela peut avoir une influence à un moment ou un autre. Au contraire de ce que nous avons exposé, il existe un exemple clair de motivation idéologique non pas pour censurer mais plutôt pour soutenir un film : c'est celui de *La ciudad quemada* (1975), d'Antoni Ribas, pour lequel de nombreux producteurs ont participé au film pour une raison essentiellement politique.

Dans notre travail, nous avons également voulu étudier le rôle d'autocensure si présente dans les films de l'époque de Franco, motivée par la volonté de l'auteur d'éviter d'éventuels problèmes avec la censure. Contrairement aux deux agents de censure précédents (politico-administratif et économique), l'autocensure (comme l'indique le préfixe de ce néologisme) est auto-imposée et, bien qu'elle soit parfois la conséquence de l'un des deux précédents, elle a aussi ses particularités.

Après l'abolition officielle de la censure, on observe que les raisons de l'autocensure changent, puisqu'elle ne vise plus à empêcher les interdictions légales, mais plutôt les thèmes sensibles. Paradoxalement, dans les films du premier groupe de notre corpus (1975-1977), nous n'avons pas trouvé cet élément, contrairement aux cas de deux des films produits après l'abolition officielle de la censure. Pour *El proceso de Burgos*, le cinéaste explique qu'une partie du film, qui évoquait le présent, n'a jamais été montrée en partie à cause de la durée totale que le film aurait eu et aussi pour des raisons commerciales. Cet élément de son travail a été éliminé à contre-cœur pour éviter de causer des problèmes aux personnes interviewées. C'est la même chose dans le cas de *Después de...*, qui a évité d'insister sur l'armée en raison du caractère tabou du sujet et, surtout, de parler de GRAPO, par crainte d'éventuelles conséquences. Dans ce dernier fait, nous ne trouvons pas qu'il s'agisse d'une réaction à la censure idéologique exercée du point de vue politico-administratif, ni du point de vue commercial du secteur économique privé : c'est plutôt une réaction motivée par la peur de situations de tension et de violence qui se produisaient à cette époque-là : la Transition. Par conséquent, nous pouvons voir

comment un facteur subjectif comme l'autocensure prend de l'ampleur dans un contexte où, au moins en apparence, les freins institutionnels se relâchent.

Toute cette machinerie fait que la dynamique mise en place par le système limite l'expression cinématographique contraire à son éthique et à sa politique. De plus, ces mécanismes peuvent causer de graves dommages économiques et (pire encore) de grands dommages moraux, car il ne faut pas oublier que derrière un film il y a une équipe humaine. Ainsi, au cours de cette période, de fausses accusations ont été portées contre les responsables de certains films de notre corpus, comme Iñaki Núñez et son équipe, qui ont été accusés dans la presse d'appartenir à l'ETA; ou Imanol Uribe, que l'on a accusé de faire l'apologie du terrorisme dans son oeuvre. Nous avons également pu vérifier que, parfois, la presse est utilisée comme un média confortant certaines positions : soit par les cinéastes pour dénoncer la situation des films, soit par l'Administration pour justifier certains critères. De plus, on retrouve d'anciens censeurs franquistes reconvertis dans la presse qui ne peuvent plus exercer leur influence grâce aux comités de censure, mais continuent à juger les films via la critique cinématographique, comme c'est le cas de Pascual Cebollada et Marcelo Arroita-Jauregui.

En ce qui concerne l'appréciation de l'influence des agents que nous considérons comme des censeurs (politico-administratif, économique et autocensure), nous avons déterminé que ces derniers sont les trois pointes d'un même triangle : l'agent politico-administratif serait situé au sommet de ce triangle : ses normes et les évaluations faites par l'Administration irradient vers les deux autres pointes, et peuvent les influencer. De la même manière, les deux autres pointes interagissent aussi car l'agent économique influe aussi parfois sur l'autocensure. Nous observons donc comme tous les côtés de ce triangle peuvent devenir interconnectés.

Nous concluons donc en définissant le terme *cryptocensure* comme un mécanisme par lequel une fonction de censure subtile est exécutée et commence à fonctionner (fondamentalement) après l'abolition officielle de la censure au cinéma par le biais d'un réseau invisible agissant à partir d'agents politico-administratifs, économiques et d'autocensure. Ce phénomène révèle avant tout des raisons idéologiques et économiques.

Dans le cas de l'agent politico-administratif, nous avons observé que l'Administration réduit ostensiblement les restrictions légales dans le domaine cinématographique, sans que cela ne soit un obstacle au maintien d'un contrôle strict sur

ce domaine. L'action de censure est camouflée par des mécanismes tels que l'autorisation de diffusion (initialement, car cela changera par la suite), la classification du public et le type de salle qui laissent une large marge de discrétion administrative, les retards, l'incertitude et l'insécurité générés par l'Administration lorsqu'elle met en garde contre la possibilité de délit de la part des films. Une caractéristique inhérente à la *cryptocensure* est le fait que l'Administration nie à tout moment et par différents moyens l'exécution de tout type de censure. Du point de vue politique, ce n'est pas seulement le gouvernement qui exerce des pressions par le biais des lois : comme nous l'avons montré, il y a aussi des partis politiques qui exercent leur propre influence.

Dans le cas de l'économie, on opère à partir de deux domaines : le public et le privé. Dans le domaine public on utilise l'outil de protection de l'État pour exclure les films de subventions. Dans le privé, les sociétés de production coupent des scènes au montage et réalisent des changements dans les films; les distributeurs pour leur part, négligent leurs fonctions pour certains films, puisque l'intérêt pour ces derniers cache d'autres intentions commerciales, comme par exemple l'obtention de licences de doublage pour les films étrangers. Dans le cas des exploitants de salles, certains refusent même de montrer des films.

Pour ce qui est de l'autocensure, parfois conséquence des deux agents précédents, elle fonctionne également de manière autonome et on constate que c'est l'auteur même qui la réalise par précaution quand il s'agit d'aborder certains thèmes sensibles.

Pour finir, nous avons exposé que l'analyse du dernier film du corpus, *Cada ver es...* (1981), d'Ángel García del Val, pourrait ouvrir la voie à un nouveau point d'investigation : la censure pendant la période démocratique qui commence le 28 octobre 1982 avec le premier gouvernement de Felipe González. Ce fait peut nous surprendre, surtout quand on sait que c'est Pilar Miró, cinéaste ayant subi la censure, qui était à la tête de la Direction Générale du Cinéma, celle-là même qui a réhabilité et compensé les années d'ostracisme et de punition des films *El proceso de Burgos* et *Después de...* Cependant, ce n'est pas le cas pour le film du cinéaste valencien dont les difficultés se poursuivent dans le temps malgré les exigences de personnalités du monde de la culture et de García del Val lui-même. Ce ne sera pas le seul épisode de ce type en pleine démocratie en Espagne. En 1986, TVE a supprimé la retransmission dans laquelle le chanteur-compositeur-interprète Javier Krahe a chanté *Cuervo ingenuo*, une critique de la politique du PSOE pointant du doigt l'entrée controversée de l'Espagne dans l'OTAN,

contre laquelle le parti socialiste avait toujours manifesté une opposition farouche pendant le gouvernement de l'UCD. Après avoir remporté les élections le 28 octobre 1982, le PSOE a changé son fusil d'épaule et a demandé aux Espagnols de dire «OUI» à l'OTAN dans un référendum.

Ces situations ne sont pas seulement du siècle dernier et ne viennent pas exclusivement de la sphère publique : nous trouvons actuellement des situations de censure dans la sphère privée relayées non seulement par les réseaux sociaux sous forme de reportage, mais aussi par la presse. En 2011, dans une conférence de presse, le réalisateur Tinieblas González a dénoncé la mafia existant autour de la production de films et des subventions de l'Etat, dévoilant le cas dont il a lui-même souffert. Cela explique comment, grâce à différents mécanismes, les producteurs et les distributeurs mettent leur veto et censurent les réalisateurs qui refusent d'entrer dans ce système corrompu. Il expose à titre d'exemple le cas du réalisateur Juanma Bajo Ulloa, qui, bien qu'il ait réalisé le film à succès *Airbag* (1997), est victime de veto même lorsqu'il produit lui-même ses films, par exemple, par le biais de retards de distribution. Tinieblas González relie ces événements du secteur privé au secteur politico-administratif, dont il met en doute l'ignorance des faits.

Le cinéaste Víctor Moreno a tourné le long métrage documentaire *Edificio España* (2012), qui dépeint la démolition et le remodelage de l'intérieur de ce qui fut pendant des années le plus haut gratte-ciel d'Europe. Le film n'est pas sorti en raison de l'intervention de son propriétaire, Santander Fondo Inmobiliario, qui a estimé que sa diffusion portait atteinte à son image. Après 15 mois de blocage, une semaine après la fuite de l'affaire aux médias, la banque a changé de position et a autorisé la distribution du film, en 2014. Eldiario.es a publié la nouvelle en expliquant la situation du documentaire, par conséquent les avocats de l'entité bancaire ont informé l'équipe responsable du film qu'ils retireraient ce veto et donc, qu'ils étaient libres de le projeter tel qu'il avait été conçu. Au début, la banque s'était opposée au film selon une clause du contrat qu'elle avait signé avec le cinéaste. De plus, la banque a adressé une demande formelle aux producteurs les empêchant de mentionner la raison de la suspension de la diffusion du film comme condition sine qua non. Par-dessus le marché, les possibilités de projection du long métrage devaient être abandonnées sans mentionner le conflit avec la société.

Enfin, pour donner un exemple plus actuel, nous mentionnons celui de *Frente a la gran mentira* (2020), d'Atanasio Noriega, un film critique de la Transition et du

système actuel qui en découle. Le film basé sur le passé et le présent, démontre l'inexistence de la démocratie grâce aux théories du juriste Antonio García Trevijano. Sa production est réalisée de manière indépendante, sans aucune subvention de l'Etat. En ce qui concerne la distribution, bien qu'elle soit sous licence Creative Commons, aucune salle commerciale en Espagne à ce jour n'a osé le projeter, bien qu'il soit disponible pour tous les exploitants. De plus, et c'est très significatif, malgré la diffusion de communiqués de presse à la plupart des principaux médias en Espagne, aucun d'entre eux n'a décidé d'en faire la promotion ou même de le mentionner malgré sa disponibilité sur différentes plateformes depuis le 10 mai.

Les fameux pactes du silence, imposés pendant la Transition, semblent avoir atteint le 21e siècle et le septième art, c'est une manière métaphorique de dire que l'Espagne s'est construite et continue de se construire à partir du silence.

Le fait est que, dans une démocratie, les expressions artistiques et l'opinion publique ne devraient pas être censurées, car le contraire ne serait pas digne d'un pays libre. À partir du moment où quelque chose ne peut pas être objet de commentaire ou de plaisanterie et ne peut pas être remis en question, ce quelque chose devient intouchable et par conséquent, l'image projetée n'est plus une interprétation libre mais une vision uniforme et imposée. Cependant, même si on tente de mettre des barrières à la créativité, à l'art et à la liberté d'expression, ils finissent toujours par trouver un endroit pour naître, grandir et s'épanouir.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

1. Fuentes escritas

1.1. Fuentes documentales

1.1.1. Archivo General de la Administración Pública, Alcalá de Henares, Madrid

-*Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val, expediente administrativo, signatura/caja 42/03494.

-*Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota, expediente administrativo, signatura/caja 36/05279.

-*Después de...* (primera parte) *No se os puede dejar solos* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé, expediente administrativo, signatura/caja 42/03447.

-*Después de...* (segunda parte) *Atado y bien atado* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé (1979), expediente administrativo, signatura/caja 42/03456.

-*El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, expediente administrativo, signatura/caja 42/03421.

-*Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez, expediente administrativo, signatura/caja 36/05251.

-*La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas, expediente administrativo, signatura/caja 36/05734.

1.1.2. Filmoteca Nacional Española, Madrid

-*La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas. Guion de la película extraído de la Filmoteca Nacional Española, Madrid.

1.1.3. Archivo personal de Rubén García

-Factura de mezclas en el laboratorio de montaje, 9 a 13 de enero de 1978.

-Factura en concepto de comida del equipo de montaje, 6 de abril de 1978.

-Factura en concepto de material para mezclas y reparación negativo, 19 de abril de 1978.

-Notas de Paulino Viota del año 1983.

-Recibo de entrega de 10 rollos de copiones de trabajo, 13 de marzo de 1978.

-Recibo por una proyección privada, 15 de marzo de 1978.

1.1.4. Archivo personal de José Juan Bartolomé

-BARTOLOMÉ, José Juan. Biografía redactada, enviada por el director vía correo electrónico el 4 de junio de 2018.

-BARTOLOMÉ, José Juan. Biografía enumerada, enviada por el director vía correo electrónico el 4 de junio de 2018.

-Cartel de la película *Después de...* (1979), de José y Cecilia Bartolomé.

1.2. Fuentes impresas

1.2.1. Fuentes impresas periódicas

1.2.1.1. Boletín Oficial del Estado

-BOE, Núm. 101, de 10 de abril de 1940, pág. 2.449.

-BOE, Núm. 330, de 26 de noviembre de 1942, págs. 9.630-9.632.

-BOE, Núm. 356, de 22 de diciembre de 1942, pág. 10.444.

-BOE, Núm. 144, de 24 de mayo de 1943, págs. 4.949-4.951.

-BOE, Núm. 200, de 19 de julio de 1946, pág. 5.716.

-BOE, Núm. 200, de 20 de julio de 1951, pág. 3.446.

-BOE, Núm. 91, de 31 de marzo de 1952, pág. 1.439.

-BOE, Núm. 163, de 12 de junio de 1953, pág. 3.592.

-BOE, Núm. 233, de 28 de septiembre de 1962, págs. 13.720-13.721.

-BOE, Núm. 58, de 8 de marzo de 1963, págs. 3.929-3.930.

-BOE, Núm. 210, de 1 de septiembre de 1964, págs. 11.461-11.466.

-BOE, Núm. 27, de 1 de febrero de 1965, pág. 1.700.

-BOE, Núm. 50, de 27 de febrero de 1965, págs. 3.101-3.105.

-BOE, Núm. 18, 20 de enero de 1968, págs. 825-831.

-BOE, Núm. 187, de 6 de agosto de 1970, págs. 12.551-12.557.

- BOE, Núm. 97, de 23 de abril de 1971, págs. 6.593-6.597.
- BOE, Núm. 234, de 30 de septiembre de 1971, pág. 15.812.
- BOE, Núm. 53, de 2 de marzo de 1972, pág. 3.724.
- BOE, Núm. 195, de 15 de agosto de 1972, pág. 14.992.
- BOE, Núm. 220, de 13 de septiembre de 1974, pág. 18.858.
- BOE, Núm. 38, de 13 de febrero de 1975, pág. 3.079.
- BOE, Núm. 52, de 1 de marzo de 1975, pág. 4.388.
- BOE, Núm. 47, de 24 de febrero de 1976, págs. 3.799-3.800.
- BOE, Núm. 186, de 4 de agosto de 1976, págs. 15.097-15.098.
- BOE, Núm. 275, 16 de noviembre de 1976, pág. 22.764.
- BOE, Núm. 4, de 5 de enero de 1977, págs. 172-174.
- BOE, Núm. 87, de 12 de abril de 1977, págs. 7.928-7.929.
- BOE, Núm. 248, de 17 de octubre de 1977, págs. 22.765-22.766.
- BOE, Núm. 287, de 1 de diciembre de 1977, págs. 26.420-26.423.
- BOE, Núm. 93, de 19 de abril de 1978, págs. 9.022-9.026.
- BOE, Núm. 11, de 12 de enero de 1980, págs. 843-844.
- BOE, Núm. 23, de 26 de enero de 1980, pág. 2.006.
- BOE, Núm. 203, de 23 de agosto de 1980, pág. 19.014.
- BOE, Núm. 248, de 15 de octubre de 1980, pág. 22.966.
- BOE, Núm. 172, de 20 de julio de 1981, págs. 16.516-16.517.
- BOE, Núm. 274, de 15 de noviembre de 1982, pág. 31.247.
- BOE, Núm. 105, de 27 de abril de 1983, págs. 12.240-12.242.
- BOE, Núm. 10, de 12 de enero de 1984, págs. 806-809.
- BOE, Núm. 125, 25 de mayo de 1984, págs. 14.607-14.614.

1.2.1.2. Prensa

1.2.1.2.1. Nacional

- ABC* (Madrid), 1975-1986.
- Arriba* (Madrid), 1976-1979.
- Diario16* (Madrid), 1976-1983.
- El Alcázar* (Madrid), 1979.
- El Imparcial* (Madrid), 1979.
- El Mundo* (Madrid), 1976-1979.
- El Noticiero Universal* (Barcelona), 1976.
- El País* (Madrid), 1976-1993.
- El Periódico* (Barcelona), 1980.
- Informaciones* (Madrid), 1976-1979.
- La Vanguardia* (Barcelona), 1976-2017.
- Mundo Obrero* (Madrid), 1979-1980.
- Pueblo* (Madrid), 1976-1983.
- Ya* (Madrid), 1979-1983.

1.2.1.2.2. Local y regional

- Avui* (Barcelona), 1976.
- Deia* (Bilbao), 1980.
- Diario de Barcelona* (Barcelona), 1976-1980.
- Egin* (Hernani), 1970-1981.
- El Correo catalán* (Barcelona), 1980.
- El Correo español* (Bilbao), 1976.

-*El Diario Montañés* (Santander), 1980.

-*El Diario Vasco* (San Sebastián), 1980.

-*El Lunes de Madrid* (Madrid), 1979.

-*La Gaceta del Norte* (Bilbao), 1976.

-*Norte Exprés* (Vitoria), 1976.

-*Tele/eXprés* (Barcelona), 1976.

1.2.1.3. Revistas

1.2.1.3.1. Especializadas en cine

-*Casablanca, Papeles de cine* (Madrid), 1981.

-*Cineinforme* (Madrid), 1976.

-*Cinema 2002* (Madrid), 1976-1980.

-*Contracampo* (Madrid), 1979-1983.

-*Dirigido por...* (Barcelona), 1979.

-*La Mirada. Texto sobre cine* (Barcelona), 1978.

-*Nuevo fotogramas y Fotogramas* (Barcelona), 1976-1981.

1.2.1.3.2. Otros ámbitos (historia, política, cultura e información general)

-*Administración Pública* (Madrid), 1953.

-*Andalán* (Zaragoza), 1978.

-*Annales* (Francia), 1965.

-*Cambio 16* (Madrid), 1976.

-*Cartelera Turia* (Valencia), 1981-1984.

-*Diez Minutos* (Madrid), 1976.

-*El Viejo Topo* (Barcelona), 1976-1980.

-*Gaceta Ilustrada* (Barcelona), 1977.

-*Guía del Ocio* (Madrid), 1981.

-*La Calle* (Madrid), 1980.

-*Sábado Gráfico* (Madrid), 1976.

-*Tele Indiscreta* (Madrid), 1988.

-*Triunfo* (Madrid), 1979.

-*Vida Nueva* (Madrid), 1980.

1.2.1.4. Anuarios

-EQUIPO RESEÑA (coord.), *Cine para leer, 1977: historia crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensajero ediciones, 1978.

-EQUIPO RESEÑA (coord.), *Cine para leer. 1979: historia crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensajero ediciones, 1980.

1.2.2. Fuentes impresas no periódicas

-ALSINA THEVENET, Homero, *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona, Lumen, 1977.

-BOBBIO, Norberto & MATTEUCI, Nicola, *Diccionario de Política*, Madrid, Siglo XXI, 1981.

-DE MIGUEL RODRÍGUEZ, Amando, *Los Intelectuales Bonitos*, Barcelona, Planeta, 1980.

-DE MIGUEL RODRÍGUEZ, Amando, *Sociología del franquismo*, Barcelona, Éxito, 1978.

-DE ZÁGARRA, José Luis, "La estructura económica del cine español" en Pablo Torres Fernández (ed.), *7 trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, 1975, págs. 13-46.

-FLORES AUÑÓN, Juan Carlos, *El cine, otro medio didáctico*, Madrid, Escuela española, 1982.

-GARCÍA ESCUDERO, José María, *La historia del cine español en 100 palabras*, Salamanca, Publicaciones del Cine-club del SEU de Salamanca, 1954.

-GARCÍA ESCUDERO, José María, *La vida cultural. Crónica independiente de doce años (1951-1962)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.

-GARCÍA ESCUDERO, José María, *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

-GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1981.

-GUBERN, Román & FONT, Domènec, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Editorial Euros, 1975.

-LARA, Fernando, “El cine español, ante una alternativa democrática” en Fernando Torres (ed.), *7 trabajos sobre el cine español*, Valencia, Cosmos, 1975, págs. 219-244.

-LURRA, *Burgos: proceso a un pueblo*, San Sebastián, Hordago, 1978.

-MATÍAS, Antolín, *Cine marginal en España: (--experimental, paralelo, clandestino, independiente, marginal ... los "cines nacionales" y la crítica "nacional"--)*, Valladolid, XXIV Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979.

-PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., “Un año de cine en España”, en Equipo Reseña (coord.), *Cine para leer*, Madrid, Ediciones Mensajero, 1980, págs.7-25.

-PHELPS, Guy, *Film censorship*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1975.

-VANACLOCHA, José, “Normas e instituciones cinematográficas en España” en Pablo Torres Fernández (ed.), *7 trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, 1975, págs. 47-86.

2. Fuentes electrónicas

2.1. Prensa digital

-*El Cultural*, 2016.

-*Eldiario.es*, 2015.

-*El Mercantil Valenciano*, 2007.

-*El Mundo*, 2000-2017.

-*El Norte de Castilla*, 2008.

-*El País*, 1976-2017.

-*El Periódico*, 2019.

-*La Vanguardia*, 2018.

-*Mundodiario*, 2016.

-*RTVE*, 2010.

-*Ser*, 2008.

-*Valencia Plaza*, 2018.

2.2. Webgrafía

-Academia de Cine, *El caso Almería, una película que había que hacer*.

Disponible desde Internet en: <https://www.academiadecine.com/2014/02/21/el-caso-almeria-una-pelicula-que-habia-que-hacer/>

-Academiav, *González Páramo, Luis*.

Disponible desde Internet en: <https://www.academiav.es/bio/gonzalez-paramo-luis/#.XdxB7uhKjIU>

-ALONSO, Gerard, “10 películas que fueron censuradas por motivos absurdos”, *Fotogramas*, 22 de junio de 2015.

Disponible desde Internet en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g8465792/10-peliculas-que-fueron-censuradas-por-motivos-absurdos/?slide=1>

-Asociación por la memoria histórica del partido del trabajo de España y de la joven guardia roja, *Breve resumen cronológico del PTE*.

Disponible desde Internet en: <http://www.pt-jgre.com/historia/cronologia.htm>

-Base de datos de películas clasificadas del Instituto de las Ciencias y de las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Cultura.

Disponible desde Internet en: <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>

-Biblioteca virtual de la Unión de Juventudes Comunistas de España: *Colectivo de Cine de Madrid*.

Disponible desde Internet en: <http://archivo.juventudes.org/colectivo-de-cine-de-madrid>

-Cecilia Bartolomé.

Disponible desde Internet en: <http://www.ceciliabartolome.com/index.html>

-CINECEC, *Premios del CEC a la producción española de 1976*.

Disponible desde Internet en: <http://www.cinecec.com/EDITOR/premios/palmares/1976>.

-Cooperació Catalana de Mitjans Audiovisuals, SA., *Dies de Transició*.

Disponible desde Internet en: <http://www.ccma.cat/tv3/titol-programa/fitxa-programa/142787500/#>

-CRUSELLS, Magí, *Panegírico del Dr. Josep María Caparrós Lera*, 7 de mayo de 2018.

Disponible desde Internet en: <http://www.filmhistoria.com/>

-Diccionario del audiovisual valenciano.

Disponible desde Internet en: <http://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/>

-Egeda, *Productor J.M. Forn narra la historia de P.C. Teide*.

Disponible desde Internet en: https://www.egeda.es/josepmariaforn/forn/castellano/Forn_Productor_Teide_H.asp

-ESTEBAN LEAL, Paloma, *Madre con niño muerto (II). Postcripto de "Guernica"*.

Disponible desde Internet en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/madre-nino-muerto-ii-postscripto-guernica>

-Festivals des films du monde , « *Palmarès du festival des films du monde de montréal-1978* ».

Disponible desde Internet en: <http://www.ffm-montreal.org/palmares/39-palmares-du-festival-des-films-du-monde-de-montreal-1978.html>

-Filmoteca Vasca.

Disponible desde Internet en: <http://www.filmotecavasca.com/>

-Frente a la gran mentira.

Disponible desde Internet en: <https://www.falgm.com/>

-Fundación Juan March, Archivo Linz de la Transición española, *Tras su estreno multitudinario en Barcelona. La ciudad quemada, en Madrid: Crónica cinematográfica de la semana trágica y sus antecedentes históricos.*

Disponible desde Internet en: <https://linz.march.es/documento.asp?reg=r-5354>

-Fundación Pablo Iglesias, *Tierno Galván, Enrique.*

Disponible desde Internet en: https://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/15774_tierno-galvan-enrique

-Marciano de la Fuente.

Disponible desde Internet en: https://www.imdb.com/name/nm0209253/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

-Ministerio de Educación, *Cinéma Vérité.*

Disponible desde Internet en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag5.html>

-OCHOA, Salvador, “Películas de escándalo” en *Contraindicaciones*, 8 de febrero de 2015.

Disponible desde Internet en: <https://contraindicaciones.net/peliculas-de-escandalo/>

-Panorama Audiovisual, *La cineasta Cecilia Bartolomé, Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.*

Disponible desde Internet en: <https://www.panoramaaudiovisual.com/2014/03/15/la-cineasta-cecilia-bartolome-medalla-de-oro-al-merito-de-las-bellas-artes/>

-PAVAN, Benet, *El día en que la censura golpeó a Jacques Rivette.*

Disponible desde Internet en: <https://www.cinefondation.com/es/69editions/retrospective/2018/actualitesarticles/el-dia-en-que-la-censura-golpeo-a-jacques-rivette>

-Pereportabella, *Informe general*.

Disponible desde Internet en: <http://www.pereportabella.com/es/filmografia/todos/informe-general-es>

-Real Academia española.

Disponible desde Internet en: <https://dle.rae.es/?id=8EB24HD>

-SANCHÉZ SOLER, Mariano, *La gran puerta giratoria de la dictadura*.

Disponible desde Internet en: <https://ctxt.es/es/20151118/Politica/3089/los-apellidos-del-franquismo-dictadura-transici%C3%B3n-puerta-giratoria-pol%C3%ADtica.htm>

-TORREIRO, Carlos, *Contra los tópicos. Una conversación con Basilio Martín Patino*.

Disponible desde Internet en: <http://www.basiliomartinpatino.org/entrevistas/contra-los-topicos-una-conversacion-con-basilio-martin-patino/>

-ZOTANO, Jesús, *El documental de Carlos Tallefer Por la gracia de Dios volverá a proyectarse en la ciudad*.

Disponible desde Internet en: <http://laotraandalucia.org/?p=20224es%20>

1.3. Fuentes audiovisuales

1.3.1. Corpus principal de películas

-*Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val.

-*Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota.

-*Después de...* (primera parte) *No se os puede dejar solos* y (segunda parte) *Atado y bien atado* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé.

-*El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe.

-*Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez.

-*La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas.

1.3.2. Otras películas

-*Alborada* (1976), de José Luis Garay y Joan Mallarach.

- Amor y medias* (1970), de Antoni Ribas.
- ¡Arriba Hazaña!* (1978), de José María Gutiérrez Santos.
- Camada negra* (1977), de Manuel Gutiérrez Aragón.
- Camelamos naquerar* (1977), de Miguel Alcobendas.
- *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino.
- Carmen de Carabanchel* (1964), de Cecilia Bartolomé.
- Caudillo* (1974), de Basilio Martín Patino.
- Centenario* (2004), de Antoni Ribas.
- Comando Txikia. Muerte de un presidente* (1977), de José Luis Madrid.
- Companyns, proceso a Cataluña* (1978), de José María Forn.
- Contactos* (1970), de Paulino Viota.
- Cuerpo a cuerpo* (1982), de Paulino Viota.
- Dalí* (1991), de Antoni Ribas.
- De fresa, limón y menta* (1978), de Miguel Ángel Díez.
- Días contados* (1994), de Imanol Uribe.
- Dolores* (1980), de Andrés Linares y José Luis García.
- Duración* (1970), de Paulino Viota.
- El acorazado Potemski* (1925), de Serguéi Einstein.
- El caso Almería* (1983), de Pedro Costa.
- El corazón del bosque* (1979), de Manuel Gutiérrez Aragón.
- El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró.
- El desencanto* (1976), de Jaime Chavarrí.
- El diputado* (1980), de Eloy de la Iglesia.
- El entusiasmo* (2018), de Luis E. Herrero.

- El espíritu de la Colmena* (1973), de Víctor Erice.
- El primer torero porno* (1986), de Antoni Ribas.
- El puente* (1976), de Juan Antonio Bardem.
- El Sol, sí gracias* (1979), de Iñaki Núñez.
- El sueño de Cristo* (1997), de Ángel García del Val.
- El último Tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci.
- España debe saber* (1976), de Eduardo Manzanos.
- Ez* (1976), de Imanol Uribe.
- Ferías* (1966), de Paulino Viota.
- Frente a la gran mentira* (2020), de Atanasio Noriega.
- Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), de Pilar Miró.
- Herrialde Berdea* (1978), de Iñaki Núñez.
- Hombre mirando al sudeste* (1986), de Eliseo Subiela.
- Ignacio Zurikaldy* (1981), de Iñaki Núñez.
- Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), de Pere Portabella.
- Informe general II: El nuevo rapto de Europa* (2015), de Pere Portabella.
- Jaula para todos* (1974), de Paulino Viota.
- La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*, (primera parte) *La insurrección de la burguesía* (1975), (segunda parte) *El golpe de Estado* (1976) y (tercera parte) *El poder popular* (1979), de Patricio Guzmán.
- La bruja* (1966), de Cecilia Bartolomé.
- La colmena* (1982), de Mario Camus.
- La fuga de Segovia* (1981), de Imanol Uribe.
- La muerte de Mikel* (1984), de Imanol Uribe.

- La noche del doctor Valdés* (1964), de Cecilia Bartolomé.
- La otra imagen* (1973), de Antoni Ribas.
- La Religieuse* (1965), de Jacques Rivette.
- La respuesta* (1969), de José María Forn.
- Las largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino.
- Las Salvajes en Puente San Gil* (1967), de Antoni Ribas.
- La tercera invasión* (1988), de Jorge Coscia.
- La tercera puerta* (1976), de Álvaro Forqué.
- La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo.
- La última tierra* (1977), de Iñaki Núñez.
- La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino.
- Lejos de África* (1996), de Cecilia Bartolomé.
- Lejos del mar* (2015), de Imanol Uribe.
- Le petit soldat* (1960), de Jean Luc Godard.
- Lo que vendrá* (1988), de Gustavo Mosquera.
- Los bingueros* (1979), de Mariano Ozores.
- Los bolcheviques ríen* (1977), de Iñaki Núñez.
- Los claros motivos del deseo* (1977), de Miguel Picazo.
- Los días del pasado* (1977), de Mario Camus.
- Los placeres ocultos* (1977), de Eloy de la Iglesia.
- Manuela* (1976), de García Pelayo.
- Margarita y el lobo* (1969), de Cecilia Bartolomé.
- Mi primer pecado* (1977), de Manuel Summers.
- Misión de audaces* (1959), de John Ford.

- Mogambo* (1953), de John Ford.
- Mujer entre perro y lobo* (1979), de André Delvaux.
- Off* (1972), de Imanol Uribe.
- Operación ogro* (1979), de Gillo Pontecorvo.
- Picasso, sueño y mentira de Franco* (1979), de Iñaki Núñez.
- Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975), de Pedro Olea.
- Por la gracia de Dios* (1978), de Carlos Tallefer.
- Queridísimos verdugos* (1973), de Basilio Martín Patino.
- Regresa El Cepa* (2019), de Víctor Matellano.
- Resurrección* (1975), de Ángel García del Val.
- Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara.
- Saski Naski* (1979), de Iñaki Núñez.
- Siete días de enero* (1979), de Juan Antonio Bardem.
- Soldados* (1977), de Alfonso Ungría.
- Solo él* (1983), de Iñaki Núñez.
- Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde.
- Teresa y Teresa* (1969), de José Juan Bartolomé.
- The naked kiss* (1964), de Samuel Fuller.
- Tierra de Cañones* (1999), de Antoni Ribas.
- Tierra de rastros* (1979), de Antonio Gonzalo.
- Toque de queda* (1978), de Iñaki Núñez.
- Tú estás loco, Briones* (1980), de Javier Maqua.
- Una fiesta por la democracia o el oro del PCE* (1977), de Andrés Linares.
- Vámonos, Bárbara* (1978), de Cecilia Bartolomé.

-*Vera, un ensayo de arquitectura popular* (1976), de Iñaki Núñez.

-*Victòria! La gran aventura d'un poble*, (primera parte) *Las disbauxa del 17*, (segunda parte) *Montjuïc, el volcà del Tibidabo* y (tercera parte) *El senyi la rauxa* (1982-1984), de Antoni Ribas.

-*Vitoria, marzo de 1976* (2019), de Luis E. Herrero.

-*Viridiana* (1961), de Luis Buñuel.

-*Volver a empezar* (1981), de José Luis Garcí.

1.3.3. Series de televisión y telemovies

-*Adolfo Suárez, el presidente* (2010), de Sergio Cabrera.

-*Así murió Franco* (1994), de Carlos Estévez.

-*Catalans Universals* (1979), de Antoni Ribas.

-*De la ley a la ley* (2017), de Silvia Quer.

-*Dies de Transició* (2003), de Francesc Escribano.

-*Especial Carrero Blanco: el principio del fin*. Capítulo de la serie *Cuéntame cómo pasó* (2005), de Cecilia Bartolomé.

-*La Transición* (1994), de Victoria Prego y Elías Andrés.

-*Operación Palace* (2014), de Jordi Évole.

-*Operación Tránsito* (1985), de Baltasar Maroy y Soledad Alameda.

-*20N Los últimos días de Franco* (2008), de Roberto Bodegas.

-*23-F: El día más difícil del rey* (2009), de Silvia Quer.

1.3.4. Cursos, ciclos, discursos y entrevistas

-Artes, Letras y ciencias, Cursos de verano UIMP, “Entrevista a Paulino Viota”.

Disponible desde Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=bs7DCTaw7Tw>

-ASÍN, Manuel, “La persona y el cine de Paulino Viota” en Fundación BilbaoArte Fundazioa.

Disponible desde Internet en: <https://vimeo.com/141669469>

-EITB, “El cine español está prostituido”.

Disponible desde Internet en: <https://www.eitb.eus/>

-PÉREZ GUEVARA, José Antonio, “Entrevista a Imanol Uribe”.

Disponible desde Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=ESEZf4a6Q4U>

-II ciclo de memoria histórica- La Claqueta, “Cecilia-José Juan Bartolomé” en La Tabacalera.

Disponible desde Internet en: https://www.youtube.com/results?search_query=entrevista+a+cecilia+y+jos%C3%A9+juan+bartolome

-“1969 discurso Navidad de Francisco Franco: Todo está atado y bien atado. Rey Juan Carlos”.

Disponible desde Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=bUfI18rCZPM>

1.4. Fuentes orales

-BARTOLOMÉ, Cecilia, entrevista telefónica, 7 de agosto de 2018.

-BARTOLOMÉ, José Juan, entrevista personal, Madrid, 31 de julio de 2018.

-FORN, José María, entrevista telefónica, 6 de marzo de 2020.

-NÚÑEZ, Iñaki, entrevista telefónica, 15 de noviembre de 2019.

-ROMERO, Carmelo, entrevista telefónica, 25 de mayo de 2020.

-TAILLEFER, Carlos, entrevista telefónica, 15 de mayo de 2020.

-URIBE, Imanol, entrevista telefónica, 31 de octubre de 2019.

-VIOTA, Paulino, entrevista telefónica, 5 de noviembre de 2019.

BIBLIOGRAFÍA

-ADELL, María, “Las dos vidas de Paulino Viota”, en *Contrapicado*, Núm. 42, octubre de 2011.

Disponible desde Internet en: <http://contrapicado.net/article/1-las-dos-vidas-de-paulino-viota/>

-AGUIRESAROBÉ, Javier, *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*, Valladolid, 9 Semana Internacional de Cine de Valladolid y Sociedad General de Autores y Editores/Fundación Autor, 2004.

-ALCARAZ RAMOS, Manuel, “De la por a l’espectacle: notes sobre política, cultura i cinema en la transició espanyola”, en *Quaderns de cine*, Núm. 2, 2008, págs.17-23.

-ALTHEIDE, David, L., “Movies and the politics of everyday life” en Alan Wells (ed.), *Mass Media and Society*, Toronto, Lexington Books, 1987.

-ALVARADO JÓDAR, Alejandro, *La postcensura en el cine documental de la Transición*, tesis doctoral leída en la Universidad de Málaga, 2015.

-ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Norberto, “La nueva censura. (Luces y sombras del Estado liberal)”, *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho*, Núm. 15, 2007, págs. 1–9.

-ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María & MENOR SENDRA, Juan, “La estructura audiovisual en la Transición” en Manuel Palacios (ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, págs. 15-34.

-AMORÓS, Andrés, *Diario cultural*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

-ANDRÉ BAZZANA, Bénédicte, *Mitos y mentiras de la Transición*, Barcelona, El viejo topo, 2006.

-ÁNGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. & REBORDINOS, José Luis, *Entre el documental y la ficción: el cine de Imanol Uribe*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1994.

-ÁNGULO, Jesús, REBORDINOS, José Luis & SANTAMARINA, Antonio, *Breve historia del cortometraje vasco*, Fundación Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2006.

-AÑOVER, Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid, 1992.

-ARNAU ROSELLO, Roberto, “Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias”, *Revista Digital de Cinema Documentarió*, Núm. 15, 2013, págs. 300–315.

Disponible desde Internet en: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/DialnetLosColectivosCinematograficosEnLaEspañaTardofranqu-5366138%20\(6\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/DialnetLosColectivosCinematograficosEnLaEspañaTardofranqu-5366138%20(6).pdf)

-ARANGUREN, José Luis, “La Cultura Española de La Transición” en Benjamín Oltra y José Luis L. Aranguren (eds.), *Dibujo de España*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987.

-ARDÁNAZ, Natalia, “La Transición Política Española En El Cine (1973-1982)”, *communication&society*, Núm. 11, 1998, págs. 153-175.

-ASÍN, Manuel, “El cine está sin ver: entrevista a Paulino Viota”, *El viejo Topo*, Núm. 242, 2008, págs. 68-83.

-ÁVILA, Alejandro, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, Comunicación Global, 1997.

-BALLESTEROS, Isolina, *Cine (in)surgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamento, 2001.

-BAÑOS, Pedro, *Así se domina el mundo. Desvelando las claves del poder mundial*, Barcelona, Ariel, 2017.

-BAÑOS, Pedro, *El dominio mundial. Elementos del poder y claves geopolíticas*, Barcelona, Ariel, 2018.

-BERZOSA CAMACHO, Alberto, “Cine, activismo y movimientos sociales de una España en Transición” en Juan Albarrán (ed.), *Arte y Transición*, Madrid, Brumaria, 2012, págs. 133-153.

-BESAS, Peter, *Behind the Spanish lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Denver, Arden Press, 1985.

-BESSIÈRE, Bernard, “D’un Ministère de la censure à un Ministère de la culture” en F.C. Carvajal (ed.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés Ibériques et Ibéro-Américaines contemporaines*, [S.L.], [S.E.], 2002, págs. 123-140.

- BORAU, José Luis (coord.), *Diccionario de cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- CALVO SOTELO, Leopoldo, *Memoria viva de la Transición*, Barcelona, Plaza & Janes-Cambio 16, 1990.
- CAPARRÓS LERA, José María, “Cataluña y su historia, en la pantalla”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Núm. 23, 2001, págs. 103-124.
- CAPARRÓS LERA, José María, “Relaciones historia-cine en el contexto español” en Aitor Yraola (ed.), *Historia contemporánea de España y Cine*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997, págs. 11-27.
- CARRILLO, Santiago, *Memoria de la Transición*, Barcelona, Grijalbo, 1983.
- CASALS MESEGUER, Xavier, “¿Existió una estrategia de la tensión en España?”, *Historia del Presente*, Núm. 14, 2009, págs. 25-38.
- CASSETI, Francesco & DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós, 2007.
- CASTELLS, Manuel, “Communication, power and counter-power in the network society”, *International Journal of Communication*, Núm. 1, 2007, págs. 238-266.
- CERDÁN, José, “Después de la muerte, nada: sobre *Cada ver es*” en J.M. Catalá; J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio y Festival de Cine Español de Málaga, 2001, págs. 277-282.
- CERDÁN, Josexo & LÓPEZ, Marina (coords.), *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, Barcelona, La fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 2001.
- CHAPUT, Marie Claude & JURADO, Javier, “*El Crimen De Cuenca y Rocío* o los límites de la libertad”, *Área abierta*, Núm. 15, 2015, págs. 3-17.
- CHAPUT, Marie Claude & PÉREZ SERRANO, Julio, *La Transición española: nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- COBO DURÁN, Sergio, FERNÁNDEZ PICHEL, Samuel Neftalí & HERMIDA, Alberto, *Imágenes resistentes temáticas, narrativas y estéticas del otro cine español*, Sevilla, Instituto de la Cultura y de las Artes, 2016.

- COMPANY, Juan Miguel, “El espejo de la muerte”, *Contracampo*, Año IV, Núm. 33, 1983, págs. 35-38.
- COMPANY, Juan Miguel, PONCE, Vicente & RIVERA, Luis, “Tentativa de entrevista con Ángel García del Val”, *Contracampo*, Año IV, Núm. 33, 1983, págs. 38-40.
- CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia, “Entrevista Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria”, *Quaderns de cine*, Núm. 3, 2008, págs. 37-43.
- CORONADO, C., “Entrevista Basilio Martín Patino. Una película dura más que un dictador” en Juan Carlos Laviana (ed.), 1978. *Los españoles consiguen poner en pie la Democracia*, tomo 1, Unidad Editorial, Madrid, 2008, págs.144-159.
- CORONADO RUIZ, Carlota, “Desmontando a Franco. El ocaso de Franco en la ficción televisiva española actual”, *Historia Actual Online*, Núm. 38, 2015, págs. 101-114.
- CUARTEROLO, Andrea, “La memoria en tres tiempos: revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia” en Ana Laura Lusnich & Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, págs. 339–364.
- CURRY JANSEN, Sue, *Censorship. The knot that binds power and knowledge*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- CURRY JANSEN, Sue & MARTIN, Brian, « The Streisand Effect and the Censorship backfire », *International Journal of Communication*, Núm. 9, 2015, págs. 656-671.
- DE JAUREGUI, Fernando. & VEGA, Pedro, *La crónica del antifranquismo*, Barcelona, Argos Vergara, 1983.
- DEL AGUILA, Rafael & MONTORO ROMERO, Ricardo, *El discurso político de la Transición Española*, Madrid, Centro de investigaciones Sociológicas. CIS, 1984.
- DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel. TIRADO, José Luis & ESPINOSA MAESTRE, Francisco (coords.), *El caso Rocío: Un documental secuestrado por la Transición*, Sevilla, Aconcagua, 2013.
- DE PABLO, Santiago, *The basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Reno, Center for Basque Studies. University of Nevada, 2012.

- DE PABLO, Santiago & FERNÁNDEZ, Joxean, *Cine y guerra civil en el País Vasco*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2012.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, Javier, *Léxico político de la transición: La lengua de la Constitución de 1978*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.
- DÍAZ, Elías, *Ética contra política. Los intelectuales y el poder*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990.
- DÍAZ, Susana, *Modos de mostrar Encuentros con Lola Salvador*, Getafe, Grupo de investigación “Televisión y cine: memoria, representación, e industria (TECEMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, 2012.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Golpe a la Transición: El secuestro del crimen de Cuenca (1978-1981)*, Barcelona, Laertes, 2012.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio, “La censura cinematográfica en las colonias españolas”, *Film-Historia*, Núm. 3, 1999, pág. 277-291.
- DOUIN, Jean Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Quadrige/PUF, 1998.
- ELDUQUE, Albert, “Pequeño déjà-vu” en *Contrapicado*, Núm. 42, octubre de 2011.
 Disponible desde Internet en: <http://contrapicado.net/article/2-2-con-unas-y-dientes-1977/>
- EGEA, Juan, “El desencanto: La mirada del padre y las lecturas de la Transición”, *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Núm. 58, 2010, págs. 79-92.
- ELTON, Arthur, « The film as Source Material for History », *Aslib Proceedings*, Núm. 4, 1955, págs. 207-239.
- EQUIPO RESEÑA (coord.), *Cine para leer, 1983: historia crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensaje, D.L.,1983.
- “Escrache a la Policía del franquismo” (dossier), *La Marea*, Núm. 12, 2014.
- ESTRADA LORENZO, José Manuel, “Los cineastas españoles y la oposición al Régimen de Franco: Del exilio a la crítica social” en Javier Tusell, Alicia Alted y Abdón Mateos (coords.), *La oposición al Régimen de Franco: estado de la cuestión y metodología de la investigación*, tomo 2, Madrid, UNED, 1990, págs. 407-415.

-FLEPP, Catherine & RODRÍGUEZ, Marie-Soledad, *Les dramaturges espagnols d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2017.

-FOWERAKER, Joe, *La democracia española. Los verdaderos artífices de la democracia española*, Madrid, Arias Montano, 1990.

-FULLÁ, Ferran & PUIG, Antoni, *Clases sociales y partidos políticos en la Transición española a la monarquía parlamentaria*.

Disponible desde Internet en: <http://www.rebellion.org/docs/29118.pdf>

-FUMAROLI, Marc, *L'état culturel. Essai sur une religion moderne*, París, Edition de Fallois, 1992.

-FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España: la cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

-GALLEGO, Ferrán, *El mito de la Transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelona, Crítica, 2008.

-GANGA, Rosa María, "Memoria quebrada y consenso mediático de la Transición", *Quaderns de cine*, Núm. 3, 2008, págs. 63-77.

-GARCÍA DEL VAL, Ángel, "Fantasmas de cine", *Banda aparte. Formas de ver*, Núm. 12, 1998, págs. 49-53.

-GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Santander, Shangrila, 2015.

-GARCÍA LÓPEZ, Rubén, *Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español*, tesis doctoral leída en la Universidad Carlos III de Madrid, 2017.

-GARCÍA MERÁS, Lidia, "El Cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)", *Desacuerdos*, vol. 4, 2007, págs. 16-41.

-GARCÍA RAYO, Antonio, "Prohibida", *AGR. Coleccionistas de cine*, Núm. 38, 2008, págs. 88-107.

-GARROT, Juan Carlos., GUEREÑA, Jean Louis y ZAPATA, Mónica, "Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain", *Les mondes hispaniques et hispano-américain*, [S.L.], Indigo, 2009.

- GIL NOVALES, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Madrid, Ediciones B, 2009.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro, *La producción cinematográfica española de la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero, 1989.
- GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio, *Los Derechos Humanos en el cine español*, Madrid, Dykinson, 2017.
- GÓMEZ VAQUERO, Laura, *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid/Documenta de Madrid, 2012.
- GRECIET, Esteban, *Censura tras la censura. Crónica personal de la transición periodística (1970-1985)*, Madrid, Fragua, 1998.
- GRÉGORIO, Pierre Paul, “Operación Palace ou la vraie-fausse complicité du politique et des médias : L’affabulation au service de la société ?”, en Congreso *Construction et déconstruction du politique par les médias européens depuis 1975*, París, junio de 2018.
- GUBERN, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- GUERRA GÓMEZ, Amparo, “De la iconografía histórica al santoral político. El Biopic televisivo como construcción mediática de la Transición”, en Congreso *Construction et déconstruction par les médias européens depuis 1975*, París, junio de 2018.
- HEREDERO, Carlos F., “El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia: historia de un desencuentro” en J.A. Hurtado & F. Picó (eds.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, págs. 17-31.
- HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira, “Historia y memoria audiovisual de la reforma política en España. Los valores democráticos postulados por la serie de TVE La Transición”, en *Actas del VII Congrès de l’Associació d’Historiadors de la Comunicació. 25 Anys Llibertat D’expressió*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2004.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier & PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.

- HOPEWELL, John, “Art and lack of money : the crises of the spanish film industry”, *Quarterly Review of Film & Video*, Núm. 13, 1991, págs. 113-122.
- HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero, 1989.
- IMBERT, Gerard, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990.
- JACKSON, Martin A., “El historiador y el cine”, en Joaquim Romaguera y Esteve Riambau (eds.), *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983, págs. 13-39.
- KAISER, Axel, *La neoinquisición. Persecución, censura y decadencia cultural en el siglo XXI*, Barcelona, Deusto, 2020.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995.
- LINZ, Juan José, “Transición española en perspectiva comparada” en Álvaro Soto y Javier Tusell (eds.), *Historia de la Transición*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 21-46.
- LLINÁS, Francisco, *Cortometraje independiente español 1969-1975*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, D.L., 1986.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Cine vasco: de ayer a hoy: época sonora*, Mensajero, Bilbao, 1984.
- LÓPEZ GANDÍA, Juan & PEDRAZA, Pilar, “A propósito de *Cada ver es*”, *Banda Aparte. Formas de ver*, Núm. 12, 1998, págs. 46-48.
- LOSILLO, Carlos, “Legislación, industria y escritura” en J.A. Hurtado y F. Picó (eds.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, págs. 39-43.
- MAINER, José Carlos & JULÍA, Santos, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo, *Cuestión de tijeras. La censura en la transición a la democracia*, Madrid, Síntesis, 2008.

- MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo, “Los últimos intentos reformadores de la prensa del movimiento (1975-1976)”, *Ámbitos, Revista Internacional de Comunicación*, Núm. 3 y 4, 2000, págs. 169-180.
- MARTÍN GARCÍA, Óscar, “Oportunidades, amenazas y percepciones colectivas en la protesta contra el franquismo final (1973-1976)”, *Historia Social*, Núm. 67, 2010, págs. 51-67.
- MARTÍNEZ, Guillem. (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- MARTÍNEZ, Josefina, “El cine tardofranquista. Reflejo de una sociedad”, en Abdón Mateos López y Ángel Herrerin López (eds.), *La España del presente. De la dictadura a la democracia*, [S.L.], Asociación de Historiadores del Presente, 2006, págs. 333-353.
- MARTÍNEZ, Josefina, “Tal como éramos... El cine de la Transición política española”, *Historia Social*, Núm. 54, 2006, págs. 73-92.
- MATEO LEIVAS, Lidia, *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la Transición*, tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- MAZARRELLA, William, *Censorium. Cinema and the Open Edge of Mass Publicity*, Londres, Duke University Press, 2013.
- METZ, Christian, “El decir lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en Verón Eliseo (coord.), *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, págs. 17-30.
- MONTERDE, José Enrique, “El cine histórico durante la Transición política” en Vicente J. Benet [et al.], *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Institut Valencià d'Arts Escéniques, Cinematografia i Música, Filmoteca de la Generalitat Valenciana D.L., 1989, págs. 57-58.
- MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós.
- MORÁN, Gregorio, *Adolfo Suárez. Ambición y destino*, Barcelona, Debate, 2009.
- MORÁN, Gregorio, *El Precio de La Transición*. Madrid, Planeta, 1992.

-MOREIRAS, Cristina, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002.

-MORENO CABALLAUD, Luis, “Cuando cualquiera escribe. Procesos democratizadores de la cultura escrita en la crisis de la Cultura de la Transición española”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15 (1-2), 2014, págs. 13-36.

-MORENO SÁEZ, Francisco, “Partidos, sindicatos y organizaciones ciudadanas en la provincia de Alicante durante la Transición (1974-1982)” en *Archivo de la democracia*, Universidad de Alicante.

Disponible desde Internet en: <https://archivodemocracia.ua.es/es/documentos/publicaciones/la-transicion-en-alicante/28-organizacion-revolucionaria-de-trabajadores.pdf>

-MORODO, Raúl, *La Transición política*, Madrid, Tecnos, 1984.

-MUÑOZ, Abelardo, *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano, 1967-1975*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

-MUÑOZ CALIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

-NAVARRO, Vicente, *Bienestar insuficiente: democracia incompleta*, Madrid, Anagrama, 2002.

-NEUSCHÄFER, Hans Jörg, *Adiós a la España Eterna. La dialéctica de la censura*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994.

-NÚÑEZ CALVO, Jesús N., “La represión y sus directrices sevillanas en la provincia de Cádiz”, *Almajar*, Núm. 2, 2005, págs. 195-208.

-ORTEGA GUTIÉRREZ, David, *El derecho a la comunicación: un análisis jurídico-periodístico*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017.

-ORWELL, George, “Prefacio: la libertad de prensa” en *Rebelión en la Granja*, Sant Llorenç d’Hortons, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018, págs. 7-19.

-PALACIO, Manuel, “Marcos interpretativos, Transición democrática y cine. Un prólogo y tres consideraciones” en Manuel Palacio (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, págs. 19-30.

-PAYNE, Stanley G., *Franco, el perfil de la historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

-PÉREZ DÍAZ, Víctor, “La España de la Transición”, *Boletín Informativo*, Madrid, Núm. 147, 1985, págs. 35-41.

-PÉREZ PERUCHA Julio & PONCE, Vicente, “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español” en Manuel Palacio (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, págs. 223-266.

-PÉREZ SERRANO, Julio, “Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico” en María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid; Zaragoza, Visor Libros; Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, págs. 67-89.

-PÉREZ SERRANO, Julio, “La historia continúa”, *Revista de Historia Actual*, Núm. 1, 2003, págs. 9-11.

-PÉREZ SERRANO, Julio, “La Transición a la democracia como modelo analítico para la historia del presente: un balance crítico” en Rafael Quirosa-Cheyrouze Muñoz (ed.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, págs. 61-76.

-PÉREZ SERRANO, Julio, “Experiencia histórica y construcción social de las memorias. La Transición española a la democracia”, *Pasado y memoria*, Núm. 3, 2004, págs. 93-122.

-PHILIPS, Patrick, «Spectator, audience and response» en Jill Nelmes (ed.), *Introduction to Film Studies*, Londres, Routledge, 2007, págs. 143-171.

-PIERRAT, Emmanuel (coord.), *Le livre noir de la censure*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

-PORRAS, Jaime, “El cine y las transiciones a la democracia: algunas reflexiones en torno al caso español”, *Filmhistoria Online*, VIII, Núm. 1, 2008.

Disponible desde Internet en: http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2008/ensayo_cine_transicion_1.html

-PUEBLA MARTÍNEZ, Belén, “El documental en la Transición española , testimonio de su tiempo . Estudio de caso de *Después de ... (No se os puede dejar solos y Atado y bien atado)*”, *Revista de Cibercomunicación*, Núm. 67, 2015.

Disponible desde Internet en: <http://revistadecibercomunicacion.com/index.php/cibercomunicacion/article/view/6/17>

-QUAGGIO, Giulia, “Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)”, *Historia del presente*, Núm. 17, 2011, págs. 109-125.

-REDERO SAN ROMÁN, Manuel, “apuntes para una interpretación de la transición política en España”, *Ayer*, Núm. 36, 1999, págs. 261-282.

-RIGOL, Antoni, “La historia de Cataluña en la pantalla: *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas” en Sergi Alegre, José María Caparrós Lera y Magí Crusells (eds.), *El Cine en Cataluña: una aproximación histórica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993, págs. 83-101.

-RODRÍGUEZ, Hilario, J., “Vivir la muerte (*Cada ver es*, Ángel García del Val, 1983)”, *Banda aparte. Formas de ver*, Núm. 12, 1998, págs. 42-45.

-RODRÍGUEZ, Marie-Soledad, “*Después de...* (Cecilia et José Juan Bartolomé, 1981): Une autre image de la Transition ? ”, *Historia Actual Online*, Núm. 45, 2018, págs. 61-72.

-RODRÍGUEZ, Marie-Soledad, *La Guerre Civile dans le cinéma espagnol de la démocratie*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020.

-RODRÍGUEZ, Marie-Soledad, *Le cinéma de Jaime de Armiñan (1969-1987) rupture et continuité*, tesis doctoral leída en l’Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1996.

-RODRÍGUEZ, Marie-Soledad, «Un thriller politique pendant la Transition : *Con uñas y dientes* (1978) de Paulino Viot» en Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano et alii (eds.), *La construcción de la democracia en España (1968-2014). Espacios, representaciones, agentes y proyectos*, París, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2019, págs. 281-293.

-RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN, Alfonso. M., “EL código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía”, *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, Núm. 20, 2015, págs. 177-193.

-RODRÍGUEZ JÍMENEZ, José Luis, “Los terrorismos en la crisis del franquismo y en la Transición política a la democracia”, *Historia del Presente 13*, 2009/I II época, págs. 133-151.

- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Emmanuel, *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del 78*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2015.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos, “Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi”, *Ikusgaiak*, Núm. 5, 2001, pág. 181-205.
- ROSENSTONE, Robert A, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- ROSENSTONE, Robert. A., “La historia en la pantalla” en María Antonia Paz y Julio Montero (eds.), *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, págs. 13-33.
- RUÍZ, David, *La España democrática (1975-2000) Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2002.
- RUÍZ MUÑOZ, María Jesús, *El cine olvidado de la Transición española. Historia y memoria audiovisual independiente en Andalucía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia, *De ¡Bienvenido, Mr Marshall! a Viridiana. Historia de Uninci: una productora española bajo el franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, “Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)” en *Jornadas sobre cine e historia*, [S.L.], Junta de Castilla la Mancha, 2003, págs. 111-122.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (coord.), *Filmando el cambio social*, Barcelona, Laertes, 2014.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- SÁNCHEZ RUÍZ, Enrique E., “Hollywood y su economía planetaria. Una aproximación histórico-estructural”, *Revista Universidad de Guadalajara*, Núm. 28, 2003, págs. 6-36.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano, *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Península, 2010.

- SANS MOLAS, Joel, *Militància, vida i revolució en els anys 70: l'experiència de l'Organització d'Esquerra Comunista (OIC)*, tesis doctoral leída en la Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.
- SASTRE GARCÍA, Cayo, *Transición y desmovilización política*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.
- SELVA I MASOLIVER, Marta, “A propósito de *Después de...* (I y II parte) La palabra necesaria” en J.M. Catalá; J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio y Festival de Cine Español de Málaga, 2001, págs. 271-276.
- SHEA, David. *Aute, Las luces y las sombras el latido de una canción*, Las Palmas de Gran Canaria, Puentepalo, 2003.
- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine*, México D.F., FCE, 1985.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Adolfo & HERNÁNDEZ, Abel, *Fue posible la concordia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- SUBIRATS, Eduardo (ed.), *Intransiciones: Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- TANGO, Cristina, *La transición y su doble: el rock y Radio Futura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- TELLO DÍAZ, Lucía, *Hablemos de cine. 20 cineastas españoles conversan sobre el cuarto poder*, Zaragoza, PUZ, 2016.
- THOMPSON, Paul, “Historia oral y contemporaneidad” en Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (ed.), *Historia, memoria, pasado reciente Anuario N° 20 2003-2004*, Rosario, Homosapiens , 2004, págs.15-34.
- TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- TORRES, Augusto M., *Diccionario Espasa. Cine español*, Madrid, Espasa, 1999.
- TUSELL, Javier, “La Transición española a la democracia desde un punto de vista comparativo”, *Cuenta y razón*, Núm. 44, 1988, págs. 109-120.

- TUSELL, Javier & QUEIPO DE LLANO, Genoveva, *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la Transición*, Barcelona, Crítica, 2003.
- VALERO, Tomás, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, Barcelona, UBE, 2010.
- VIDAL BENEYTO, José, *Memoria democrática*, Madrid, Foca, 2007.
- VILARÓS, Teresa, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española*, Madrid, siglo XXI, 1998.
- VIOTA, Paulino, “Historiar el presente” en Monterde, José Enrique (ed.), *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca Generalitat, 1997, págs. 271-274.
- WERT ORTEGA, Juan Pablo, “Sobre el arte de acción en España” en J.A. Sánchez Martínez (ed.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, págs. 35-57.
- WIHELMI, Gonzalo, *Romper el consenso. La izquierda radical en la transición española (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016.
- ZUBIAR CARREÑO, Francisco Javier, “El cine como fuente de la historia”, *Memoria y civilización*, Núm. 8, 2005, págs. 205-219.

ANEXOS

Anexo 1: Ficha técnica de *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas.

Dirección: Antoni Ribas.

Producción: Productora Cinematográfica Teide y Leo Films.

Producción ejecutiva: Fernando Repiso (Leo Films).

Guion: Miguel Sanz y Antoni Ribas.

Fotografía: Teo Escamilla.

Montaje: Ramon Quadreny.

Música: Manuel Valls Gorina.

Intérpretes: Xabier Elorriaga (Josep), Francesc Casares (Frederic), Pau Garsaball (Señor Palau), Montserrat Salvador (Señora Palau), Jeannine Mestre (Remei Palau), Ángela Molina (Roser Palau), José Luis López Vázquez (Enric Prat de la Riba), Adolfo Marsillach (Francesc Cambó), Josep Vivó (Dr. Robert), Ovidi Montllor (Emiliano Iglesias), Alfred Lucchetti (Alejandro Lerroux), Teresa Gimpera (Señora Vallés i Ribot), Joan Manuel Serrat (Ramon Clemente García), Nuria Espert (desarrapada), Marta May (desarrapada), Ricard Palmerola (Señor Roig), Patty Shepard (Sor Engracia), Mary Santpere (Madre de Rull- Artós), Ivan Tubau (Ferran), Lluís Fenton (Juan Rull-Artós), Rafael Anglada (Señor Esteve), Isidre Novellas (Mr. Arrow), Fernando Repiso (Jaume Carner), Joan Borràs (Puig i Cadafalch), Eddy Edwards (Met de la Llantema). Otros intérpretes: Montse Torres, Vicky Millán, Ferran Baile, Josep Solans, Víctor Guillén, Joan Ollé, Marta Flores, Carmen Molina, Manuel Pronchut, Lluís Álvarez, Eduard Alcázar, Joan Santamaría, Damià Barbany, Miquel Gálvez, Mir Ferry, Aida F. Cancela, Joan Viñolas, Carles Bernabéu, César Ojinaga, Aleix del Peral, Pilar Montejo, Josep Ricard Albarrán, Ivo Antonov, Florenci Calps, Xavier Melloni, Toni Fuentes, J.M. Alonso, Manuel Ballart, Joan Ribas, Ramon Tomsa Sabater, Ester Ribas, Llorenç Pedras, Pere Romero, Joan Subatella, Josep Rey, María Tordera, Jaume Blanco, Elisabet Masons, Armand Aguilera, Toni A. Comas, Georgina Sisquella, Ferran Millet, Ferran Espona, Santiago Maldonado, Saskya, Josep Zamora, David Vidal, Eudald Macià, Josep Lluís Banús, Robert Jusmet, Francesc Valenciano, "Pajarito", Tonet Vila, Josep Campanales,

Josep Ribas Seix, Josep Antoni Vilasaló, Doris Coll, Carlo Soler, Lluís Espinosa, Antoni Lara, Joaquim Gómez, Miguel Porter, Heribert Barrera, Josep Benet, Montserrat Roig, Marina Rossell, Jordi Solé-Tura y Josep M. Castellet.

Duración: 156 minutos.

Género: Ficción.

Color: Eastman.

Formato: 35 milímetros.

Anexo 2: Ficha técnica de *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez.

Dirección: Iñaki Núñez.

Producción: Araba Films.

Guion: Iñaki Núñez.

Fotografía: Iñaki Núñez.

Montaje: Iñaki Núñez.

Música: Mikel Laboa.

Intérpretes: Javier Sueyo, Iñaki Mendizabal, José Ignacio Anda Ruiz de Arcaute, Fernando Knor Borrás, Zuriñe Saez de Jauregui, Luis Ziarrusta y Enrique Gauna.

Duración: 16 minutos.

Género: Ficción.

Color: Blanco y negro.

Formato: 35 milímetros.

Anexo 3: Ficha técnica de *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota.

Dirección: Paulino Viota.

Producción: Piquio Films y Góndola Productora Cinematográfica.

Guion: Javier Vega y Paulino Viota.

Fotografía: Raúl Artigot.

Montaje: Julio Peña.

Sonido: Tecnison.

Música: Julián Llinas.

Intérpretes: Alicia Sánchez (Aurora), Santiago Ramos (Marcos), Alfredo Mayo (Rodolfo Ortiz), Guadalupe G. Güemes (Lucía), Víctor Petit (Juan), Antonio Malonda (Epifanio), Fidel Almansa (Salvador), Eduardo Bea (Lucas), José Manuel Cervino (Eduardo), Francisco Casares (matón), Luis Politti (asesino). Otros intérpretes Fernando Chinarro, Jesús Sastre y Ramon Reparaz.

Duración: 98 minutos.

Género: Ficción.

Color: Eastman.

Formato: 35 milímetros.

Anexo 4: Ficha técnica de *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe.

Dirección: Imanol Uribe.

Producción: Cobra Films e Irrintzi Zinema.

Producción ejecutiva: Javier Vizcaíno.

Guion: Imanol Uribe.

Fotografía: Javier Aguirresarobe.

Montaje: Julio Peña.

Sonido directo: José Luis Zabala.

Música: Hibaí Rekondo.

Intérpretes: Eduardo Uriarte, Jokin Goristidi, Xabier Izko de la Iglesia, Mario Onaindia, Xabier Larena, Unai Dorronsoro, Bittor Arana, Josu Abrisketa, Ione Dorronsoro, Enrique Gesalaga, Jon Etxabe, Gregorio López, Itziar Aizpurua, Julen Calzada, Antton Karrera, Arantxa Arruti, (los 16 encausados); Vicenta García y Félix Ochoa (matrimonio); Miguel Castells, Juan María Bandrés, Gurutze Galparsoro y Francisco Letamendia (cuatro abogados).

Duración: 134 minutos.

Género: Documental.

Color: Eastman.

Formato: 35 milímetros.

Anexo 5: Ficha técnica de *Después de...* (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé.

Primera parte: No se os puede dejar solos...

Segunda parte: Atado y bien atado

Dirección: Cecilia y José Juan Bartolomé.

Producción: Productora Cinematográfica Ales.

Producción asociada: Aurora Medina, Luis Romero y Cecilia Bartolomé.

Guion: Cecilia y José Juan Bartolomé.

Fotografía: José Luis Alcaine.

Montaje: Javier Morán.

Música: Vyistas Bremer.

Intérpretes:

En la primera parte: José de Juanes (narrador), José Juan Bartolomé (él mismo), José Luis Alcaine (él mismo), Antonio de Senillosa (diputado de Coalición Democrática), José Pérez Guerra (editor del diario financiero *Cinco Días*), Manuel Vázquez Montalbán (escritor y dirigente comunista), Ricardo Aresté (alcalde de Paracuellos del Jarama), Cristina Alberdi (Colectivo de Abogadas Feministas), así como personas anónimas de la calle.

En la segunda parte: José de Juanes (narrador) y personajes políticos: Charo Reina (actriz y dirigente de Fuerza Nueva), Santiago Carrillo (secretario general del Partido Comunista de España), Felipe González (secretario general del Partido Socialista Obrero Español), José Pérez Guerra (editor del diario financiero *Cinco Días*), Blas Piñar (presidente de Fuerza Nueva), Mario Onaindia (Euskadiko Ezkerra), Rosa Olivares (Movimiento Comunista de Euskadi) Miguel Castells (diputado por Herri Batasuna), Carlos Garaikoetxea (Partido Nacionalista Vasco), Txiqui Benegas (Partido Socialista de Euskadi), Alejandro Rojas Marcos (secretario general del Partido Socialista Andalucista), Manuel Vázquez Montalbán (escritor y dirigente comunista), Jordi Pujol (secretario

general de Convergencia Democrática de Cataluña), Joan Reventós (secretario general del Partido Socialista de Cataluña), Antonio de Senillosa (diputado por Coalición Democrática), Santiago Martínez Campos (Agrupación de Juventudes Tradicionalistas), Rafael Arias Salgado (dirigente de la Unión de Centro Democrático), comandante Luis Otero (fundador de Unidad Militar Democrática), Jesús Merino (comisario de la Policía), así como personas anónimas de la calle.

Duración: Primera parte, 90 minutos, segunda parte, 99 minutos.

Género: Documental.

Color: Eastman.

Formato: 35 milímetros.

Anexo 6: Ficha técnica de *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val.

Dirección: Ángel García del Val.

Producción: Cine Mágico y Oasis Films.

Guion: Ángel García del Val y Ángel Beltrán.

Fotografía: Ángel Beltrán.

Montaje: Ángel García del Val.

Sonido: Rafael Serra Solis.

Temas musicales: Maurice Ravel, Gustav Holst, Bernard Hermann, Krzysztof Penderecki.

Intérpretes: Juan Manuel Espada del Coso.

Duración: 75 minutos.

Género: Documental experimental.

Color: Eastman.

Formato: 16 milímetros. Ampliación a 35 milímetros.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA
Subd. Gral. de Ordenación y Empresas Cinematográficas
Junta de Calificación y Apreciación de Películas

COMISION DE CALIFICACION DE PELICULAS

Sesión del día 20 de Mayo de 1976
" La ciudad quemada "

TITULO DE LA PELICULA: _____
Nacionalidad: Española Versión: Original Núm. de rollos 16

CALIFICACION: Rechazado en principio
Especialmente indicada para menores de 14 años _____
Reposición _____
Cine-Clubs _____
Salas Especiales _____
Salas de Arte y Ensayo _____
Sesiones Especiales _____

En el supuesto de películas españolas

Restricciones a la exportación _____
Exclusión de los beneficios de protección económica según lo dispuesto en el punto 3.º del Art. 2.º de la Orden ministerial de 12-3-71 _____

I N F O R M E

Es un film que no se ajusta para nada al guión, pero absolutamente mala. Espe- so, demagógico / buscándole esos paralelismos actuales. Ejercito, guardia civil, sers, y brechas son un ejemplo de esos ridiculizados, ataques y agravios.
El film tiene esos detalles, pero tan confusamente dados y diluidos que se pierde en un film que puede hacer daño.

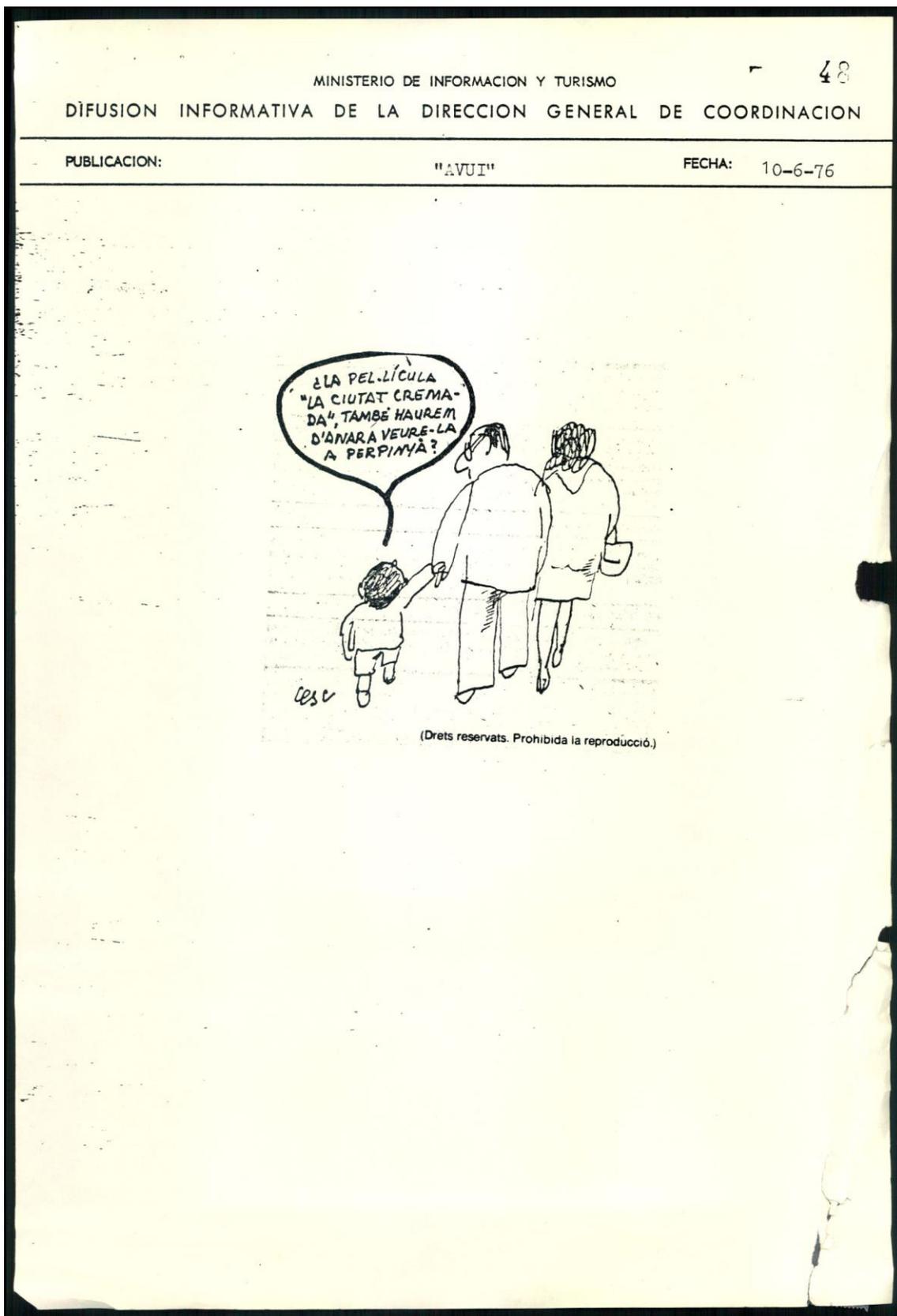
- g) Bandera Republicana en el campamento (No estaba en juicio)
- 9) Discurso anarquista: "jóvenes... levántaros contra todo".
- 10) Discursos de Ferroux sobre los "degraciados los ...".
- 10) Todo el discurso sobre el problema estalinista de Cambo.
- 11) alusión a la censura ~~de~~ Párrafo del que sale prisionero.
- 11) atajo de cuarenta años.
- 11) ridiculización del cura-profesor (No estaba en juicio).
- 12) adelante se tenéis ojos azules.
- 14) Toda la sucesión de las monjas.
- 16) cura disparando. "cabrón".
- 16) ejército a caminar contra un pequeño grupo del pueblo.
- 16) señas de A. Molina, en el tejado.
- 16) "espero que no le retines" ^{a la} (exclamación, se refiere)
- 16) finalmente final.

MODIFICACIONES Y SUPRESIONES

- 4) "a huecos no me gana nadie"
- 5) pectus de la chula en la cama (breve)
- 5) Angela Molina viéndose y acariándose al pecho.
- 6) chicas desnudas en la noche de fin de año (sustituir todos los planos donde se las ve al Mex. Plano de las chicas que aparecen desnudas tras la frase "hay años que uno no tiene ganas de hacer nada" (No estaba en juicio).
- 7) besos por el cuerpo desnudo que da el encargo de las trabajadoras, en la habitación. (terminar cuando está abriendo. No estaba en juicio).

Normas de Calificación de aplicación al caso:

- 7) todas las posturas socialistas en torno a la huelga
- 7) "por aquí" y gesto de espere los generales. (No estaba en juicio)
- 7) "este cura moverá el mundo" (plano del fotógrafo con la cura del mortillo).
- 7) "grandísimo hijo de puta"
- 8) fuerza civil gritando a gritos "Viva España, leche" (No estaba en juicio).
- 9) Banderas y pancartas de la República. Canción contra los curas y monjas.
- 9) La guardia civil no ha atropellado la cuerda



Fuente: AGA, caja 36/05734.

Anexo 9: Junta de Calificación y Apreciación de Películas. "Texto en castellano del filme *Estado de excepción*", 9-1-1978.

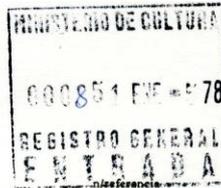


91036

Fueros. 22 - 2.^o
Teléfono 23 09 63
VITORIA



MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE CINE
VISIONADO Y CLASIFICACION PELICULAS



s/referencia

s/pedido del

n/oferta del

VITORIA

TEXTO EN Castellano del film ESTADO DE EXCEPCION

I200,I332,I379
I512,I609,I879
I93I,I937,I966,I97I

Con el aguila negra fueron,
fueron fueron de Jaen a Navas de Tolosa
los navarros.

Con las cadenas volvióron a casa
Trajeron las cadenas al pueblo,al escudo.
Para los foraneos fueron ganaron la guerra
y en el pueblo perdieron a Navarra.
Esa Navarra fenecio.

.....
No es pues desesperante?
Todavia,no hemos visto,aprendido,que no es acaso suficiente?

g g g g
giiiiiiiiiii
giiiiiiiiiiiiibbbbb

Higado
higadooooooooo
higadoooooooooooo

Gibélet
ttttttttttttttttt
dar del higado

alguien,alguien,alguien
quien no sabe,quien nos ha dado
hacer hilo carnero,

hacer nos han
que nos han de dar
clarrrr

dandooooo
dar,tomar,dar,entrar
entrar y tomar,entrare y tomaré

Anexo 10: Director General de Cinematografía, "Tramitación de licencia de exhibición de *Con uñas y dientes*", 11-4-1978.



MINISTERIO DE CULTURA

303/78

Subsecretaría	: 1	
	: 2	
Dirección General	: 3	Cinematografía
Subdirección General	:	de Empresas Cinematográficas
	: 5	
Sección	: 6	Películas Españolas
Negociado	: 7	Películas íntegramente Españolas

Fecha y ref.: Madrid, a **11** de **abril** de **1.978** /

MINISTERIO DE CULTURA

008515 ABR 14-78

REGISTRO GENERAL SALIDA

Expediente nº 288/77. N

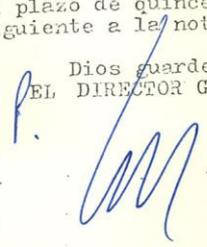
Vista su instancia de fecha **10-12-77** referente a la película de nacionalidad **española** titulada **"CON UÑAS Y DIENTES"**

este Centro Directivo, previa la tramitación reglamentaria, ha resuelto autorizar la exhibición de dicha película en Salas Comerciales y en versión **original EXCLUSIVAMENTE PARA MAYORES DE 18 AÑOS**, según lo dispuesto en el nº 3 del Artº 6º del Real Decreto de 11 de noviembre de 1.977 (B.O.E. del 1 de diciembre de 1.977), y conceder a favor de la misma, la licencia de exhibición correspondiente que podrá retirar de este Organismo previos los trámites preceptivos.

Dicha licencia se otorga por este Centro Directivo en el ámbito de su estricta esfera de competencia. Solo legitima al interesado en el orden administrativo y no entra, por tanto, en la accionabilidad que pudiera incoarse por otras competencias.

Contra el presente acuerdo puede interponerse recurso de alzada ante el Excmo. Sr. Ministro del Departamento en el plazo de quince días hábiles contados a partir del siguiente a la notificación.

Dios guarde a Vd.
EL DIRECTOR GENERAL



D. PAULINO VIEITA CABRERO y D. ANGEL HUETE CANTARERO
"PIQUIO FILMS" y "GONDOLA, P.C., S.A."

- MADRID -

Fuente: AGA, caja 36/05279.



Fuente: FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*.

Anexo 12: M. Bayón, "Estreno de «Con uñas y dientes», de Paulino Viota. «El libre juego mata al cine español»", *Diario 16*, 29-5-1979.

Diario 16/29-mayo-79

Estreno de «Con uñas y dientes», de Paulino Viota

«El libre juego mata al cine español»

Miguel Bayón

Debut en las pantallas comerciales de un realizador español y, como suele ocurrir, desinterés de la exhibición: «Con uñas y dientes», Paulino Viota, se estrena en mala fecha y, a la par, en un local del centro y otros varios de barrios.

«Lo de los cines de barrio evidencia la falta de interés de los exhibidores hacia nuestro cine —dice Viota a D16—, pero a la vez a mí me parece coherente con el planteamiento de la película, que pretendía colocar la temática obrera en los circuitos populares».

Calvario

«Con uñas y dientes» ha sufrido graves avatares hasta ser estrenada. «En un principio, en los últimos días de Franco, quisimos formar una cooperativa, para así penetrar en la industria. Pensábamos que iba a haber libertades, y no nos equivocamos; pero también pensábamos que se iba a hacer una política cultural, de quitar obstáculos al nuevo cine español para acceder al público. Y lo que encontramos fue todo lo contra-

rio: el famoso «libre juego» sólo permite jugar a los grandes, multinacionales y sus agentes. En realidad, bajo Franco se estaba en mejores condiciones para crear un público. Hoy, los hechos son incontrovertibles: el cine español está en las últimas. Ni se le protege desde el Estado, ni se crea un mercado exterior. Y todo está en manos de los americanos: si quieres rodar, tiene que ser con ellos».

El primer guión de la película lo despojaron de didactismo, para así entrar mejor en el marco industrial. «Quisimos darle espectacularidad, hacer una película normal, sencilla. Costó dieciséis millones, que prácticamente pagó mi familia a través de una productora que fundé, Piquío, en unión de otra existente, Góndola. Pero los problemas mayores no fueron de producción o distribución: ha habido exhibidores que han rechazado la película, porque hay en ella ataques a los capitalistas. Lo que hay son ataques a un capitalismo criminal: de ahí que tales rechazos sean más que sintomáticos».

Viota, desanimado ya, no quería estrenar. «Pero el distribuidor me convenció, porque la situación del cine puede empeorar aún».

«Con uñas y dientes» fue proyectada varias veces ante público obrero de base. «Reconocieron la película como algo suyo. Incluso las pegas que ponían venían dadas porque veían que reflejaba sus intereses. Hubo identificación total con los aspectos sindicales o políticos, y alguna reticencia porque sacamos un líder que, siendo casado, se enamora de una chica. Eso, naturalmente, no lo cambiamos porque el aspecto de libertad sexual nos parecía indispensable, pero las proyecciones ayudaron a retocar cosas. Lo que pasa es que lo hicimos ya habiendo sonorizado, con lo cual nos salió por medio millón. De todas formas, antes de sonorizar, sería una sana costumbre ésta de ir enfrentando el producto al público. Los americanos lo hacen, pero aquí sólo les copiamos lo monopolista y lo que va en contra de los intereses de nuestro cine».



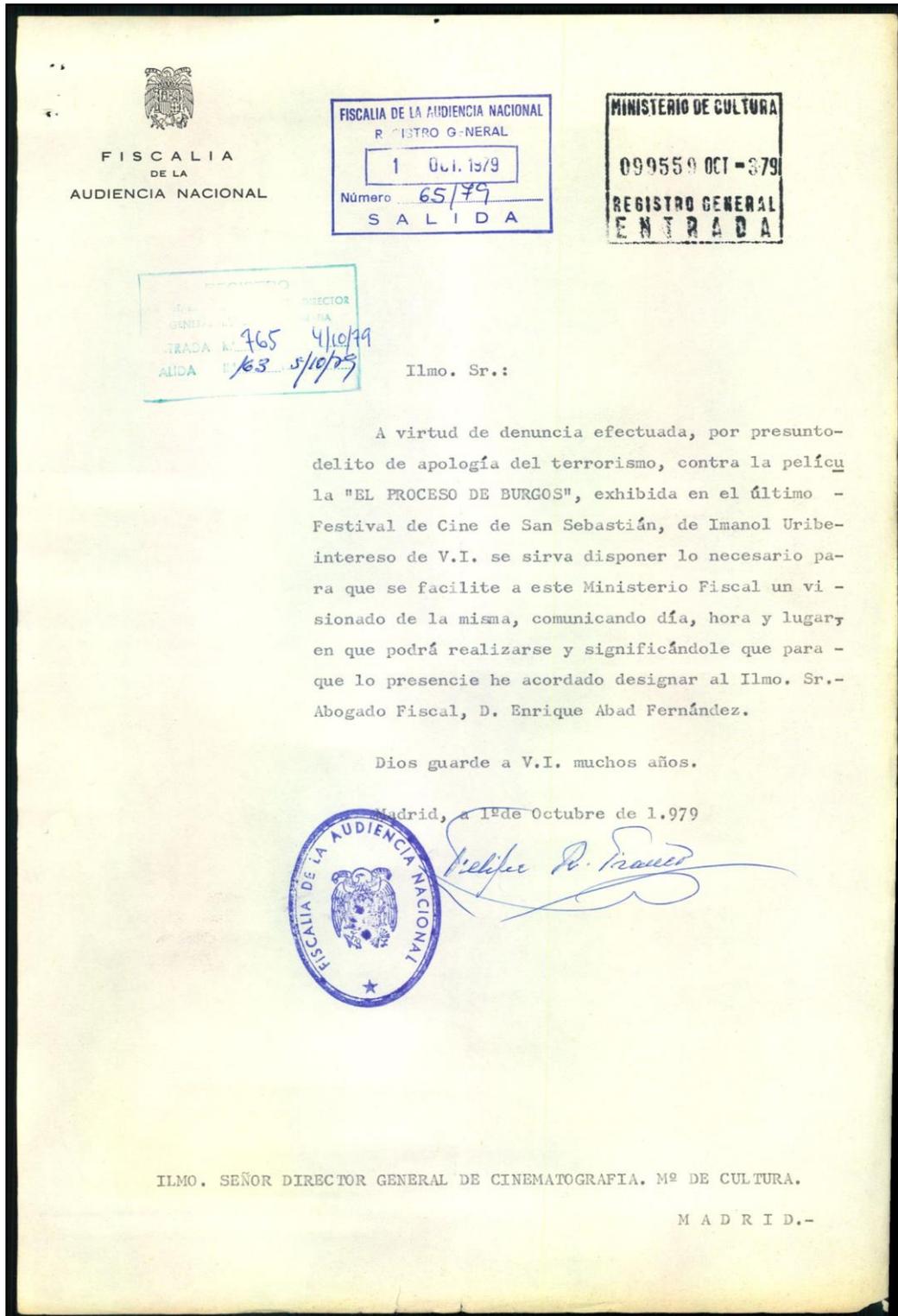
«Con uñas y dientes».

Viota, que es autor de un mediodrama excepcional, «Contactos» (1970), está muy satisfecho de la experiencia del rodaje de «Con uñas y dientes». Hubo un ambiente estupendo, de colaboración entre avezados y nuevos. Lo que ocurre es que yo andaba sonámbulo, porque ser productor y director a la vez es terrible. Hubo que renunciar a muchas cosas, una vez dado el paso de hacer un film standard: por ejemplo, yo soy acérrimo partidario del sonido directo, pero entonces el sistema era aún peor técnicamente. El doblaje, a mi juicio, aunque hay profesionales excelentes, posee una normativa de voces bastante estrecha. Hay que hacer cosas nuevas en el cine, pero eso lo con-

El fue oscuro, negro, concep- bien p autor, encari pelicu tan bi nes d lutan se li sobr tera peli nes cui es op

Fuente: FNE, dossier de prensa de *Con uñas y dientes*.

Anexo 13: F. de Franco, "Carta dirigida a Director General de Cinematografía", 1-10-1979.



Fuente: AGA, caja 42/03421.

Anexo 14: A. Zabala, "Informe individual de Subcomisión de Clasificación", 4-11-1979.



MINISTERIO DE CULTURA
 DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA
 COMISION DE VISADO DE PELICULAS
 CINEMATOGRAFICA

SUBCOMISION DE CLASIFICACION

Sesión del día 4 de No. vieneses de 1979

Título de la Película "El proceso de Burgos"

Nacionalidad española Versión Original N.º de Rollos 12

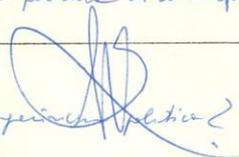
CLASIFICACION	Clase de Salas	Especiales	<input type="checkbox"/>
		Comerciales	<input type="checkbox"/>
		Todos los públicos	<input type="checkbox"/>
	Edad	Mayores de 14 años	<input type="checkbox"/>
		Mayores de 16 años	<input type="checkbox"/>
		Mayores de 18 años	<input checked="" type="checkbox"/>
Mayores de 18 años con anagrama..		<input type="checkbox"/>	

Sucinta exposición de las razones motivadoras de la Clasificación anterior.

Sucesión de bustos pendientes que explican, según se puede ver, de las actividades de ETA en contra del régimen de Franco. Si e ETA se le considera hoy como una organización delictiva no puede ser un filme comercial, ya que este película es una explotación de la violencia y el terrorismo de ETA.

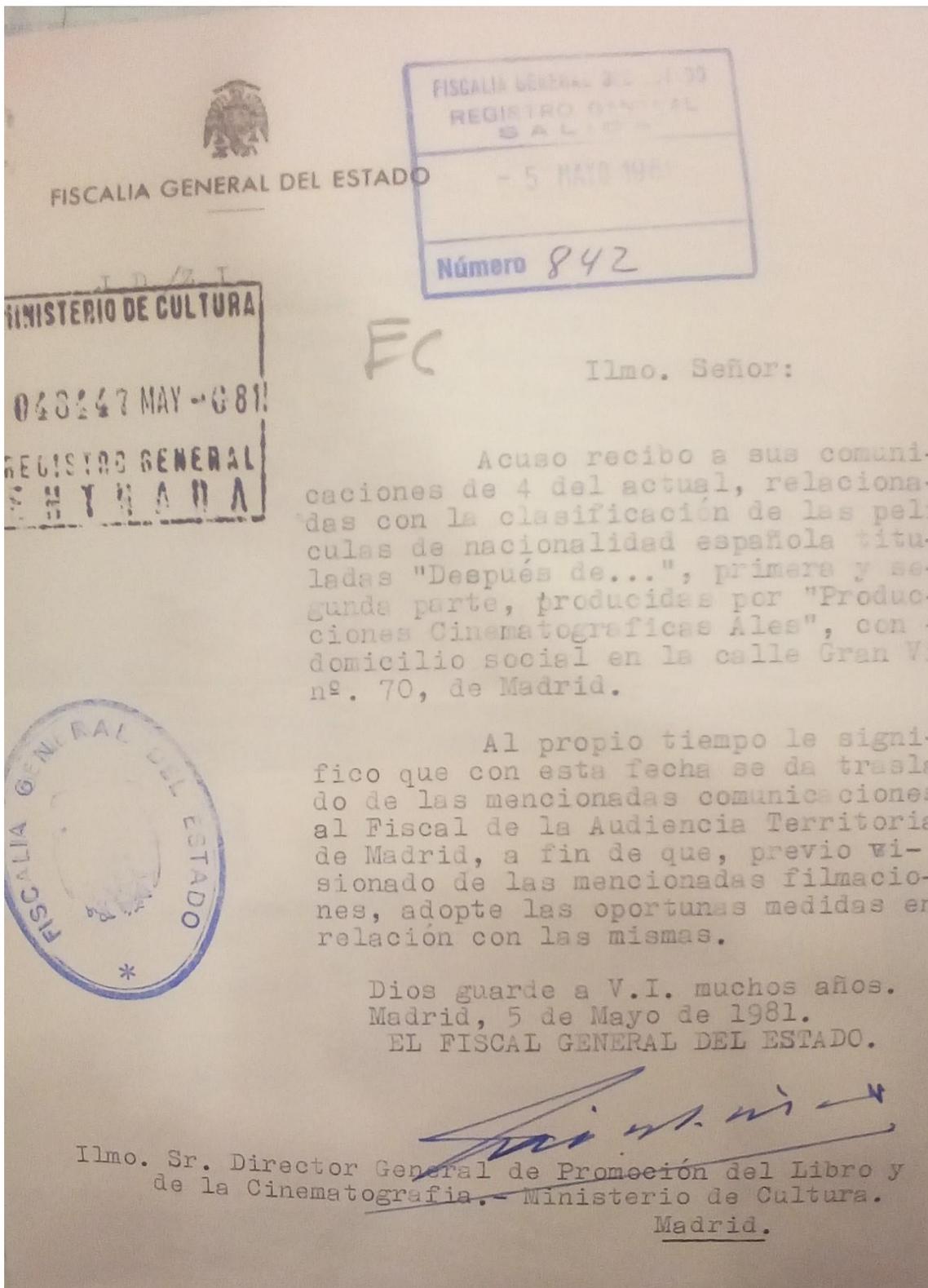
Desde luego que mayores de 18 años.

Por otra parte ¿no es esta propaganda de una organización delictiva? ¿no están prohibidos este tipo de películas?

Firma 

Fuente: AGA, caja 42/03421.

Anexo 15: Fiscal General del Estado, "Acuse de recibo", 4-5-1981.



Fuente: AGA, caja 42/03447.

Anexo 16: "Carta abierta al sr. Ministro de Cultura y a la Directora General de cinematografía", 10-3-1983.

CARTA ABIERTA AL SR. MINISTRO DE CULTURA y A LA DIRECTORA
GENERAL DE CINEMATOGRAFIA.-

.....

Muy señores nuestros:

Los firmantes del presente escrito, artistas, críticos cinematográficos, escritores, universitarios y trabajadores, CIUDADANOS del Estado Español, solidarizándose ante un grave problema de lesión a los derechos a la LIBERTAD DE EXPRESION que recoge nuestra Constitución, nos dirigimos a Vdes., con la EXIGENCIA de una RESPUESTA PRONTA Y CLARIFICADORA a los problemas de reconocimiento de pleno derecho como PELICULA ESPAÑOLA del film valenciano, en 16 mm., "CADA VER ES", de Angel GARCIA DEL VAL. Film ante el cual la actitud de esa DIRECCION GENERAL ha sido exclusivamente la de OBSTACULIZACION y BLOQUEO de sus derechos a la distribución y exhibición pública y comercial, en virtud de unas RESOLUCIONES de la ED Subdirección General de Empresas Cinematográficas y de la Subdirección General de Recursos y Supervisión, absolutamente IMPROCEDENTES (por su interpretación arbitraria de la LEY, en cuanto que existen precedentes de distribución comercial de films extranjeros en 16 mm) y, sobre todo, IMPRESENTABLES desde un Ministerio DEMOCRATICO (al OTORGARSE unas atribuciones CENSORIALES que nos remiten a tristes tiempos pasados).

, Confiando en una ágil respuesta y definitiva LUZ VERDE del film /"CADA VER ES"/, pintorescamente CLASIFICADO "S" en su presentación al REGISTRO, y haciendo votos por la ERRADICACION de ciertos métodos que no son sino CORTAPISAS a una plena LIBERTAD DE EXPRESION, firmamos la presente en VALENCIA, a 10 de MARZO de MIL NOVECIENTOS OCHENTA Y ~~DOS~~, TRES

Fuente: AGA, caja 42/03494.

- 1) Este primer comentario es para aclararnos. En un capítulo de un libro escrito por Antoni Rigol, este comenta que el presupuesto con el que cuenta en un principio la película son siete millones y medio; sin embargo, hemos leído su testimonio donde dice que disponían de diez millones, insuficientes bajo su punto de vista y que según Ribas sí que podría bastar. ¿Fue así? Además de usted y el señor Repiso como productores, la película pudo financiarse gracias a unas pólizas (según ha comentado Antoni Ribas) de entre 100.000-200.000 pesetas de particulares que quisieron invertir en la misma sin ni siquiera ver el guion. ¿Cómo surge esta idea? **Eso te lo puedo contestar perfectamente porque yo era el productor en esa primera fase, el único productor de esta película con P. C. Teide. Tenía la colaboración de Banca Catalana, te estoy hablando cuando al frente de esta estaba Jordi Pujol; todavía no se había metido en política y entonces había un crédito de diez millones de pesetas que estaba depositado a mi nombre. Miguel Sanz escribía el guion y yo recuerdo que iba cada mañana a verlo y en un momento determinado dije: “Esto no puede ser, tú estás escribiendo un guion para tres películas”. Y entonces yo convoqué una reunión en el despacho de Jordi Pujol donde acudió, lógicamente, Antoni Ribas y Miguel Sanz y yo y dije: “Yo no me puedo responsabilizar de hacer esta película con diez millones, por lo tanto, como no he tocado el dinero yo me voy y como Antoni Ribas dice que sí que lo puede hacer, que se quede él y continúe”. Y Jordi Pujol dijo que si yo me iba, él retiraba el dinero. Entonces me dijeron que no me fuera, que lo iba a joder todo y que se podía hacer con diez millones. ¡Mentira! Pero bueno, quedamos en que yo organizaría el guion con Miguel Sanz. El guion empezaba con la salida de Cuba de un barco de españoles que iba a Barcelona y termina con la dictadura de Primo de Rivera. Y yo le dije: Solución, empieza igual, pero termínalo a fin de siglo, en 1900. Al cabo de cierto tiempo, me dice Miguel Sanz que podemos hacer un arreglo y me convenció para ampliar hasta la Semana Trágica.**

Llegamos a un acuerdo, pero yo cortando y cortando [la película], dije: “Vamos a hacer una cosa, vamos a empezar y, cuando se terminen los diez millones, yo paro la película”. Y cuando se terminaron los diez millones yo

paré la película. Soy yo el que para el rodaje por la cuestión económica. Y aparece un señor que no recuerdo cómo se llama... [es Josep Espar i Ticó] y dice que él va a montar con otro banco, no con Banca Catalana, una estrategia reuniendo una serie de gente que aportará dinero y al hacerlo, hay una recaudación que avala esto y se logran como diez millones. Hasta este momento Teide tenía el 100% de la producción, a partir de aquí se rebajó y aparece una nueva marca que se funda entonces, que es Fernando Repiso. ¡Era Espar i Ticó! [el que dio la idea de las pólizas] Un hombre muy vinculado a Convergencia y con mucho dinero, [...]. Espar i Ticó no aparecía, el que aparecía era Fernando Repiso y yo les dije que con ese dinero no íbamos a terminar, de nuevo empezamos el rodaje, gastamos los diez millones y vuelvo a parar el rodaje. Entonces Espar i Ticó monta otra operación y ya se hace de tal manera que yo, que empecé teniendo el 100% de la producción, terminé teniendo el 15% y así se acabó la película, que costó más o menos 35 millones.

2) En realidad lo de las pólizas es como una especie de *crowdfunding*, ¿no?

Sí, yo además me negué a firmar los compromisos con esa gente, entonces era Repiso quien firmaba, ellos tenían una parte de la película y yo otra. Lo que pasa es que tuvimos la suerte de que la película se hizo en 1975, que Franco se moría y entonces la película salió con Franco muerto y así conseguimos poder hacer una versión catalana y fue un éxito apoteósico. En aquel momento, además, casi todos los elementos políticos de Convergencia, del partido comunista, socialista..., todos salían de ahí, una cantidad de gente impresionante. Todo esto creó un clima que la noche del estreno fue gloriosa. Y después, la película continuó por toda España, de hecho, era una de las diez películas con mejor recaudación de toda España del cine español. La noche del estreno en Barcelona empieza un aplauso enorme y el proyccionista corta y entonces Ribas sale y dice que no corten porque al final se escuchaba el himno catalán y obligó a que volviera a sonar el himno.

- 3) Muchos políticos de la época, como Heribert Barrera (Esquerra Republicana), Jordi Solé Tura (PSUC) y muchos más, participaron en la película como figurantes. Interpretamos que la razón de esta implicación se debía a lo que significaba la película como símbolo de la recuperación de una historia y unas reivindicaciones olvidadas debido al periodo dictatorial, ¿Cómo se vivió esto desde la producción?

Por mi parte, estupendamente. Todos estos trabajaron sin cobrar, Heribert Barrera, por ejemplo, no era actor, pero venía y muchos más que ahora mismo no me acuerdo... Excepto Jordi Pujol que no quiso salir. Se le ofreció que saliera, pero no quiso, digamos, por vergüenza o no sé... Pero todos ellos, no cobraron. Y te puedo decir una cosa, la película marchó muy bien. De tal manera que el 15% que yo representaba, que en definitiva era Banca Catalana, amortizó todo lo que habíamos metido y además ganamos un poco de dinero. Sin embargo, los restantes, con el entusiasmo del éxito, montaron otra operación que fue *Victòria!*, de Antonio Ribas. Y yo no entré. Miguel Sanz se puso otra vez a escribir y acabó haciendo tres películas con el dinero de esta gente. Esta gente que había firmado estaba encantada. Pero en este otro proyecto, los bancos empezaron a reclamar y hubo un desastre de gente protestando. Yo de hecho me había ido [...]. La primera de las películas de *Victòria!* tuvo un éxito de estreno, pero ya en el mismo se cometió un error gravísimo. En una de las escenas, hay un personaje que empieza a blasfemar. Ten en cuenta, que la mayor parte de estos que habían firmado avales en los bancos y por tanto capitalizaban la nueva película, eran de Convergencia y muy católicos y esto les horrorizó. Aparte, la película era bastante pesadita. Así como *La ciudad quemada* es una película que te llena, es una buena película comercialmente hablando, *Victòria 3* me parece que ni se estrenó, hubo un lío acojonante. Yo, afortunadamente, estaba al margen de todo esto.

- 4) ¿Pensaron que podrían tener algún problema con la Administración o con la entonces llamada Junta de Calificación y Apreciación de Películas?

Con la Administración, precisamente por el hecho de que Franco se había muerto, tuvimos los problemas normales, sí que pasaron algunas cosas... ¿Sabes con quién tuve yo un problema? Con Jordi Pujol. El día del estreno, allí estábamos todos. De pronto, me dice que al día siguiente quedábamos en

su despacho en el Paseo de Gracia a las ocho de la mañana. Y cuando llego, me pega una bronca y me dice que la película es anticatólica. El personaje que dispara desde los tejados es un cura. Y le dije que no era un cura. Y me dice que sí, que cuando cae herido, cae de espaldas y se le ve la tonsura, que esto es de cura y que los curas son así. Y yo le dije que yo no era cura y que no tenía cabello ahí tampoco. Después, esto se olvidó. Yo había tenido problemas en otras películas mías, que una de ellas es *La respuesta*, que me la prohíben 24 veces. Es una película producida y dirigida por mí y yo iba apoyado por Félix Susegui, íbamos al 50%. Esta película la hice en el 67 o 68. La mayor parte de las veces que la pasaban por censura decían que si el director de la película ya estaba en la cárcel por el Tribunal de Orden Público. Pero, afortunadamente, en este momento, Félix Susegui era el presidente de Uniespaña y decía que el delito no se había consumado porque no se había estrenado. Por eso te digo, en aquel momento había problemas de censura muy grandes, *La ciudad quemada* no tuvo problemas tan grandes, aunque sí que tuvo problemas, sí...

5) Claro, ya no exactamente como antes.

Exacto.

6) Según los papeles del expediente en el AGA, el permiso de rodaje se les concedió el 11 de junio de 1975, ¿comenzaron a rodar antes de esta fecha sin licencia de rodaje o era un riesgo que no iban a correr?

Nosotros empezamos con el permiso de rodaje. En este momento, no me acuerdo exactamente, pero normalmente empezábamos siempre con el permiso de rodaje. Seguro que lo teníamos.

7) Según la documentación encontrada en el expediente, el día 18 de mayo de 1976, Rafael Márquez, desde el Ministerio de Asuntos Exteriores (ministro plenipotenciario), envía una carta a Rogelio Díez Alonso, en ese momento director general de Cinematografía, para solicitar que la autorización del filme sea despachada con urgencia y que se lo solicitan sus amigos de Barcelona y que el estreno está previsto para el 24 de mayo en Cinerama Florida de Barcelona. En la misma carta viene que fue contestado por teléfono. ¿Sabe a qué amigos se refiere?

Ahora no me acuerdo, no te lo puedo asegurar. Sinceramente, no te puedo contestar esto. [...]. Si tú tienes constancia de esta carta... Pero con el estreno no tuvimos problemas, fue un acontecimiento social en Barcelona. Yo recuerdo la sala, todos los políticos que habían participado estaban allí. Se quedó mucha gente fuera, un lleno absoluto y continuó los siguientes días.

- 8) Tras entregar la película a la Administración, el otro productor, el señor Repiso, comentó que era la primera vez que la Administración tardaba tanto tiempo en dar una respuesta. Viendo los informes del expediente de la película encontrados en el AGA, hemos comprobado el desconcierto que la misma generó en los vocales debido a su temática (de hecho, solicitaron la revisión del filme por un perito en Historia Contemporánea) y, a pesar de que la Administración tenía un mes, según la ley entonces vigente, tardó más. ¿Cree que estas dilaciones pudieron ser debido a una intento de anatematizar la película? De hecho, según la documentación que hemos revisado, ustedes mandaron un escrito el 28 de junio de 1976, explicando los graves perjuicios económicos que esas dilaciones podían ocasionar en la película.

En aquel momento había mucho desconcierto en Madrid. Ten en cuenta que Franco se había muerto, no se sabía hacia dónde íbamos. Ahí está la cosa. Yo me quedé con el 15%, por tanto las relaciones con Madrid las llevaba más Repiso que yo, él tenía el 85% y yo tenía el 15% [...]. En el momento del estreno el que llevaba las relaciones con Madrid era él, no yo.

- 9) De la misma manera, solicitaron que la película fuera para todos los públicos y, en un principio, la califican para mayores de 18 años, así como le niegan el “Interés Especial”. ¿Puede ser esto, también, una forma de poner trabas al filme? Cuanto mayor sea el rango de edad, más posibilidades de un mejor taquillaje para la película. Además, la subvención del interés especial es un plus económico que ayuda al filme.

Lógicamente, a la censura no le gustaba la película. Barcelona ha sido siempre una ciudad que ha dado mucho cobijo al anarquismo. No al comunismo, ni al socialismo. El anarquismo se pone en marcha en la Semana Trágica: iglesias quemadas... y, por ejemplo, al final se fusila a Ferrer Guardia, una persona cuyo fusilamiento fue una barbaridad y era un teórico

del anarquismo. Era un hombre que estaba ligado a la enseñanza y se le fusiló en Montjuic. Ten en cuenta que, previamente, cuando Fraga Iribarne sube a ministro, la censura se mejora, de lo que había sido en los años 40 y 50, en los 60 se mejora.

10) Claro, y además antes era mucho más arbitrario ¿no? A partir del 63 se establecen las Normas de censura, que se sabe por dónde se va a ir.

Exacto. Entonces a la muerte de Franco, en el 75, la censura continúa igual, pero ya ven que pasará algo, por tanto, ponen pegos, pero no...

11) Claro, que ya no pueden hacerlo tan directamente sino que tienen que poner “pegos”.

Exacto, exacto...

12) El último documento fechado del expediente es una reclamación de Fernando Repiso y suya, el 20 de septiembre de 1978, pidiendo la reconsideración sobre el “Interés Especial”. No lo hemos encontrado en la documentación, pero damos por hecho que no les concedieron el “Interés Especial”.

Que yo recuerde, no. Fíjate que me hablas del 78 y yo tengo 92 años, me cuesta de pronto recordar nombres...

13) La película tiene su estreno tanto en español como en catalán, aunque ya sabemos que durante décadas no se pudo visionar en salas comerciales películas que no estuvieran dobladas al español, de hecho, en algunos lugares como Valencia, hubo dificultades debido al dueño de la sala para poner la película en catalán, ¿cómo se vivió esto?

En aquel momento, hay un momento de euforia. La muerte de Franco provoca mucha euforia. Yo recuerdo que esa noche todo el mundo brindaba con cava aquí en Barcelona. Luego, cuidado, que apareció otra vez Fraga... Pero ya se veía que las cosas iban a cambiar. Claro, la cosa catalana pegó inmediatamente una explosión y, por ejemplo, Valencia también. Allí salía la extrema derecha y lo cortaba todo. Yo tengo una película, *Companys, proceso a Cataluña*, del 77-78 y yo fui al estreno en Valencia y se hizo con el alcalde de Valencia a mi lado y el día anterior un grupo de extrema derecha había

quemado la fachada del cine porque había unos carteles de la película. Esto era frecuente en aquel momento. Valencia es un sitio de choque, hay mucha extrema derecha y catalanistas.

- 14) La película no pasó desapercibida para la prensa del momento y se recogen testimonios del propio Antoni Ribas, denunciando la situación, ¿utilizó la prensa para presionar de alguna manera a la Administración por el estado administrativo de la película?

Antoni Ribas estaba más pendiente de la prensa que del rodaje de la película. Yo siempre digo una cosa, el pivote fundamental de la película es Miguel Sanz, con su guion y que, además, está de ayudante de dirección de la película. Prácticamente lo escribió todo. Luego, tuvimos la suerte de que el operador cayó muy bien y empezó el rodaje en la plaza donde está la Generalitat y le preguntaba a Antoni Ribas que qué le parecía que unos entrasen por un lado o por otro y Antoni Ribas: “Sí, sí, tú mismo”. Al día siguiente era él el que estaba comentando: “Tú por aquí, tú por allí” y Antoni estaba encantado, porque estaba hablando con unos periodistas. ¿Sabes que estuvo una temporada después, más tarde, en la plaza de San Jaime? Ahí acabó cogiendo la enfermedad con la que más tarde acabó muriendo. Estaba muy en contra de Jordi Pujol... Es muy curioso, a él, el éxito de *La ciudad quemada* le emborrachó. Éramos amigos desde hacía muchos años y su anterior película también la produjo yo. Una película con Paco Rabal, con la que fuimos a Cannes, *La otra imagen*. Ahí no tuvimos ningún problema, en cambio, ya después del éxito de *La ciudad quemada*, yo me peleé con él un poco por lo de *Victòria!*... Yo siempre pienso que a veces el éxito jode más que el fracaso. Antes se hacían homenajes a Antoni Ribas e iba toda Barcelona. Centenares de personas comiendo, creo que en El Palacio de la Música. A partir del estreno de esta película, él fue el personaje más conocido de Barcelona.

15) Respecto a la exhibición de la película, hubo películas que sufrieron altercados y amenazas como fue el caso de *El proceso de Burgos, Dolores y Canciones para después de una guerra*. ¿Sucedió algo así con *La ciudad quemada*? Yo no he encontrado nada.

No, no, no tuvimos ningún problema. Al contrario, sorprendentemente. Ahora una película catalana no la quieren. En aquel momento, la pedían. En Andalucía funcionó muy bien. Yo creo que es por el momento, acababa de llegar a la muerte de Franco. Porque mira, de la que yo te he hablado en el 78, *Companyys, proceso a Cataluña*, es un éxito en Cataluña acojonante. En el resto de España también, pero ya no tanto. Companyys era el presidente que fusilaron, que los nazis cogieron en Francia, que lo trajeron a Madrid, en Madrid lo torturaron, lo trajeron a Barcelona y en el Castillo de Montjuic lo fusilaron. Bueno, hay un personaje en este momento, Ortega Smith que siempre que sale dice que Companyys era un asesino. Ya te digo yo, que de otras cosas no entiendo, que Companyys no solamente no era un asesino, sino que salvó a mucha gente de los problemas de la guerra. Pero claro, Companyys ya no era la misma visión que *La ciudad quemada*... Sobre todo, es el año, el 75, es un año muy importante.

16) ¿En algún momento ustedes hablaron con los entonces ministros, Martín Gamero o Andrés Reguera Guajardo; el director general de Cinematografía como Rogelio Díaz; subdirector, como Marciano de la Fuente; o algún funcionario de la Dirección General de Cine?

Sí, yo tuve relaciones con Marciano. Pero ya te digo, al final las relaciones las llevaba Repiso. Yo ya era el productor minoritario y yo estaba metido en otras cosas [...]. En un momento determinado, recuerdo bien que me llamaron Repiso y Antoni y me hicieron firmar un papel como para... querían eliminarme, como les había parado la película dos veces estaban contra mí. Al final, yo ya no pintaba nada en esta película. Ahora, lo que tengas en la documentación, supongo que sí que te vale. Porque Antoni Ribas no está, Miguel Sanz no está, Repiso no está... ya no sé a quién podemos llamar.

17) Y una cosa, a Marciano de la Fuente se le tilda de personaje muy poderoso, tanto dentro de la Administración como fuera de la misma, trabajando primero en la producción de películas, después desde el 29 de febrero de 1972 como subdirector general de Cinematografía y después volviendo al mundo de la industria, en el laboratorio Fotofilms.

Era poderosísimo. Aquí en Barcelona todo se hacía en Fotofilms, estaba Riera, pero pintaba muy poco. Todo era en Fotofilms. Y Marciano de la Fuente era el hombre de Fotofilms.

18) ¿Qué diferencia puede ver entre la censura franquista, entendiendo como tal la anterior a la muerte de Franco, y la censura en el cine que existió tras la muerte de este?

Esto había empezado ya un poco antes, con Fraga Iribarne y sobre todo con García Escudero. Bueno, la segunda época de García Escudero. Es nombrado director general y, al poco tiempo, lo cesan y no vuelve hasta después. En los años 60, planteo una película que tiene como marco la Guerra Civil y mando un guion en el cual, además, figura como co-guionista un teniente coronel de la Guardia Civil al que yo convencí de todas estas cosas. García Escudero me prohibió el guion. Me dijo que todavía no se podían decir esas cosas sobre la Guerra Civil. Al cabo de unos cuantos años, al final del setenta y pico, me llevaron a Salamanca y hubo una comparecencia que era: García Escudero, Pilar Miró y yo hablando de la censura y del cine. Y me acuerdo que se lo hice pasar muy mal porque le dije: “Usted, señor García Escudero, a mí en los años 60, me prohibió una película en la que yo hablaba de la Guerra Civil y usted me dijo que todavía no era momento de hablar de la Guerra Civil”. Y él lo pasó bastante mal [...]. Si quieres busca lo de *La respuesta* y verás que la película se termina en el año 67-68 y no se puede estrenar hasta después de la muerte de Franco [...]. Hubo un momento en que me llamaron de Madrid, el subdirector general, creo que Cobedas y me dijo: “A usted se le ha terminado el cine, nunca más hará cine”. Afortunadamente no... Pero desde entonces hasta que se murió Franco tuve que hacer de productor, no podía dirigir [...].

- 1) ¿Cuándo comienza a realizar el guion de la película, cuánto tiempo tarda en hacerlo y dónde encuentra la inspiración?

Tardé aproximadamente como tres meses en hacer el guion de *Estado de excepción* y, bueno, la inspiración es un poco historias de nuestra tierra, el País Vasco, historias que las tenías, por llamarlo de alguna manera, casi ahí, en aquella época, la época de la dictadura... entonces más o menos inspirado en cosas de ahí. Yo creo que lo realicé [el guion] un año antes.

- 2) Los lugares escogidos para las escenas de la película, ¿tienen algún significado especial?

Se escogió fundamentalmente un caserío de un pueblecito de Álava, de la llanura alavesa, un pueblecito muy pequeño, un caserío fue fundamentalmente el sitio central del rodaje y luego, por lo demás, no tiene un significado especial. El caserío sí que lo tiene, por la tradición vasca, lo que significa en la cultura vasca, muy arraigado, etcétera.

- 3) ¿Recuerda cuando comenzó el montaje de la película? En una carta que usted escribió expone que la primera copia estándar la tuvieron el 16 de marzo de 1977, pero no he encontrado la fecha en que terminaron.

El montaje comenzó más o menos en octubre del 76. El rodaje fue durante el verano, octubre fue el montaje y el rodaje fue durante el verano.

- 4) De manera inteligente usted adjunta un escrito firmando que se acoge a lo establecido en “el artículo primero de la Orden Ministerial de 14 de febrero de 1976 y, por tanto, no presenta el guion cinematográfico”. Sin embargo, junto con este escrito, entrega una declaración en la que se recoge: “No utilizará la colaboración del Ejército, así como tampoco figurará en la misma ningún personaje vistiendo uniforme del Ejército español, ni que pueda, por su presentación, dar lugar a confusión con uniformes militares de cualquier época, ni Fuerzas Armadas”. Obviamente el Ejército era un tema tabú, pero si no adjuntó el guion, ¿por qué adjuntó esta declaración?

Me pedían la declaración. En aquellos tiempos, si no adjuntabas el guion, lógicamente, no sabían de qué iba la película, entonces tenías que adjuntar esa declaración. Que luego, evidentemente, es mentira porque utilizamos uniformes de la Guardia Civil. Date cuenta que era una película clandestina en un principio, ese es el tema.

- 5) El día 18 de octubre de 1976, se especifica en una documentación que el asesor religioso del departamento, Don Santos, ha advertido acerca del filme, remitiéndose la copia de la solicitud. ¿Qué es lo del asesor religioso en este momento? Puesto que sabemos que existían tres Comisiones: De Guion, De Apreciación y De Calificación y que en todas había religiosos, pero esa figura concreta de asesor religioso no sabíamos que era tan específica todavía en 1976. **Es la primera noticia que tengo, nunca lo he sabido. Me dejás, además, de piedra porque jamás lo hubiera podido pensar. Debía de existir, pero yo no tengo ni idea.**

- 6) Le leemos la sinopsis de la película que se recoge envió al Ministerio:

“La acción se desarrolla en 1935, en un pueblo de Álava, la gente trabaja apaciblemente en el campo. Un matrimonio del pueblo tiene un hijo. Estalla la guerra. El marido va a luchar. Cae muerto. La mujer saca adelante al niño. Es ahí donde empezará a mostrar su carácter rebelde y violento. A causa de las calamidades de la guerra y una niñez infeliz, culminará con un problema patológico contra la sociedad, que repudiará. Esta, para defenderse, pone en marcha sus mecanismos de defensa y acabará con su vida”.

¿Omitió aquí información para evitar una posible censura?

Claro, para evitar la censura está tergiversado todo.

- 7) Usted y parte del equipo técnico pasaron un tiempo en la cárcel debido al rodaje de la película e, incluso, la productora fue acusada de ilegalidad y precintada, ¿podría hablarnos de este episodio? Hemos seguido las noticias que informaban de la salida de la cárcel de todos los miembros del equipo, pero nos hemos quedado en que, el 18 de noviembre de 1976, Juan Ignacio Mendizábal y usted continuaban en la cárcel, ¿Cuándo salieron por fin?

Este episodio es que la película se pasó en el festival de Oberhausen. En aquel momento, la película, por llamarlo de alguna manera, todavía no existía porque era una película clandestina a todas luces. Una película como esa no podíamos pretender que el Ministerio la legalizara. Eso se legaliza más tarde, *a posteriori*, después de que vengan las amnistías, pero en un principio la película es totalmente clandestina. De hecho, ante el juez yo sostengo que es una película extranjera que está hecha fuera de España que por lo tanto no se somete a la legislación española. Entonces, va al festival de Oberhausen, ahí se vende a algunas televisiones y, cuando se pasa por la ZDF alemana, parece ser que la embajada española protesta ante Alemania. Porque “cómo han permitido esa película ustedes”. Entonces da noticia aquí a exteriores y exteriores ya empieza a tomar todas las medidas...

- 8)** Eso es en el 77 cuando secuestran la película, pero yo le digo en el 76. Por las noticias que yo he visto, a usted y a su equipo los meten en la cárcel y, según lo que yo he leído, los últimos en salir son usted y Juan Ignacio Mendizábal.

Exactamente, somos los últimos porque, evidentemente, el juez Chaparro del Tribunal de Orden Público de la época me dijo que yo me iba a pasar una temporada en la cárcel, que primero a los actores los iba a liberar porque además ellos no sabían nada. No le podíamos decir qué tipo de película estábamos haciendo y se limitaban a hacer el papel que tenían sin haber leído el guion entero, solamente lo que tenían que decir. Entonces, en este caso, el máximo responsable era yo, por lo cual fui el último en salir, eso es lógico. A mí me acusaron de propaganda ilegal, en aquella época era un delito, era un saco en el que se metían muchos delitos, entre ellos este. Entonces, propaganda ilegal y contra el orden público. Esta era concretamente la acusación.

- 9)** Y entonces, ¿cuándo sale usted de la cárcel? Porque la última noticia que veo, 16 de noviembre de 1976, ustedes seguían en la cárcel, Juan Ignacio Mendizábal y usted, pero no he encontrado cuándo salen.

Un mes después.

10) Respecto al cartón de rodaje obligatorio, algunos medios de comunicación comentan que lo tenían, otros que no, pero, según la documentación que hemos podido recabar en el AGA, no tenían (en el momento de realizar las fotografías en la clínica) el cartón de rodaje. Ya que el día 5 de octubre detienen a Carlos Knor y terminan descubriendo las fotografías de la clínica y el 26 de octubre de 1976 usted estaba enviando un escrito renunciando a los beneficios de subvención para obtener la licencia de rodaje. ¿Cuál era el tipo de sanción que se imponía en estos momentos?

No me acuerdo cuánto era... Era una multa, la cifra no me acuerdo.

11) ¿En algún momento de toda esta odisea, habló con alguno de los directores generales, vocales o funcionarios que trabajaban en la Dirección General y llevaba su caso? Los directores Rogelio Díez, Félix Benítez Lugo, José García Moreno, Luis Escobar de la Serna.

No, nada. Además, yo te digo simplemente lo que pasa con la película: nos procesan, el fiscal nos pide seis años de cárcel, una locura en aquellos tiempos por una tontería como esta... Y entonces, cuando va a venir el juicio, viene la primera amnistía y quedamos liberados. Después de esta amnistía decimos, ahora sí que ya podemos legalizar la película, ya va a venir un sistema democrático y vamos a poder legalizar, pero, curiosamente, no la legalizaron y nos metieron un segundo proceso. En ese segundo proceso (por eso se desarrolla hasta el 79) es cuando viene la siguiente amnistía y también nos coge de lleno y, a partir de esta amnistía que ya vienen las elecciones, metemos la película en el Ministerio de Cultura, se legaliza y ya va con todas las bendiciones.

12) En abril de 1978 se interpone una querrela y secuestran las copias de la película y del negativo. ¿Recuerda cómo se produjo esto y si habló con alguien de los juzgados? Ya sabemos que finalmente en un escrito realizado el 30 de noviembre de 1978 por el titular del Juzgado de Instrucción Número 17, se levanta el secuestro de las copias existentes y el negativo del cortometraje. **No, nadie. Simplemente, como está todavía el Tribunal de Orden Público vigente, el Tribunal otra vez actuó, ¿por qué? Porque la primera vez no consiguieron ninguna copia de la película. Yo decía que era una película**

extranjera y que el negativo estaba en un laboratorio suizo y, además, yo metí el negativo con el título de la película cambiado.

- ¿Y cuál era el nombre?

El nombre era *Stop*. Si tú metes en el laboratorio el título cambiado nadie puede saber dónde está esa película y, entonces, la segunda vez, como la película la presenté en el Ministerio de Cultura para legalizarla, ya la tenían y ahí tenían la prueba, por eso me metieron el proceso. Esta película ha dado una cantidad de vueltas... El caso es tremendo. Además, con cárcel incluida... Salió en toda la prensa, en *El cambio 16* de la época, en el *Ya*, salieron todas, en los huecograbados que hacía el periódico *Ya*, que no sé si tú luego habrás conocido, ese huecograbado del periódico *Ya* que era con informaciones. Había siempre unas páginas centrales que eran solo fotografías y salieron todas las fotos de la película ahí... O sea, fue tremendo verlas ahí de repente en la prensa. *Cambio 16* también, el caso causó un revuelo enorme, además *Cambio 16* me defendía a mí lógicamente porque eran todos los periodistas diciendo: “Pero bueno, cómo es posible que una persona pueda ir a la cárcel por rodar una película, vamos, esto es alucinante...” y bueno, luego menos mal que fue preventivo, fue un mes y pico lo que estuvimos en la cárcel nada más, pero, claro, nos hubieran podido condenar a muchos años si se llega a celebrar el proceso. Menos mal que vinieron las amnistías.

- 13) De la Subcomisión de Valoración, reunida por segunda vez el 12 de junio de 1979, para evaluar si es o no merecedora de la “Especial Calidad” la película hay un vocal, Luis Cunillés que dice que no opina por ser parte afectada. ¿Sabe por qué? No tenía ni idea, pues no sé. Este puede ser el productor de cine... ¿Te acuerdas de *El lute, camina o revienta?* Igual es ese el productor, Luis Cunillés... Cunillés es el apellido, desde luego, pero del nombre no estoy seguro.

14) Según los papeles encontrados en el AGA el 13 de noviembre de 1979, se le expone desde la Administración que la vía administrativa para presentar recursos termina y, que si quiere puede ir por lo contencioso-administrativo, es decir por la vía judicial. Es la última documentación del expediente, ¿paró aquí su empeño por conseguir la ayuda que realmente le correspondía o fueron por la vía judicial? No hemos encontrado mención a esto en los archivos, pero el 15 % bruto en taquilla que se da a todas las producciones españolas, se le concede ¿no? **No, no, para nada. Nosotros paramos, no queremos más líos...Después de tres años, claro, así es. Nosotros no cobramos ni una sola peseta de subvención en taquillas, la película no cobró nada por taquilla.**

15) No lo creemos, pero ¿hay algo de autocensura en su obra? **No, para nada, está tal y como es. Después de toda la lucha que tuve, como para autocensurarme, si la lucha fue precisamente porque no censuré absolutamente nada. La película es tal cual, la que existe ahora en la Filmoteca Vasca y en la Filmoteca Española es tal cual se hizo. Yo ahí no cedí en absoluto, para nada.**

16) Respecto a la exhibición, hemos visto que fue a diferentes festivales y ganó premios. ¿Qué tal fue la acogida? ¿Y en cines? **De hecho, en Oberhausen, le dieron todos los premios, las ovaciones fueron tremendas y en más festivales la película fue un revuelo. La acogida fue muy buena por parte del público y, además, luego nos la pedían de todos los lados, de todos los cinefóruns, de todas las asociaciones, o sea, fue un verdadero boom. En los cines no se pudo estrenar porque no hubo ni un solo exhibidor que la quisiera poner. ¿Por qué? Porque era una película muy política y había causado tanto revuelo que les daba mucho miedo ponerla en los cines. O sea, esto se dio en todos los circuitos, por llamarlo de alguna manera, de cines alternativos, que en aquella época tenían mucha actividad: los cineclubs. Entonces había muchos cineclubs y se dio en todos los de España. Nos llamaron de todos sitios, de asociaciones profesionales, de asociaciones de vecinos, de cineclubs, o sea, se dio por todos los circuitos alternativos de España. De hecho, yo creo que la vio más gente que si hubiera ido a los cines**

comerciales, entonces en los cines comerciales no se pudo dar porque dijeron que ellos no ponían esa película. Ese es otro tipo de censura, la económica.

- 17) Respecto al caso de la película *Cada ver es* de Ángel García del Val, en un escrito con fecha del 20 de junio de 1983, la distribuidora Tabarca Films hace un traspaso total de los derechos de la película a su productora-distribuidora, Araba Films, la cual se hará cargo de la distribución de la misma. ¿Puede recordar complicaciones para la distribución de esta película? ¿Lo comentó alguna vez con el director Ángel García del Val o su co-realizador Miguel Ángel Beltrán? ¿tiene el contacto de Ángel García del Val o del co-realizador?

Pues ni idea... Eso estará mal, porque es la primera vez que oigo hablar de ella, debe haber un error administrativo porque es la primera vez que oigo hablar de esa película. Y tú tesis, ¿de qué es exactamente?

- 18) Es de la censura cinematográfica en la Transición. Realmente yo estudio la evolución, para mí la censura no desaparece.

La censura totalmente no desaparece, toma formas más sibilinas. Te voy a dar un dato muy interesante para el tema. Da la casualidad de que detienen a los actores en la productora, en Vitoria, registran la productora y detienen a dos actores que había ahí. Estaba en el extranjero de viaje de novios y me llama mi madre: “Iñaki, ¡no vuelvas! Ya te llamaré por otro teléfono no vaya a ser que intercepten este pero no vuelvas, no vuelvas a España”. Y bueno... al cabo de unos días, vuelvo a España con mi suegro, que es abogado, le consulto y me dice: Iñaki, vamos a preparar esto porque el juez de Orden Público que se llamaba Chaparro, el señor Chaparro, que era el juez titular del Tribunal de Orden Público, un tribunal represor del franquismo tremendo, le dice a mi abogado: “Hasta que el director de la película, este señor, Iñaki Núñez, no se presente ante mí, no suelto a ninguno de los actores”. Entonces claro, me hizo un chantaje tremendo y yo moralmente tenía la obligación de presentarme, no iban a estar en la cárcel estos pobres que no sabían lo que habían hecho...Y nada, llegué, me fui a un caserío de Galicia de mis padres, estuve ahí varios días escondido hasta que se pudo hacer toda la trama para poder presentarme directamente en el Tribunal de Orden Público allí, en las Salesas, en Madrid. Preparamos todo y lo bueno es

que había que hacerlo de forma que la Policía no se enterara, porque si se enteraba de que yo me iba a presentar ese día, me hubiera cogido antes de entrar en el juzgado, y me habría llevado a interrogar a comisaría, por lo cual me hubieran dado una tanda de palos increíble... Entonces, fue muy bueno porque se hizo muy bien, de forma que la Policía no se enterara y me presenté directo en las oficinas y allí ya liberó a los actores, cumplió su palabra. El juicio no se llega a celebrar, nos pillan las dos amnistías, fue suerte tras suerte. Pues esa es una anécdota que para la tesis puede estar bien.

Cuatro días después volvimos a llamar a Iñaki Núñez para aclarar algunos datos y fechas contrastados con la documentación del expediente de la película.

Entrevista realizada a Iñaki Núñez, 19-11-2019.

1) Muchas gracias por dejarme terminar de resolver dudas, es que no quiero tergiversar nada o confundirme. He estado mirando las fechas de las amnistías y la primera amnistía se publica el 30 de julio de 1976 para todas aquellos que hayan cometido delitos, pero no hayan atentado contra la vida de las personas, pero delitos previos al 30 de julio de 1976. A ustedes los detuvieron después del verano del 76, en octubre y noviembre por lo tanto yo creo que esta amnistía no les afecta, además de que niegan haber realizado la película en España y el Tribunal de Orden Público no tiene la copia. Después, en mayo de 1977, se publican dos reales decretos que amplían la amnistía y un indulto general complementario y referido también a los delitos que, sin haber sido amnistiados, se hubieran cometido hasta el 15 de diciembre de 1976 ¿usted se refería a que estos dos últimos reales decretos fueron los que le ayudaron en el primer proceso junto con la falta de pruebas, al no tener la película?

Esa es, exactamente.

2) Y después de este, les pilló la Ley de Amnistía del 15 de octubre de 1977, que supongo es lo que da confianza para depositar la película (en noviembre de 1977). Y ya, después de todo esto, es en abril de 1978 cuando se querellan contra usted; pero a partir de aquí no hay publicación de otra amnistía, lo que se recoge en el archivo y en toda la documentación interna administrativa es

que la denuncia que interponen es extemporánea y, por lo tanto, no es válida y ustedes quedan libres.

Claro, exacto, así sería.

- 3) En una carta que usted escribió expone que el rodaje fue comenzado el 22 de octubre de 1976 y que se terminó el 3 de febrero de 1977. Esto se hace para que no conste en la Administración que lo hicieron de manera clandestina ¿no? **Eso es, exactamente, porque luego claro, teníamos que legalizar la película. Entonces nos tenemos que inventar una fecha porque la película estaba rodada clandestinamente hacía tiempo.**

- 4) ¿Quién realizó el montaje y en qué laboratorio se llevó a cabo? ¿Y el montador de la película?

El montaje se hizo en Fotofilms, en Madrid. El montador de la película fui yo. Yo fui el director, el guionista, el director de fotografía y el montador de la película.

Como hace tantísimos años, los recuerdos que puedo tener, además, pueden ser falsos porque, como los sueños, los recuerdos se alteran. De todas formas, he estado pensando un poco en esto. No sé si tendrás el dato, pero bueno, es que he encontrado las fechas en las que yo rodé *Con uñas y dientes*, que son desde el 29 de agosto hasta el 16 de octubre del año 77. Entonces eso es lo que te puedo decir, luego el montaje yo creo se prolongó bastante. No sé cuándo estaría la película terminada, pero eso es lo que te puedo decir.

Se hizo muy deprisa, el guion de la película se hizo en menos de un mes, en unos quince días. Es que el guion se realizó, yo creo, muy influido por el ambiente político de la época y he estado mirando también algunas cosas históricas y, precisamente, fue la época más violenta, la película es muy violenta, enero del año 77, las fechas inmediatas al rodaje de la película fueron tremendamente violentas. Está el famoso día 24 de enero, que es cuando mataron a los cinco abogados laboristas comunistas de la calle de Atocha, pero es que además ese mismo día he visto que la Policía había matado a una muchacha, a María Luz Nájera, en una manifestación y los GRAPO, que era un grupo terrorista de izquierdas, habían secuestrado al presidente supremo del Tribunal de Justicia Militar, eso el mismo día. Y cuatro días después, el día 28, los GRAPO mataron a dos policías y a un guardia civil... En fin, en diciembre también había sido el secuestro por parte de los GRAPO del presidente del Consejo de Estado, había una violencia enorme, sobre todo la última semana de enero y, en ese contexto, yo decidí hacer una película.

Fue una coproducción y una de las productoras era de mi padre. Mi padre, con un poco de dinero, se metió en el cine para que yo pudiera empezar en el cine. No fue una cosa que saliera muy bien, pero bueno, conseguimos un coproductor y a finales del verano empezamos el rodaje. El guion se escribió con Javier Vega, que era un colaborador mío que tenía yo ya de antes. Lo escribimos él y yo en la segunda quincena de febrero aproximadamente, muy influido por estos hechos de gran violencia política que se estaban

produciendo, sobre todo en la última semana de enero y última semana de diciembre. Para entender *Con uñas y dientes* hay que comprender el contexto político y, como digo, a partir de la muerte de Franco y a partir, sobre todo, del nombramiento de Adolfo Suárez como jefe de Gobierno, que veo aquí que fue el 3 de julio del 76 pues empezó como se llama la Transición. Y claro, hubo mucha violencia sobre todo por parte de los GRAPO y también por parte de grupos de extrema derecha y por parte de la Policía... en fin, sobre todo, los meses álgidos fueron yo creo que son diciembre y enero del 76 y luego del 77.

1) Hemos estudiado que el guion del filme es terminado en febrero de 1977 y, en una entrevista que le concedió a la revista *Viejo Topo*, dice que el rodaje en octubre de 1977. Queríamos saber qué día o en qué momento se deposita la película en el Ministerio, si se termina de rodar en octubre de 1977 pero se tardan cinco meses en montaje y sonorización entonces se presentaría en marzo la película completa. **Es que de eso no me acuerdo, pero se ve que, cuando lo dije, me acordaba o tenía datos. Quizás, cuando hice esa entrevista lo tenía más reciente, porque alguien habría hecho alguna investigación o algo. Se ha hecho una tesis doctoral sobre mi cine y el hombre que lo hizo, pues hizo mucha investigación y me había comentado. Doy por bueno eso, ahora me parece un lapso larguísimo, pero bueno, si yo dije eso, será cierto.**

2) Sin embargo, en los papeles del expediente de la película hemos encontrado que se indica que, para la correspondiente clasificación, se deposita el 10 de diciembre 1977, pero para la protección aparece que se solicitó el 16 de agosto de 1977. ¿por qué en diferentes fechas? Además, esto no encajaría dentro del trámite burocrático porque, tanto para la protección como para la clasificación, es necesario que la correspondiente Comisión vea el filme.

Eso es contradictorio. Lo que puede suceder es que de la película, quizás no lo sepas pero es así, se hicieron dos versiones, pero no por razones de censura, sino porque, una vez hecha la primera versión, nos pareció que no estaba del todo bien y que se podía mejorar modificando el montaje. Conocerás la película, como algunas de las escenas son *flashbacks*, yo cambié alguno de los *flashbacks* de lugar, tienen esa posibilidad porque como son recuerdos no

siguen la cronología que había que respetar para que la película fuera medianamente comprensible, no siguen la cronología de la historia en presente. Yo hice un segundo montaje en el que abrevié un poco la película, pero no me acuerdo cuánto; pero eso puede explicar que se presentase la película en diciembre ya acabada y que yo dijera en una entrevista en *El viejo Topo* que tardé cinco meses y pico en montarla. No sería falso porque yo me habría referido sin dar más explicaciones, al segundo montaje. Eso creo que te lo puedo aclarar. Además, como había que dar a la Filmoteca Española una copia, la copia que se llama de depósito obligatorio, yo di la copia que se acabó, que se completó, la copia larga. Se ha conservado el primer montaje y también se ha conservado el segundo montaje. La explicación, sin duda ninguna, es esa. La película se presentó en su primera forma, en un montaje más largo y eso ya sirvió, entiendo yo, para las cuestiones legales, es decir, para la clasificación y todo. Después como no me había gustado cómo había quedado la película, la corregí, haciendo un segundo montaje más breve y cambiando de lugar alguno de los *flashbacks*, eso es lo que recuerdo. Después eso no se presentó al Ministerio ni nada, se dio por bueno, además el Ministerio tampoco tenía información. Esto no estoy seguro, pero vamos casi, casi. Es decir, el Ministerio clasificó el primer montaje, como ya no había censura no hubo más trámites y cuando se estrenó, se estrenó seguro el segundo montaje.

Precisamente si mi padre me exigió encontrar un coproductor, fue porque no sabíamos nada del negocio del cine. Yo había hecho algunos cortos, había hecho *Contactos* y con esta película quería entrar en la profesión, que no me salió bien, aunque bueno, esta era mi idea: demostrar que podía hacer una película que saliera bien. Entonces, mi padre me exigió encontrar un coproductor que fuera de la industria porque él era el que podría realmente encargarse de toda la parte de trámites legales, pero también fue el coproductor el que, por ejemplo, me encontró el equipo. Por ejemplo, el director de fotografía, el montador, en fin... la gente con la que trabajaba él que eran profesionales de cine porque yo no conocía a nadie. Pero entiendo que solicitar la protección económica se pedía antes incluso de empezar el rodaje, podría pedirse así. Yo, por ejemplo, no tengo ni la más remota idea

de si había que presentar el guion a censura. Entonces no te debe preocupar esa especie de contradicción, porque se ve que sería así. Esos trámites se podrían hacer antes de comenzar el rodaje.

- 3) En una entrevista para la revista *Cinema 2002* comenta cómo, aunque nunca haya militado en ningún partido ni tampoco haya sido líder sindical, el desmoronamiento que sufre el personaje principal (de esta película) a lo largo de una semana, es algo con lo que el director se vincula estrechamente. ¿Por qué? **Creo que se puede entender, creo que yo he dicho que me identifico con las cosas que le pasaban al protagonista y si uso la palabra desmoronamiento, hay un sentido como pesimista, como el personaje que al final lo matan. El protagonista ha tenido una experiencia bastante lamentable, muy penosa, hasta violan a la chica que lo acoge en su casa y a él lo matan. Yo quizás con esa frase lo que he querido decir es que me identificaba con esa experiencia pesimista o de derrota. Quizás, cuando yo hice la entrevista, me identificaba con una sensación de fracaso o de derrota, creo que a eso me refiero, no estoy muy seguro.**

- 4) Yo pensaba que quizás por el aspecto político o, a lo mejor, del fracaso personal de la película.

Claro, creo que tienes razón. Han pasado más de 40 años, ahora estoy muy alejado de la política, pero entonces me identificaba mucho con la izquierda, entonces claro, se supone que hay un fracaso en la película, porque al final entiendo que se sugiere que el problema no se ha resuelto, se dice “ahora ustedes tienen la palabra”, se refiere a los obreros de la fábrica; pero como el cine puede ser una especie de metáfora, se puede entender que es a los ciudadanos. No es que la película sea pesimista, pero es la historia de una derrota sindical, por lo menos de algo que no consiguen resolver bien. [...] Hice otra película más, pero luego, no pude seguir haciendo cine, no quise, se me puso demasiado difícil, no me sentía yo muy triunfador, por lo tanto, tanto en el aspecto político como el personal, creo que la frase se refiere a ambos a la vez.

- 5) Desde que en diciembre de 1977 se solicitó la clasificación (según la documentación del expediente), pasaron cuatro meses hasta que les comunicaron una respuesta, ¿cree que todos estos retrasos suponen una estrategia para cansarle y que dejase el proyecto, una forma encubierta de censura?

La Administración, evidentemente, no apoyó la película, lo que no podemos saber es si es porque les pareció mal, vamos a decirlo así brutalmente, o es porque le pareció incómoda políticamente o quizás las dos cosas a la vez. Puede haber algo de eso, una falta de interés total por la película. Lo que no podía impedir es que la película se terminase y que, si algún exhibidor quería estrenarla, se estrenara. El coproductor que encontramos era también distribuidor, es decir, que la película tenía asegurada la distribución porque este hombre producía películas, pero también las distribuía. El Ministerio no ayudó a la película, era la UCD la que entonces gobernaba, no la tomaron como algo que hubiera que apoyar, eso es así. Pero vamos, tampoco tenía posibilidades de evitar que se terminase o estrenase.

- 6) Le preguntamos acerca de los trámites burocráticos llevados a cabo desde la Administración. ¿Sabe por qué la Subcomisión de Clasificación (se encarga de valorar el tipo de sala y público) se reunió dos veces en menos un mes? La primera en abril, la segunda en mayo. ¿Fue porque presentasteis algún recurso, porque no estabais de acuerdo con el veredicto?

Ya sé, de eso me acuerdo perfectamente, que hicimos una reclamación. Eso seguro porque me acuerdo, que como le dieron una clasificación muy mala, aunque yo no me acuerdo exactamente de qué forma, presentamos un recurso y mejoraron la clasificación. De eso estoy seguro, sé que se presentó una apelación o una reclamación o como se llamase y eso podría explicar que la vieran dos veces.

- 7) Según la documentación que yo tengo, he visto que envían un escrito el 31 de mayo, pidiendo la reconsideración y hacen un recurso para que se estudie por la vía administrativa y eso es posterior.

Ah... Entonces yo no puedo explicar por qué se reunieron dos veces para visionar la película, quizás esto podía pasar. Quizás sean varios y un día la veían unos y otro día la veían otros... Es que eso no lo sé. Veo que se ha

encontrado el recurso, si el recurso es del 31 de mayo eso va a misa vamos. Entonces ¿Por qué hay dos reuniones? No lo sé. Una explicación que se me ocurre es esa ¿no? Que no coincidieran todos.

- 8) Claro, lo que yo he visto en otros expedientes es que cuando se vuelven a reunir y en un lapso tan corto de tiempo es por una reclamación. Entonces a lo mejor ustedes presentaron una reclamación y, claro, yo no tengo esa documentación.

Presentamos una, pero sin duda ninguna es la del 31 de mayo. Lo que no creo es que la presentáramos dos veces, eso seguro que no. Pero ¿no te parece que una explicación puede ser que por el interés de los miembros de la Subcomisión pasaran la película dos veces? No sé, es que no te puedo ayudar.

- 9) El antiguo censor franquista Andrés Zabala, siendo parte de la Subcomisión de Valoración, hace explícita referencia a que “no tiene especial interés la forma de tocar el tema.” ¿Sabía que había dicho esto y qué cree que en realidad quería decir?

No tenía ni idea, ten en cuenta que yo no me encargué mucho, gracias a Dios, porque son unas cosas para mí, que no soy de trámites burocráticos, muy desagradables. La historia de la película es complicadísima, pero lo que sí tuvo fue un productor y un distribuidor profesional, es decir, que tenían cierta experiencia antes y que habían hecho los mismos trámites antes con el Ministerio. Yo no sabía nada de esto, de que uno de la Subcomisión había hecho ese comentario y, bueno, ahora me entero y me parece bien...

- 10) Se solicita el “Interés Especial” para este filme, que con el decreto 3071/1977 se llamará “Especial Calidad” y como hemos comprobado en los informes, no se concede al filme. En el caso de la protección estatal del 15% de rendimientos brutos en taquilla, que se recoge en el Real Decreto 3071/1977, ¿se concede?

Yo creo que sí. Sí, estoy seguro de que sí, el 15% era automático, era para todas las películas españolas...

- 11) Hay algunas a las que se le puede negar, bueno, en la orden del 71 era lo mismo, películas que fueran documentales...pero en este caso no lo es.

Sí me acuerdo, en ese sentido fue una película como otra cualquiera.

12) Después de la resolución de la Subcomisión de Valoración, Ángel Huete y usted envían un escrito el 31 de mayo de 1978, en representación de sus productoras, en el que piden una reconsideración. El 28 de junio de 1978 se da la resolución negativa de la concesión de “Especial Calidad” del filme, se interpone un recurso de alzada vía administrativa, ¿Cuándo se interpone?

No, pero eso es imposible...Yo tengo mucha documentación de la película, pero es más bien los documentos de laboratorio. O sea, laboratorio Fotofilms, facturas, recibos y cosas así. Porque de eso ya nos encargábamos nosotros, la productora de mi padre puso mucho dinero para la película. Las cuestiones técnicas, pues sí, más o menos las llevaba yo...Tenía que ir al laboratorio a ver la copia montada o lo que fuera, es decir, que tengo documentación, pero no tengo documentación con el Ministerio. Eso todo lo hacía la otra productora, en concreto Ángel Huete. O sea que no, que no tengo ni idea, no podría encontrarlo en mi casa.

13) Hasta abril de 1979 no se da la resolución al recurso de alzada, desestimándolo. El último documento encontrado es del 3 de abril de 1979 y es del subsecretario general administrativo (Servicios de Recursos) diciendo que desestiman el recurso de alzada interpuesto por Viota y Ángel Huete y que, en caso de que quieran, pueden interponer recursos contencioso-administrativo. Después de esta resolución ¿hacen algo los productores?

No, seguro que no fuimos por la vía judicial, no, no, seguro.

14) ¿En algún momento habló con alguien del Ministerio de Cultura, alguien que correspondiese a alguna de las dos Subcomisiones y le pudiesen dar una respuesta a las demoras y la resolución de un punto para conseguir la protección económica o con alguno de los directores generales?

No, de eso estoy seguro que no, porque yo tengo verdadera alergia a todas las cuestiones oficiales. Me acordaría, sería un hecho tan insólito que me acordaría.

15) Ha comentado que tuvo problemas porque los exhibidores no querían proyectar la película. ¿Recuerda qué le decían para explicar por qué no querían exhibirla? **No me acuerdo, pero si lo dije... Como han pasado tantos años, como es natural he vivido mi vida y he tenido muchas experiencias, he dado muchas clases de cine y tal... pues la memoria de *Con uñas y dientes* se me va perdiendo. Yo me considero una persona poco fantasiosa, bastante fidedigna, así que si lo he dicho seguramente es porque entonces me acordaba de eso. Es posible, teniendo en cuenta el carácter, me atrevo a decir, muy rabioso, muy militante, muy virulento de la película, que algunos exhibidores no hubieran querido exhibirla. Pero ahora no lo puedo demostrar. Pero es posible. Porque... ¿Quiénes son los exhibidores? Son los dueños de los cines, tú sabes perfectamente que en el plano económico hay tres niveles: los productores, los distribuidores y los exhibidores. Los productores son, en aquel momento, el año 77, muchísimos. Los distribuidores muchas veces eran los propios productores, no sé si habría algún distribuidor que no produjera, pero casi siempre son los mismos. En cualquier caso los distribuidores son pocos, pero por lo menos traen películas del extranjero, les hacen publicidad, las distribuyen... Quiero decir que, normalmente, al ser un grupo pequeño de personas y políticamente haya de todo, pues probablemente serán personas más abiertas, pero los exhibidores son los dueños de las salas, a veces en cadena, a veces un exhibidor tiene muchas salas. Es un grupo mucho más numeroso de personas y ahí sí que habría de todo: exhibidores de izquierda, de derecha... Además, como son empresarios, pequeños empresarios en general o empresarios medios, muchos no serían precisamente revolucionarios... Así que no me extraña que sucediera eso, me parece lógico teniendo en cuenta lo que es la película *Con uñas y dientes*.**

16) En la producción de la película hubo dos productoras: Piquio Films y Góndola Producciones. En alguna entrevista ha comentado como tuvo problemas con esta. ¿A qué se debió?

Claro... Es que no quisiera entrar en eso ahora, porque han pasado muchos años. No hubo un buen entendimiento. Estábamos muy contentos de haber encontrado un coproductor, pero luego, a la hora de hacer la película, digamos, la idea que tenía yo de cómo hacer la película, de cómo tenía que

ser la película, era diferente de la que tenía el coproductor. El coproductor había hecho ya varias películas y tenía una visión del cine un poco más... no quiero denigrarlo, pero un poco más como negocio. Yo quería hacer una película muy...no sé cómo decirte, muy cuidada, muy trabajada y tal. Entonces nos entendimos mal con el coproductor y, como había que poner mucho dinero, se creaban problemas de quién ponía el dinero y todo esto; no quisiera entrar en más detalles, pero... la relación entre las dos productoras durante el rodaje se fue haciendo cada vez peor. Creo que con eso puedes entender un poco la cuestión. Y luego ya, pues, la película se distribuyó mal porque yo creo que el coproductor y el distribuidor perdieron el interés por la película. De todas formas, la película se estrenó y tuvo su oportunidad, desde luego funcionó mal, pero vamos, estrenarse se estrenó, o sea, hizo su camino, pero tuvimos muchos malentendidos ente las dos productoras. De todas formas, este no es el tema de tu tesis.

17) ¿Hubo algún altercado en la exhibición? En aquel momento es verdad que se atacaron cines que tenían una visión más de izquierdas.

No, de eso me acodaría. Además, habría hablado en entrevistas antiguas si hubiera sucedido, eso seguro que no. Ten en cuenta que tampoco las películas españolas, excepto alguna, eran tan importantes. Quiero decir que más bien pasaban desapercibidas, inadvertidas. Los movimientos políticos de extrema derecha o extrema izquierda o lo que sea pues, te lo voy a decir así un poco en broma, no iban al cine. No es que no fueran al cine, pero un señor puede ser muy militante de extrema derecha y se dedica a ver las películas de *Rambo*... o cosas así. No se preocupa si hay una película española, con actores poco conocidos y un director desconocido que se estrena. Probablemente no va ni a verla, desde luego, estoy seguro de que no pasó nada en ningún cine. Pero claro, los que sí veían las películas eran los exhibidores, o sea, no es contradictorio que la película pasara inadvertida a pesar de lo furibunda que es políticamente, al público digamos, pero no pasara inadvertida a los exhibidores porque ellos sí ven las películas para contratarlas. Entonces, puede ser que alguno dijera “esta película no la pongo”.

18) ¿Ve alguna similitud entre la censura tardofranquista y la que se produce después de la abolición oficial de la censura?

Ya... No te podría decir, mientras hablabas estaba yo reflexionando qué podría contestarte. Como sabes, yo solo hice una película después, *Cuerpo a cuerpo*, del año 82, esa película tuvo muchos problemas económicos porque ya no teníamos dinero y, como sabes, no tiene contenidos conflictivos de ninguna clase. Esa película se hizo sin distribuidor, la hicimos por así decir, temerariamente con la productora de mi padre y encontramos un distribuidor, Manuel Salvador, que era un buen distribuidor, un distribuidor importante, pero claro... las relaciones con el Ministerio, pues lo mismo, para mí fueron prácticamente inexistentes, el jefe de producción pediría los documentos necesarios y ya está. Esa película se hizo también con la UCD, pero cuando se estrenó ya estaba el PSOE en el Gobierno. Entonces, tú me dices, ¿el Gobierno ha utilizado los procedimientos a su alcance, las juntas para calificar, etcétera, para continuar por otros medios, aunque sea de una manera atenuada la censura? Pues yo creo, contestándote desde un punto de vista general, filosófico, distante, equidistante, que inevitablemente sí, procuran barrer para su casa. De eso sabes tú más que yo, te informarás de la experiencia que tengan otras personas, las trabas y dificultades que les hayan puesto.

El que un país sea democrático no significa que no haya censura, porque en los países democráticos como Francia, Italia, Inglaterra ahora no la habrá, pero durante muchos años había censura, es una censura democrática, pero es una censura. Digamos que el Estado considera que, no sé muy bien para qué, para defender a los ciudadanos o lo que sea pues tiene derecho a censurar las películas.

En los años 60-70 todavía se consideraba eso. Porque no solo había censura en España, sino que había censura en todas partes, otra cosa es que fuera más abierta que la censura española, que fuera mucho más tolerante. Esto no te sirve para nada, pero te lo cuento en un momento: he leído alguna entrevista con Bergman, el gran director sueco que se quejaba de la censura sueca, porque, aunque era muy tolerante en las cuestiones eróticas, prohibía

películas de aventuras que en todas partes se podían ver a los menores porque decían que podían ser excitantes. Por ejemplo, yo creo que en Suecia, *ET* (la película) estaba prohibida para los menores. Lo cual es un puro contrasentido, porque está hecha en Hollywood para los menores. Quiero decir que la censura sueca, que era muy tolerante en lo erótico y me imagino que también en lo político, no toleraba que los niños suecos vieran películas que les pudieran excitar o poner nerviosos... Cada país tiene su código político-moral y sus normas de censura propias.

19) Eso también es muy interesante porque la clasificación de las películas también es un filtro.

Claro, indudablemente. Si una película, por ejemplo, la calificas "X", entiendo que ya no puede recibir ninguna protección oficial. Y si una película como *ET*, por ejemplo, la prohíbes a los menores de 18 años, hundes la película comercialmente o la perjudicas muchísimo.

20) Claro, la censura en España empezó por eso, los efectos perniciosos que podían tener las imágenes en los infantes.

Claro y, además, en España, en los tiempos de Franco, cosa que yo he conocido mucho porque yo iba al cine de adolescente, sabrás que había una clasificación por edades. Entonces claro, las películas a las que no podían ir los menores, quedaban comercialmente muy perjudicadas si estas estaban hechas para jóvenes... las podían hundir vamos. Es indudable que tu idea de que hay formas de influir o de presionar a los productores y a los directores sin censura, pero con determinadas normas de clasificación o de calificación o lo que sea es un hecho, es indiscutible.

21) Muchas gracias por la entrevista, ha sido muy esclarecedora.

Bueno, siento que no te he podido dar mucha información, porque son mis recuerdos.

22) Que va, yo no sabía por ejemplo lo de las dos copias, que a lo mejor es obvio, pero yo no lo sabía...

¡No, no, no! Eso no lo sabe nadie, bueno, lo sabe Rubén García que ha hecho la tesis doctoral sobre mi cine, no es algo de dominio público, porque una de las dos no se ha visto nunca. Bueno, la han visto mis amigos y eso, pero se depositó en la Filmoteca y está ahí pero no se exhibió, es un dato que es interesante desde luego...

23) ¿Hay autocensura en *Con uñas y dientes*?

No... Al contrario. Nosotros vimos que, con la UCD, con todo lo que estaba pasando, pues probablemente el Estado retrocedería, no sería tan dominante como habría sido con Franco. La idea era hacer una película violenta y de combate. No, no hubo ninguna autocensura. Ninguna.

- 1) En una entrevista que hizo usted en el año 1980 para la revista *El viejo topo*, indica que (leo textualmente): “Les digo [a los encausados en el proceso] también que, al hablar, intenten hacerlo desde la perspectiva del 70. De esta manera, la película podrá pasar censura y podrán, además, salvarse algunas de las diferencias que en la actualidad hay entre ellos”. Es curioso que diga esto cuando, en teoría, desde la publicación del Real Decreto 3071/1977 ya no existía oficialmente la censura, ¿la sensación era otra en este momento? ¿Lo comentaban entre los directores del momento?

Yo creo recordar que me refería a cuando yo hice la película en el año 79, la gente que había estado muy unida en el proceso de Burgos estaba ya en distintos partidos políticos y algunos se llevaban fatal, se amenazaban unos contra otros, los de Euskadiko Ezkerra con los de Herri Batasuna, etc., etc. Yo cuando hablé con ellos lo que les dije es: vamos a intentar ponernos todos en la mentalidad del año 70 y no traerlo a la actualidad, porque entonces van a saltar chispas entre unos y otros. Más que con la censura tenía que ver con que intentáramos hablar del año 70, no de los posteriores. Ese era el tema, como nos metamos a hablar del momento actual, que era el 79, entre ellos iban a saltar chispas y a mí eso no me interesaba, creo yo que me refería a eso concretamente.

- 2) Respecto a la autocensura, sé lo que usted luchó por tener libertad creativa en su obra, por ejemplo, cuando se quedó sin parte de la financiación al inicio del rodaje (con López Letona), pero sí quería preguntarle algunas dudas que tenía sobre este aspecto. Cuando se le ha preguntado en entrevistas por qué nunca los reunió a todos, usted ha contestado que fue por imposibilidades físicas y que estaban en plena campaña electoral. La cita textual que se recoge en una entrevista para la revista *Cinema 2002* dice: “Sí, quise reunirles y que intercambiaran opiniones actuales. Esta era la idea, pero...” ¿No existió en este caso ningún componente de autocensura o fue simplemente por cuestión logística?

Sí y, además, cuando empecé la película y por eso probablemente la pude hacer, porque era un indocumentado que no tenía ninguna militancia política de ningún tipo y era un inocente que quería ir con ojos de inocente a hacer

aquello. Si hubiera pertenecido a algún espectro político, lo habría tenido mucho más jodido, entonces, dentro de mi inocencia, pensé que lo mejor era plantearlo así. En el momento en que empecé a darme cuenta de lo que pasaba, de las diferencias que había entre ellos sobre la política de aquel momento, que era ya el 79, pues es normal... De todas maneras, yo rodé un apéndice de la película, que era hablar sobre la actualidad porque era inevitable. En aquel momento las cosas estaban muy al rojo vivo y era inevitable hablar del presente. Entonces rodé, digamos, como una segunda parte de la película o *El proceso de Burgos 2*. O sea, había material como para haber hecho *El proceso de Burgos 2* con lo que opinaban sobre lo que estaba pasando en aquel momento, el año 79, no en el año 70, lo que pasa es que ese material lo guardó el montador y luego se perdió. Nunca supimos que pasó ya con ese material, que eran unas opiniones que igual ahora podrían tener cierto valor, pero bueno, ese material se perdió... Había como dos horas grabadas sobre lo que pensaban ellos sobre lo que en aquel momento iba a pasar con el futuro de Euskadi, que igual en ese momento podría tener su gracia, su importancia, pero bueno, ese material resulta que se lo quedó uno, se lo quedó otro y al final... lo perdimos. No sé dónde está. Igual aparece algún día en el desván de alguien.

3) ¿Qué diferencias políticas había ente ellos?

En aquel momento (estoy hablando del año 79 no del año del proceso, del 70) ETA político-militar estaba vinculada a Euskadiko Ezkerra; digamos que su expresión política era Euskadiko Ezkerra y estaba dejando la lucha armada. Por otra parte, ETA militar, la expresión política de Herri Batasuna estaba en el lado contrario, entonces había esa diferencia sustancial. Unos estaban a favor de continuar con la lucha armada y los otros no, querían pasar a la lucha política. ETA político-militar dejó la lucha armada y pasó a ser la voz política. De hecho la dejó no sé exactamente en qué momento, creo que en el 80-81. Esa era la gran diferencia entre ambos.

- 4) En esta misma entrevista, aseguró según la transcripción que se recoge: “No se puede hacer una película sobre ETA. Nunca pensé que se podría hacer [...]. Esta ha sido la única aproximación posible que había en este momento”. ¿Hubiese querido hacerla de otra manera entonces?

No, yo me refería por un lado al tema de una película sobre ETA, esta era una película sobre el proceso de Burgos, que era una fotografía de lo que era ETA en un momento muy determinado de la historia, era una foto fija de lo que pasó en el año 70 en un momento en concreto. De hecho, la película sí que va un poco más allá y se hablaba y se extrapolaban un poquito las cosas, pero bueno, intentaba siempre ser un reflejo de lo que fue el momento en torno a el proceso de Burgos y la proyección que tuvo después, esa era mi intención. Y luego, hacer una película sobre ETA es que... alguna vez me han preguntado: “¿Y todavía está por hacer la película sobre ETA?”. Pero es que esto es inabarcable. Todavía está por hacer la película sobre la Guerra Civil. Es que, no hay una película sobre la Guerra Civil, es que es imposible resumir la Guerra Civil por muy buenas películas que haya sobre el tema... Es imposible resumir la Guerra Civil en una película como el fenómeno de ETA, a eso me refería.

- 5) En un artículo de la revista *La calle* se recoge que usted comentó: “Tuvimos que prescindir de tocar temas como el Ejército... En el filme, el enemigo ya se presenta como derrotado...”. En este sentido, ¿podría ser esto una especie de autocensura?

No me suena, no digo que no sea mío, pero no me suena ahora como a palabras mías, voluntariamente ahora no recuerdo que prescindiéramos de tocar el tema... No prescindimos de nada en aquel momento. No lo sé, no sabría responderte, pero es porque no me suena, igual sí lo dije, no lo sé, pero me suena como, o que es una mala interpretación de algo que se ha dicho o... no, no me suena, no tengo esa sensación dentro de lo que es mi memoria.

- 6) Hay un artículo que me llamó la atención y no entiendo el juicio que realiza el que lo escribe, Luis Beraza en el anuario *Cine para leer*. Respecto a la parcialidad en la cuestión de las puertas abiertas, Luis Beraza lo acusó de ser dirigido por alguien mientras realizaba la película, puesto que, según este, la Iglesia se mostró partidaria desde un principio a las puertas abiertas y comenta como, sin las presiones de la misma, el juicio se habría celebrado a puerta cerrada. ¿Sabía usted de este artículo y a quién cree que se podría referir cuando habla de que alguien le dirigía? Antes de contestar, si quiere le leo la cita a la que me refiero.

“¿A qué viene, pues, esta manipulación de tinte anticlerical, tanto más injusta cuanto que, hasta el proceso de Burgos, una de las pocas oposiciones al Régimen franquista fue precisamente la de los sacerdotes vascos, como pueden atestiguar las famosas multas por homilías, las palizas y la cárcel de Zamora?”.

Eso es una tontería, no tuya, sino del tío que escribió eso. Eso es... no sé quién es este personaje, pero eso no tiene ningún fundamento. Te quiero decir, no hubo voluntariamente ninguna intención. De hecho, había dos curas dentro del proceso. En general se habla bien de la Iglesia respecto a eso. Yo creo que eso es de cosecha propia del que escribió eso.

- 7) En varios estudios sobre el cine, se expone que Carlos Gortari como director general de Cinematografía tuvo un carácter aperturista. Fue nombrado director el 26 de enero de 1980. Hemos leído que Gortari se reunió con usted para hablar del estado del filme y como, a pesar de esta reunión, la situación de la película no mejoró. ¿Propuso alguna solución o dio alguna explicación en esta reunión respecto a su situación? ¿Se pudo reunir o hablar en algún momento con el anterior director, Luis Escobar de la Serna, o el posterior a Gortari, Matías Vallés?

Con respecto a que nos habían quitado la subvención, puede ser... [la reunión con Gortari] Yo la verdad es que sí recuerdo a Carlos Gortari, lo conocía bastante, o sea, que coincidíamos en sitios relacionados con cine, bueno, con él y con todos los directores generales y todos los que ha habido y yo con Carlos tenía buena relación, ahora no recuerdo específicamente haber tenido conversaciones específicas sobre *El proceso de Burgos*... No digo que no las haya tenido, digo que no las recuerdo especialmente. Con Matías Vallés tengo peor opinión, así como Carlos Gortari fue un gestor que intentó nadar y guardar la ropa y moverse dentro de lo posible, yo tengo peor opinión de

Matías Vallés; con Gortari sí porque le conocía y, bueno, llegué a tener alguna conversación, pero con Matías Vallés no, desde luego.

8) ¿Pudo hablar con algún vocal de la correspondiente Subcomisión de Valoración o funcionario de la Dirección General de Cinematografía respecto al asunto? **No, no tengo recuerdo. Probablemente iríamos al Ministerio de Cultura, preguntaríamos y no sé qué... Pero no, la verdad es que no me acuerdo, no tengo recuerdo.**

9) En una entrevista se recoge cómo usted expone que, respecto a la intervención de Letamendia, con la modificación de pequeños matices, todos estuvieron contentos con el montaje final, ¿cuáles fueron estos matices? Todos los que estuvieron contentos serían: EE (Euskadiko Ezkerra) y MC-EMK (Movimiento Comunista) y LKI (Liga Komunista Iraultzailea).

Eso es una historia que me tengo que remontar, tengo que explayarme un poco para que se me entienda. Cuando yo rodé la película, los 16 acusados en el proceso estaban en cuatro grupos políticos: Movimiento Comunista, Liga Comunista Revolucionaria, Euskadiko Ezkerra y Herri Batasuna. Yo cuando rodé con ellos estaban ya algunos enfrentados entre ellos, sobre todo Euskadiko Ezkerra con Herri Batasuna, entonces yo les dije: “Yo voy a montar vuestras intervenciones, luego voy a coger trocitos de las entrevistas, mezclarlos unos con otros y puede ser que, en algún momento determinado, (como además no estaba yo mucho en la política diaria de aquel momento) puede ser que alguno sienta que manipulé su intervención. Entonces hablad con tranquilidad, yo haré el montaje que crea que tengo que hacer y luego os lo enseño y ya me decís si he tergiversado o no, porque igual...” y de hecho hubo alguna pequeña cosa, no sé, relacionado con la Quinta Asamblea, que yo me había equivocado y había metido una cosa donde no era, bueno, una cosa menor, entonces quedé en que les enseñaría a cada grupo político el copión antes de tirar la copia standard, el montaje definitivo justo antes de tirar la copia. Entonces, se lo enseñé a los de Euskadiko Ezkerra, yo les había dicho que hombre, que al 100% no les iba a gustar a todos, porque de sitios tan diferentes, que bueno... me conformaba con que hubiera un 70% de aquiescencia entre todos y ese era el objetivo.

Se los enseñé a los Euskadiko Ezkerra, a los de La Liga Comunista Revolucionaria, a los de El Movimiento Comunista y los últimos que lo vieron fueron los de Herri Batasuna. Se los enseñé en una moviola de un director de Irún que era Fernando Larruquert, hicimos un pase y yo había montado una introducción histórica en la que salía Paco Letamendia y que todavía está en la película, contando un poco los orígenes históricos desde ese proceso, digamos, desde su punto de vista. Lo que pasa es que, al montarlo, me pareció que cinematográficamente hablando era un plano muy poco acertado, sobre todo arrancar una película con un plano que duraba casi ocho o nueve minutos que me parecía bastante poco cinematográfico.

Entonces, cuando les iba a enseñar a los de Herri Batasuna la película en Irún, en la moviola, Paco Letamendia me dijo que no podía ir, que estaba en Barcelona, que tenía una clase y entonces dije: “Mira, voy a quitar la parte de Paco Letamendia que no me gusta, se la enseño a los demás y ya le contaré a él que esa parte no me parece cinematográfica”.

Fui a esa proyección, que fue exactamente el día de San Fermín, en julio, en Irún, y Paco Letamendia apareció en el último momento porque había cogido un avión y se había escapado de una clase de Barcelona. Total, que antes de entrar en la sala de la moviola y poner el copión de la película le dije: “Oye Paco, que como me dijiste que no ibas a venir he quitado tu parte, que yo quería enseñártela y explicarte por qué no la quiero montar, me parece poco cinematográfica, pero como me has dicho que no venías pues la he quitado...”, él me dijo: “Vale, vale” y nos sentamos a ver la película en la moviola. Yo le veía a él que se removía en el asiento y a la media hora, tres cuartos de hora de estar viendo la película de repente Paco estalló: “¿Dónde está mi parte?”. Y digo: “Ya te he dicho Paco que no aparecías, que ya que no ibas a venir...” “¿¡Pero no aparezco yo!?” Ya te he explicado que... “¡Bueno, esto es una película en contra de ETA, en contra de Herri Batasuna...!”. Y montó un pollo y se fue diciendo: “¡Y te juro que esta película no va a contar con la participación de Herri Batasuna!”. Total, que todos sus compañeros me dijeron: “No hombre joder, es que tiene unos

prontos... No te preocupes, no pasa nada...”. Y ahí quedó la cosa. Pero esa noche que volvía yo a Madrid, por eso me acuerdo de que era San Fermín, de repente sonó el teléfono y, claro, yo no tenía el teléfono de Paco porque era muy clandestino y fue una llamada, creo de las que más recuerdo en mi vida y descolgué y era Paco que decía: “Hola Imanol, que sepas que has hecho una película en contra de ETA y voy a pasar aviso a quién corresponda y atente a las consecuencias, adiós”. Y me colgó. Al día siguiente llamé a la gente de Herri Batasuna, que se habían ido todos a París a una cosa que había. Nosotros estábamos en la sala de montaje porque era la última formación política que la tenía que ver. Estábamos esperando para empezar las mezclas en el estudio para acabar ya la película, pero claro, como este había dicho que no, yo estaba aterrorizado.

Total, que tuvimos que esperar dos días para empezar la mezcla, esperar a que volvieran los de Herri Batasuna de París, y cuando volvieron me dijeron que no querían participar en la película por lo que había hecho yo con Paco Letamendia. O sea, una cosa... Una película en la que faltaban una cuarta parte de los procesados se quedaba coja, era imposible, era tirar la película a la papelera. Entonces fue un momento de crisis, con la buena fortuna de que el músico de la película que se llamaba Hibai Rekondo era hijo del concejal de Herri Batasuna de Zarautz en aquel momento y era un histórico de la lucha antifranquista, tenía mucha influencia sobre esta gente. Hibai habló con su padre, le contó lo que pasaba y entonces él le dijo: “No te preocupes que voy a hablar yo con ellos”. Total, que los reunió, habló con ellos y entonces me llamó: “Mira he hablado con ellos, los he reunido y la verdad es que la única conclusión a la que he podido llegar es que están dispuestos a seguir en la película siempre que montes lo de la introducción de Letamendia”. Entonces no me quedó otra, o salía la película con Letamendia o no había película. Muy a mi pesar, esa introducción está ahí, pero no era una censura mía política, sino que me parecía joder, que era un día que yo no estuve muy inspirado, que la planificación era un poco... y que entrar con un plano de ocho minutos echaba para atrás al más pintado. Muy a mi pesar lo tuve que montar, era un impuesto revolucionario que tenía que pagar a los de Herri Batasuna para que saliese la película y así fue. Con el resto no hubo

problemas. Igual alguna cosa, creo recordar con los de la Liga o con los del Movimiento Comunista, igual con ellos, que había tergiversado algo. Ya te digo que yo era un pipiolo en el tema político, [...] al hacer un montaje para contar la historia había alguna contradicción, me lo dijeron y la corregí, para eso los reunía. Pero el comportamiento de Letamendia fue terrible.

- 10) Usted, que ha trabajado en cine antes y después de la abolición oficial de la censura cinematográfica, ¿qué cuestiones podría ver en común entre la censura franquista y la censura tras la publicación del Real Decreto 3071/1977?

Bueno, son censuras muy diferentes... La censura con Franco vivo o con Franco recién muerto eran muy distintas. Claro, yo nací en el 50, mis primeros veinticinco años los viví con Franco y me pilló justo cuando yo empecé el cine que él murió, pero como espectador me pillaron bastantes años. La verdad es que era una censura absolutamente absurda, muy mediatizada por la Iglesia, una censura ridícula, fuera de contexto en el mundo en el que nos movíamos, en Europa. Bueno nosotros no nos movíamos ahí... Era esa época en la que nosotros nos íbamos a ver películas a Francia.

Estando en la Escuela de Cine, yo he ido en Semana Santa a Francia con Pilar Miró, que era profesora mía, a ver películas que no se podían ver aquí... Y eso que en la Escuela de Cine había una cierta tolerancia y veíamos algunas películas que la gente no podía ver. Por ejemplo, yo he visto *Viridiana* (1961), de Buñuel que no se estrenó hasta no sé cuánto después de la muerte de Franco y que nosotros pudimos ver en la Escuela de Cine porque Pepito Aguayo, que era profesor de la Escuela, había sido director de fotografía de la película, tenía una copia él y nos la pasó a nosotros. O, de repente, veíamos películas checas en la Escuela y que no se veían en los cines porque era un convenio con la Laguna, Escuela de Cine checa, romana, húngara... Pero sí recuerdo que nosotros veíamos cine en la Escuela, que de alguna manera éramos unos privilegiados, que no se podía ver en la calle. Tampoco es que tuviéramos barra libre para ver lo que quisiéramos pero veíamos algunas cosas que no se veía en los cines comerciales. Una censura absurda, caprichosa, disparatada...

- 1) Entre 1964 y 1969, estudia en la facultad de Ciencias Políticas y Económicas. En 1969 obtiene el título de licenciado en Economía. Paralelamente, en 1967 ingresa en la Escuela Oficial de Cine de Madrid donde cursa la especialidad de dirección. ¿Qué le motiva a estudiar cine?

Hay dos cosas fundamentales. Me gustaba mucho el cine y tengo la referencia de mi hermana, que estaba como alumna en la Escuela. En esa época, entrar en la Escuela de Cine era muy difícil. La Escuela de Cine era un escaparate del Régimen. Acceder a la Escuela de Cine suponía, prácticamente, matrícula gratuita y material para financiar la producción. Pocas escuelas lo hacían. Era una cosa muy elitista.

- 2) He leído en un artículo de Lydia García Merás, “la Administración no veía con buenos ojos la licencia que se tomaban los jóvenes de la Escuela Oficial de Cine” y cierto es que Fraga llegó a decir que “era un nido de rojos”. ¿Se gestaba un cambio en el cine español en esta Escuela? ¿Cree que hubo una transición en el cine español? ¿En qué sentido?

La Escuela nació como parte del Régimen, a cambio de eso podía ser mucho más abierta. La Escuela era reflejo de las corrientes que había en ese momento. Sobre todo, la influencia del cine italiano de los años 60, Antonioni por ejemplo, también el cine de denuncia social o el cine con influencias francesas, *Cahiers du Cinéma*... Pero en los últimos años, cuando la Escuela cerró, fue porque la gente tomó consciencia de que, de alguna manera, nos dejaban hacer cosas a cambio de lavar su cara, dar una imagen de tolerancia. Los últimos años, las películas fueron todas muy explosivas, por ejemplo, Manolo Revuelta realizó una película en la que se dice que Franco es maricón, con todas las letras. La propia película de Cecilia no era una película que intentara provocar, lo que pasa es que planteaba, digamos, el tema de la mujer de una forma que entonces se consideraba ofensiva. Cuando Cecilia terminó la Escuela, nos pusimos con la actriz Julia Peña los tres a escribir la película porque nos lo pidió Sinde, el padre de Ángeles Sinde, que le habían nombrado productor ejecutivo en X Films, productora del OPUS,

por cierto. A Síndes le gustó mucho *Margarita y el lobo* y entonces dijo que por qué no hacíamos un guion para largometraje comercial. Al principio hicimos el guion más o menos con los mismos personajes, luego decidimos cambiar el nombre de los personajes de cara a la censura para que no nos acusaran y fue muy divertido. Hicimos el cambio y cuando llegó el guion de censura el censor decía: “Es que no solo está inspirado en la película, es que además aparecen los nombres”.

Indudablemente, sí que lo hay. Hubo un cambio en la censura, se modifica la situación. Hubo un periodo en el cual hay una explosión del cine documental que coincide con la desaparición del NODO, hay un montón de gente que hace documentales de recuperación de memoria, viene arrastrándose desde *Canciones para después de una guerra...* de Basilio Martín Patino. Es decir, estamos en una época con mucho futuro para el documental y que yo creo que se cierra más o menos con nosotros. No porque nosotros lo cerremos voluntariamente, pero los problemas con *Después de...* con Rocío hacen que, de repente, la gente pegue un frenazo y haya un bajón en el caso del documental que tardará un tiempo en volver a aparecer en España. Documental político, sociológico, histórico... Todo el mundo está lanzado a hacer documental. Hay una demanda de conocimiento de lo que ha ocurrido y todo esto hace que la gente se ponga a hacer algo en un campo que se abre de repente y [...]... se corta la historia. La gente se da cuenta de que no es tan fácil hacerlo y se retira. Hombre, en el cine en general hay un cambio de realizadores. El cambio importante es la entrada de gente: el mundo del cine ha estado dominado por la gente de la EOC y por la gente de la Escuela de Barcelona y, de repente, irrumpe un grupo de directores de cine que no tiene ninguna conexión con estas, que van por sus propias líneas como Almodóvar.

- 3) En un principio, el documental *Después de...* se iba a llamar “*Libertad Condicional*” y cuando empezaron a rodar hablaron también de darle el título de “*El desencanto*” para llamarse finalmente *Después de...* ¿Por qué?

No me acuerdo ahora, pero que yo sepa no. A lo mejor en algún momento se nos ha ocurrido decir lo de “*Libertad Condicional*”, pero yo creo que no. El título del que hablamos siempre es “*El desencanto*”, pero ya había un

documental, el de Jaime. Luego pensamos que más que “*El desencanto*”, lo habríamos llamado “*El descontento*” porque no fue exactamente un desencanto. Cuando empezamos a rodar creíamos que íbamos a recibir una especie de apatía, de gente como desencantada... Pero nos encontramos gente con fuerza, que quiere más. La llamamos finalmente *Después de...* obviamente porque era después de Franco, pero se decidió que Franco era una palabra que no se quería meter. No era por motivos políticos, alguien dijo de la productora que la palabra era gafe, que podía no ser comercial, podía no funcionar.

- 4) La voz en *off* y los títulos sobreimpresionados que aparecen a lo largo de la película que abren capítulos temáticos (“Los artífices de la reforma”, “Los que añoran el pasado” ...) ¿Eran una manera de guiar el relato? ¿Fue algo que se os ocurrió al ver la cantidad de imágenes que tenían o lo decidieron *a posteriori*?

La película fue muy construida desde el rodaje. Esto venía de la época de rodar *La batalla de Chile*, habíamos hecho lo mismo. Construimos un esquema general de lo que queríamos contar. Entonces se veían los grupos sociales y, a partir de ahí, establecíamos un cuaderno de contactos llamando a gente y amigos para intentar saber qué podía ser interesante. Otras veces surgía la idea a través de un periódico. Teníamos un esquema muy grande, pero la película no tiene la composición exacta de este esquema ideológico: el tema obrero era un tema fundamental para rodar, pero nos encontramos con que teníamos unos problemas tremendos para rodarlos. Yo intenté rodar en dos empresas y no querían ser filmados. Es un problema también a tener en cuenta. La gente que está metida en un conflicto, que puede perder su puesto de trabajo, lo que menos desea es que le grabes. Posiblemente si le hubiéramos dedicado más tiempo, más esfuerzo, más amistad incluso, lo hubiéramos conseguido, pero no estábamos en condiciones de dedicarle todo ese esfuerzo a ellos. ¿Qué pasó? Si te fijas bien, el mundo obrero aparece reflejado en una secuencia de cinco minutos a la salida de un mitin. Por eso te digo, la estructura está y los capítulos estaban desde el principio más o menos. El material va marcando la programación. Cuando nos sentamos a hacer el esquema mi idea era empezar con Miguel Hermoso y Andrés Linares y, por lo que fuera, no conseguimos la fuerza que queríamos.

5) Según E. Tierno, para cada persona en particular la censura produce un tipo de intelectual que ha llamado esquizoide, esto es, partido en dos realidades: “De una parte, es lo que quiere la censura; de otra se es lo que a uno le gustaría ser”. Según Amando de Miguel la forma más corriente de represión ha sido la autocensura. Recopilaron muchísima cantidad de material y después tuvieron que seleccionar para montarlo. ¿Hubo material que no incluyeron por evitar problemas con la Administración?

Nunca. Nos creímos que estábamos en una democracia. Fuimos de una ingenuidad absoluta. La única cosa que se censuró de toda la película fue una frase. La película terminaba con una frase que decía: “El comisario Luis Merino fue trasladado y el capitán general Milans del Bosch siguió en su Capitanía General sin ser molestado”. Entonces[...] el de la productora dijo que no se podía poner al mismo nivel a un comisario que a un general. La explicación era esa. Si decíamos comisario no podíamos hablar del general y lo mismo a la inversa. Esa fue exactamente la única cosa que quitamos. Cuando se hizo todo esto no teníamos ni idea del golpe, si la productora hubiese sabido eso me imagino que hubiese corrido a ponerle el título de Milans del Bosch también. Ten en cuenta que arrancarle a la gente la opinión sobre un posible golpe de Estado nos costó muchísimo. No sé si te fijas que todo el mundo margina lo del golpe de Estado, lo descarta. Todo el mundo estaba muy convencido de que era imposible. Cuando se produjo el 23-F todavía de comandantes para arriba habían participado en una sublevación, es decir, si eran militares es que eran franquistas, si no, habrían sido expulsados o lo que fuera. Por lo tanto, todos los que había por encima de comandantes ya se habían sublevado una vez.

6) ¿Qué opina del concepto “cultura de la Transición” del periodista Guillem Martínez respecto a que esta se encuentra entre barrotes?

Nosotros no queríamos dedicarnos a hablar de los altos cargos y de las autoridades, a nosotros nos llama la atención muchísimo que a donde fuéramos, la procesión de la bandera republicana era importantísima. Eso es algo que después del 23-F cambió por completo, hay una ruptura. Después de la experiencia no quisimos seguir, pero hubiéramos hecho “*Todos al*

suelo”, que sería la tercera parte. Posiblemente el 23-F fue el principal desactivador del movimiento de masas que había en España en ese momento, lo inactivó precisamente el 23-F. El día que Tejero dio el golpe de Estado trató a Blas Piñar igual que al resto de políticos y los chicos de Fuerza Nueva, que estaban desfilando y preparándose para “la próxima Guerra Civil”, no fueron ni siquiera llamados. Este movimiento se acabó. Ahí se afianza la figura del rey. El régimen que se había ido gestando fue congelado por el golpe de Estado, lo dejó ahí, las amenazas de golpe de Estado.

- 7) ¿Considera que, por parte de la Administración hacia la película *Después de...*, lo que se produjo fue censura con todas las letras? ¿Qué tipo de censura se le aplicó si en teoría a raíz del real Decreto 3071/1977 no existía la misma?

Todo lo que pueden hacer para censurarlo lo hacen, hasta donde llegan, lo intentan. La película se deposita en el Ministerio de Cultura para la clasificación y valoración unos días antes del 23-F. Según la ley, el Ministerio tiene un mes para calificar y al mes debe devolver la copia a la distribuidora con la calificación. Cuando pasa el mes, la película no la ha devuelto. Cecilia se presenta para decir que han pasado ya un par de semanas desde la fecha que tenían que devolver la película y, si no se la entregaban, traería a la prensa para decir que estaban secuestrando la película. Lo que hacen es jugar. La envían con una carta a la productora, que la película ha sido calificada para mayores de 18 años pero que a la vista del contenido de la misma se ha dado parte a la Fiscalía porque puede ser constitutiva de delito. Es decir: cuando la película se estrenaba es cuando un juez puede determinar si hay delito o no en el material. Puede ser por denuncia de la Fiscalía o de un particular. *Rocío* no fue por petición de la Fiscalía, el juez la secuestró por denuncia de un señor que se consideraba afectado por la película. Eso asusta al distribuidor. A continuación, le envían una carta y le dicen que la película tiene consideración de película española respecto a la cuota de pantalla, pero pierde derecho a cualquier subvención. Después hay otra cosa, no tengo pruebas, pero tenemos la sensación de que se llega a un acuerdo. El sistema español de cuota de pantalla consistía en que, si tú tenías una película española en tu lista de distribución y estrenabas en Madrid o Barcelona, tenías el derecho a meter una extranjera doblada en tu lista de distribución,

una película americana, por ejemplo. Y así iba subiendo. Creemos que lo que hacen es un trato con el Ministerio, a cambio de que no se estrene, se da por estrenada. Se había perdido un poco el miedo porque hicimos la prueba en el Festival de San Sebastián y no ocurrió nada, en Barcelona tampoco ocurrió nada, se lleva a Sevilla y pasa sin pena ni gloria, pero tampoco ocurre nada. Visto el panorama, ellos se deciden. La película no es de masas y, por lo que dice el Ministerio, no van a tener subvención. Entonces, a ellos les da lo mismo siempre que el Ministerio la dé por estrenada, a ellos qué más les da que se estrene o no. Lo que les interesa es tenerla en la lista de distribución para conseguir las películas americanas. Es lo que pensamos que ocurrió. Marciano de la Fuente, que era un hombre muy poderoso que había estado en Suevia, fue un hombre de toda la vida del Ministerio, luego acabó en Fotofilms como un todopoderoso, sabemos que hizo de intermediario entre el Ministerio y Suevia para ver qué se hacía y tal, pero eso lógicamente jamás lo supimos. Hay una cosa muy clara, pensamos que Suevia estaba en nuestro mismo barco, luchábamos por estrenar la película y por todo, hasta que de repente nos dimos cuenta: algo pasó ahí, no sé si escrito, bajo cuerda, verbal... Pero sí.

- 8) ¿Qué diferencia puede ver entre el antes y el después en la censura franquista y de la Transición?

Antes del 75, para rodar una película hay que tener el cartón de rodaje, hay que tener un guion autorizado y aprobado por la censura... Cambia mucho el control sobre el cine. Desgraciadamente sigue habiendo control. No le importaba a la Administración que se haga una película sobre Dolores Ibárruri, no les importa que se hable de los niños de la guerra de Moscú o *La vieja Memoria*... Lo que le molesta, es en nuestro caso, que se hable de tabúes. Por ejemplo, lo militar en general. Les obsesiona muchísimo. De alguna manera *El crimen de Cuenca* es castigada porque ofende a la imagen de la Guardia Civil. Lo que está contando es que, a base de palizas, la Guardia Civil consigue que los detenidos confiesen algo que no han hecho. En aquella época se hacían muchos chistes acerca de esto de la Guardia Civil. Casi la única película que hablaba de la Transición fue la nuestra, ofendió mucho a los de la UCD porque consideraban que habían salido malparados ellos y les

asustó el tema del golpe. La gente ve ahora la película y se ríe. Nosotros vimos la película en la productora, Gran Vía 70, en una planta baja donde tenían un almacén y una sala pequeña con doce butacas para hacer proyecciones privadas. Hicimos muchas proyecciones de esta película a policías, a gente conocida, a críticos de cine, a periodistas, a ver si conseguíamos levantar la película. Aunque estaba insonorizada, cuando se escuchaba el sonido de sirenas de coches patrulla o de ambulancia se producía el silencio porque había bastante miedo todavía en este momento después del 23-F. No era divertida la cosa.

- 9) A la hora de infiltrarse tenían que disfrazarse, como por ejemplo para rodar la primera reunión de la Trilateral en España en el Hotel Ritz. En una entrevista que les hacen a Cecilia Bartolomé y a usted hablan de que se ponían todo tipo de pegatinas y todo tipo de identificaciones. ¿Cómo lo conseguían? Por ejemplo, en la reunión del Ritz o en el congreso de las pequeñas y medianas empresas.

La única condición que pusieron en el hotel Ritz fueron que teníamos que ir de traje y que no podíamos rodar con la condición inversa que pedía Franco. La Trilateral puso condiciones porque no quería que se les filmara en los discursos, pero sí permitieron en el descanso, en un cóctel. Ese cóctel siempre me ha hecho mucha gracia. Franco toda su vida prohibió tajantemente que lo grabarían comiendo. Obligaba a las cámaras a salir de donde estuviera él comiendo, era muy listo para eso. Sabía perfectamente lo ridículo que puede quedar un tipo comiendo. Entonces, el que pongamos música de Vivaldi de fondo mientras todos los ejecutivos están comiendo y los camareros bajitos y morenos sirviéndoles las bandejas por delante, es una forma de machacarlos mucho más que si nos hubieran dejado rodar el discurso.

Lo que hacíamos normalmente era mimetizarnos, es decir, si íbamos a un mitin de Fuerza Nueva nos llenábamos de pegatinas de Fuerza Nueva. Primero pedíamos permiso para estar y siempre decíamos lo mismo, que éramos de una televisión belga que estaba rodando un documental sobre los patriotas. La famosa señora, ¿sabes por qué se empeñó en hablar? Decía que tenía una hija en Bruselas y quería que la viese. Cecilia cuenta que iba persiguiéndonos, pero a Cecilia le asustaba un poco porque la veía muy

agresiva y no quería que la acusaran de deformar la realidad de la gente que estaba ahí. De repente, unos chavales de camisa azul le dijeron que por qué no la filmaba y la filmó.

- 10) También comentaron que tuvieron algunos incidentes graves por no ir bien identificados, ¿Recuerda alguno?

Tuvimos algún incidente, pero no por no ir bien identificados. La experiencia de Chile me sirvió de mucho, si vas a una manifestación te tienes que meter en el núcleo duro, lo más peligroso está en la orla de la manifestación. O por ejemplo, cuando se ha terminado seguir filmando es un error porque la gente está con el subidón de la adrenalina de la manifestación y va a sacarla para fuera y qué mejor para hacerlo que pegar un par de ostias a unos cámaras, sean o no del enemigo. Tuvimos un incidente de este tipo. Nos estábamos guardando las cámaras, nos vieron y entonces intervino un policía para pararles porque creyó que éramos de Fuerza Nueva. No pudimos meterlo en la película porque solo teníamos el sonido. Estoy intentando recordar, pero en general procuramos siempre mimetizarnos.

Cuando ruedas tienes que crear complicidad, el choque frontal puedes hacerlo cuando estás entrevistando a un alto mando en directo donde puedes jugar a provocarle a ver si reacciona o no, pero en un documental, donde trabajas con la gente de la calle, o generas complicidad o el tipo se da la vuelta y se va. No ganas nada. Nosotros buscábamos salir de los eslóganes, no queríamos que la gente nos los repitiese.

- 11) ¿Alguna vez fueron censurados por los propios ciudadanos?

No, la gente tenía muchas ganas de hablar, de sentirse protagonista. No lo recuerdo ahora. Hemos tenido momentos en los que nos ha costado más. Por ejemplo, en Los hijos del agobio, que es una secuencia muy bonita, tardamos mucho en romper el hielo. Esa cosa típica que ocurre ahora mucho... Me has hecho una pregunta curiosa, con los fachas no y con los rojos no. Alguna persona que nos acercamos y nos dicen que no hablan más, pero en general todo el mundo estaba encantado de poder expresarse.

12) Al terminar la película y depositarla en el Ministerio, antes del 23-F, ¿Pensaban que tendrían algún tipo de problema? Contactaron con ustedes para preguntarle qué sabían del golpe, ¿qué les dijeron?

Cuando la dejamos no. Cuando llegó el 23-F sí. La noche del 23-F Cecilia estaba preocupada porque ten en cuenta que había una sola copia, una copia que se envió al Ministerio, el negativo estaba en Fotofilms. Lo tenían muy fácil para quedarse con la película. A diferencia de Chile, que teníamos toda la película guardada en un baúl bajo tierra en casa de un tipo y tal... En Chile solo llevábamos las latas que íbamos a montar. En el caso español, en pelotas. Formalmente no contactaron con nosotros, fue una broma o la curiosidad de los funcionarios, algo personal, nada formal.

13) Respecto a que envasen la película a la Fiscalía General del Estado porque podía ser constitutiva de delito, ¿Alguien del Ministerio de Cultura habló con ustedes para advertirles de lo que iba a pasar y el porqué?

Cecilia negoció muchas veces con el Ministerio de Cultura, habló con el director general de Cinematografía en este momento, se enteró por terceras personas que la película estaba pasándola por la moviola para ver si habían doblado algún personaje, para ver si habían dicho algo... Le llegaron rumores de que había problemas con la película.

14) ¿Cómo denunciasteis este hecho? ¿Tuvo algún tipo de eco?

Hicimos poco. Nos deprimió tanto la historia... Podríamos haber intentado más, nos quedamos como muy paralizados. La película tiene algo llamativo y es que el azar juega en todo. La película tiene gafe comercial. Pasados los años, cuando llegó el PSOE al poder, la película empezó a pasarse en algún cineclub, la Universidad... Siempre con el mismo defecto. Se hizo un pase en la Facultad de Biología y se me acercó un tipo y me dijo que era del Cine Groucho y que le interesaba mucho la película. Ya no había problemas, Pilar nos había dado el premio de “Nuevos realizadores” y estábamos muy bien. La película no tenía amenazas encima, se pasó en el cine Groucho que es un cine marginal que está por el barrio de Salamanca. Fue graciosísimo. Nos llama a los cinco días y nos dice que está siendo un bombazo, que la va a volver a programar y cuando nos vuelve a llamar nos dice: “Mira, que no sé

qué ha pasado, cuando la pasamos a las dos semanas no ha venido nadie”. Es una película de culto, se pasa constantemente por todas partes... Cuando a Pablo Iglesias se le pregunta en el programa *Chester* que cuándo fue la última vez que lloró, cuenta que fue viendo *Después de...* de Cecilia y José Juan Bartolomé. En una secuencia muy puntual pero relativamente dramática. La escena de la barranca en la cual cuentan cómo el padre tiene que entregar al hijo fugitivo para que no fusilen a los hijos que se quedaron en la casa. La película la ha visto muchísima gente... Nos decía un tipo, que era un distribuidor, que teníamos la capacidad de convertir el oro en mierda. ¿Cómo es posible que esta película no os haya dado dinero y tal...? La película ha tenido varios pases en televisión. Hicimos también una copia en DVD y se distribuyó muy bien. Hay películas que nacen con estrella y otras sin estrella. Tuvo una infancia desgraciada y una larga vejez. Económicamente, desastrosa siempre.

- 15) La película fue estrenada tardíamente en el Cinestudio Groucho. Una vez estrenada, ¿la película sufrió algún día algún altercado? El hecho de que la película fuese dos años más tarde estrenada desde su depósito, ¿le hizo perder sentido o fuerza? ¿Tuvo una buena recepción por parte de la audiencia?

Para nada, creo que si se hubiera estrenado con el 23-F no hubieran ido a verla porque la gente estaba asustada. Con el PSOE en el Gobierno hay sensación de que esto cambia, la película se ve como algo pasado y la gente la ve, claramente. No creo que si se hubiese estrenado antes le hubiese ido mejor, no lo sé. Es posible que, si hubiera sido antes del 23-F, inmediatamente después no porque la gente salía del cine diciendo el miedo que habían pasado en la sala, sensación de hacer algo ilegal, ilegítimo...

- 16) La financiación de la película fue por una parte, capital propio y, por otra, ajeno, de una distribuidora, ¿Fueron muchas las dificultades para conseguirlo?

La película se rodó en condiciones muy peculiares. Se empezó a rodar prácticamente sin capital ninguno. Después, conseguimos que una pareja amiga que se había casado pusiera el dinero que les había dado el padre de la novia, 70.000 pesetas. Estábamos negociando con Suevia Films para ver si entraba en la producción. Se rueda y se va obteniendo financiación poco a

poco y en un momento determinado con una deuda gorda con Fotofilms, que es el que da el negativo, ya en ese momento entra Ales Producciones y asume la deuda con Fotofilms, poniendo la partida más importante.

17) ¿Conoce otros compañeros del gremio que también sufriesen censura en la Transición? ¿Era algo comentado entre los profesionales del cine?

Sí, pero relativo. Comentamos que esto sigue igual. También es verdad que cambian los personajes, desaparece un director general y entra otro más suave... Hay todo tipo de idas y venidas. Lo que hay es la sensación de que con el régimen no se juega, puedes llegar a un punto, pero no pasar. Se descubre que lo que es historia no deja ningún problema, en revisar la Guerra Civil, sobre el sexo tampoco hay problemas, pero sí puede ser más problemático temas más de actualidad, que puedan tocar la violencia etarra, la corrupción militar... Ellos pueden aceptar la versión republicana de la Guerra Civil, lo que no soportan es que se pueda hablar de que los militares son corruptos. Eso es un tabú que hay, no solo en democracia, sino en la época franquista. El hecho de hablar de que un militar es corrupto en el Ejército francés también es tabú en España porque un militar no puede ser corrupto, aunque sea francés. Es sagrado. Con el rey, lo mismo, hasta hace relativamente poco. Hasta *El jueves* tarda un tiempo en meterse con Juan Carlos.

Ten en cuenta que, en la versión más infantil, lo que se cuenta globalmente de la Transición es: Juan Carlos ha traído la democracia, unos militares muy malos trataron de quitarla, gracias a Juan Carlos que se puso delante de ellos no pudieron hacerlo, luego Juan Carlos llamó a todos los políticos, les dijo que tenían que portarse bien y dejar de pelearse porque esta vez consiguió parar el golpe, pero quizás la siguiente no lo conseguiría. Todos los políticos se arrepintieron y a partir de entonces se portaron muy bien. El hombre que ha salvado la democracia, el hombre que ha parado el golpe, el hombre que les ha explicado a los políticos lo que tienen que hacer es Juan Carlos. Es la versión que se enseña continuamente en la prensa.

18) ¿Qué paralelismo encuentra entre este documental y la actualidad? ¿Cuál sería el mayor símil y la mayor antítesis con el día de hoy?

Yo no veo paralelismos. Entonces había descontento y ahora está todo más aplacado. En el 15-M si se nota, pero está más localizado, por la edad, también ideológicamente, el espectro en que se mueve, geográficamente, socialmente... En el caso anterior por razones diversas había un cabreo contra algo, aunque fuera por razones opuestas. Hay una diferencia importante. Aunque se dice el fascista de Rivera, el fascista de Casado, fascista era Antonio Primo de Rivera o Blas Piñar. Los otros son de derechas, pero no son fascistas, maticemos las cosas. Ahora el nacionalismo tranquilo es el vasco y el catalán es el problemático, se han invertido. Yo creo que hay cambios importantes, cosas que se mantienen, pero cambios muy importantes. Toda la inocencia que se ve en la película se ha perdido, nadie se cree que el PSOE va a traer socialismo y libertad. En la Transición hay una primera etapa de mucho movimiento. Después hay una segunda fase, mientras se montaba el referéndum, donde hay un cierto parón. De expectativas incumplidas, de esperanzas perdidas. Las sociedades van moviéndose, ahora no estamos en el pico, la apariencia es que no.

19) ¿Fue en algún momento censurado por otra producción antes de *Después de...* o *a posteriori*?

Con *Margarita y el Lobo* porque Julio Baena envió todas las películas a censura. Teóricamente no estábamos sometidos a censura. Nunca había pasado una película de la EOC censura. El director se asustó. Este hombre había sido un contacto de Jorge Semprún, del PCE, en la clandestinidad. Llega a la Escuela con la pretensión de que era un hombre progresista. Ten en cuenta que había estado Saénz de Heredia, primo de José Antonio. Cuando la gente empieza a hacer películas abiertamente provocadoras en la Escuela, el director se acojona. [...].

20) Aunque es prácticamente imposible, en títulos sobreimpresionados dais las gracias a todas aquellas personas que hicieron posible el documental a través de sus testimonios. ¿Han vuelto a coincidir con algunos de los protagonistas de esta película?

No. Con alguna persona sí. Cuando se pasó la película en Sevilla fue a verla Charito Reina y Cecilia la ha vuelto a ver, ya no es facha ella. Hay una anécdota graciosa: el montador estuvo horas y horas montando la película, él contó que estaba paseando un día con su mujer y vio a una señora que le resultó muy conocida. La saludó muy amablemente y pensaba que de qué la conocía y después de saludarla de repente cayó: era una viejecita que aparece en la escena del mercado. Rodamos en sitios distintos. No exactamente con los mismos, pero los de la barranca al cabo de los años, como 30 años después del estreno, quisieron hacer una proyección con comida e invitarnos a Logroño para ver la película todos juntos. Cuando pasamos en San Sebastián había gente de Herri Batasuna, nosotros hablamos en ese momento con Alfonso Sastre y Eva, que nos contaron su opinión sobre la película, que les gustaba mucho la primera parte y les molestaba mucho la segunda. Herri Batasuna pensaba que la segunda parte desmerecía la primera.

- 1) ¿En qué año ingresa en la Escuela Oficial de Cine?

Ahora mismo de memoria no me acuerdo, pero creo que fue en el año 61-62.

- 2) He leído en un artículo de Lydia García Merás que “la Administración no veía con buenos ojos la licencia que se tomaban los jóvenes de la Escuela Oficial de Cine” y cierto es que Fraga llegó a decir que “era un nido de rojos”. ¿Se gestaba un cambio en el cine español en esta Escuela? ¿Cree que hubo una transición en el cine español? ¿en qué sentido?

Vamos a ver... Efectivamente, no solo lo decía Fraga, lo decíamos nosotros mismos. Quiero decir, el momento más espléndido de la Escuela fue bajo la tutela de Sáenz de Heredia, que era el cuñado de José Antonio Primo de Rivera y el hombre que hizo la película sobre Franco. Sin embargo, era un hombre muy bueno, muy tolerante y demócrata al margen de toda la ideología que pudiera tener, muy honesto y que le gustaba mucho el cine. Yo creo que él relanzó mucho el cine con todos “los rojeras” que había dentro, no le importó nada, en ese aspecto me parece un hombre admirable. Y bueno... había uno de la Escuela que era medio fascista, de falange o no sé qué, no me acuerdo ahora de su nombre. Pero era muy divertido porque él se proclamaba falangista 100% y no pasaba nada. Quiero decirte, que no nos lo comíamos, pero que había una libertad de expresión, esa es la palabra más clara, en la cual cada uno decía las cosas que le parecían y, en general, la ideología de la Escuela era de la mayor parte de la gente, en dirección especialmente, de izquierdas. Entre los actores habría de todo, pero en la especialidad de dirección eran de izquierdas porque todos ellos, yo no porque venía de África, venían rebotados desde Universidades donde estaban los movimientos de la izquierda moviéndose y donde mi hermano estaba también. Y justamente, los que se metieron en la Escuela Oficial de Cine a partir de la Universidad eran todos de una ideología de izquierdas. Es que, en aquel momento o eras de izquierdas o no eras nada, de hecho, todos estaban prácticamente en la célula del Partido Comunista, que era el partido de la clandestinidad. Se apuntaban todos al Partido Comunista entonces porque no había otro. Sin embargo, hay una cosa muy curiosa, muchos de

ellos y no voy a dar nombres porque les puede molestar, actores muy conocidos, se dieron de baja, digamos, del Partido Comunista en el momento que entró la democracia. Es decir, se consideraba que era una protesta, no era una convicción de que el comunismo era lo mejor por la mayoría de ellos, sino que era simplemente una postura de rebeldía de izquierdas contra el Régimen. Pero estaba asumido, todo el mundo lo sabía. También había gente... por ejemplo, se criticaba mucho a Summers porque en las películas era realmente muy blandengue, pero tenía mucho humor y era muy gracioso porque era muy señorito de Sevilla, pues no sé... su padre había sido el gobernador civil de Sevilla, pero bueno, también ha tenido problemas. Él escribía frases obscenas contra los censores en los retretes de la Dirección General de Cine. Había un censor muy famoso que se llamaba Pascual Cebollada y el otro era Pedro Rodríguez o algo así. Y Summer escribía: “Y aquí hice una mamada a Pascual Cebollada, firmado: Pedro Rodríguez”. Uno de los que más se peleó con la censura fue Summers, que no era especialmente de izquierdas, sino más bien era un liberal concretamente. Te digo con esto que había de todo en la Escuela de Cine, en el sentido de que estábamos todos en una ideología anti-régimen. Para entendernos, era más que nada antifranquista, más derivada a la izquierda o a una especie de liberalismo así un poco locuelo.

Yo creo que he sido de las pocas de este grupo, del grupo más fuerte de izquierdas de la Escuela, que jamás me hice del PCE porque yo dije que no me gustaba nada el partido comunista ruso, que no estaba de acuerdo, que yo, para salir de un colonialismo a una dictadura y ahora de una dictadura pasar a otro país con otra dictadura pues que no, no me interesaba nada. Entonces me preguntaban: “¿A qué quieres pertenecer si no perteneces a un partido de izquierdas?”, “Pues a ningún partido, yo voy a crear mi partido, mi partido va a ser el partido anarco feminista”. En aquella época ya era, “¡Feminismo por Dios! Qué horror”, me decían los izquierdistas y “anarquismo... ¡Qué espanto!”. Estas dos palabras eran absolutamente tabúes en estos momentos, que estábamos luchando contra la dictadura. Yo estaba luchando contra la dictadura bastante, la prueba está en las películas que hice, pero yo luchaba a mi aire, con la anarquía y el feminismo, porque

a mí, entrar en otra ortodoxia... Yo venía de la ortodoxia cristiana de mis padres que eran muy católicos, había entrado en mi infancia en una ortodoxia del Régimen que estaba viviendo, que no era muy consciente de aquello, que se asumía como una cosa normal. Y cuando, de repente, ya se me cruzan los cables y por fin me entero, no iba a entrar en otra dictadura, en un régimen carente de libertades, o sea que para nada. No me podían rechazar, pero al principio en gran parte fui rechazada por mi negativa absoluta a estar en un partido político. Cuento estas anécdotas porque te dicen mucho de la realidad.

Cuando no podía trabajar en el cine por los problemas que había tenido, me llamaron para hacer publicidad, una empresa muy importante que trabajaba, estaban allí el director de la compañía aquella de publicidad y el director general de la parte de cine, que era donde yo trabajaba. El jefe que era un fascista de esos horribles me preguntó: “Oye mira, al jefe le han llegado unas noticias de que tú estabas en las mismas células comunistas que estaban la banda de Gutiérrez Aragón...”, “Pues no, no estoy. Porque sinceramente, me parecen muy conservadores, yo realmente soy anarco feminista”. Y se quedaron tan pasmados... Se les cruzaron los cables y no sabían que decirme, claro. Por ejemplo, yo rompía barreras por ahí, me he alargado mucho pero ya te he contado que efectivamente era un nido de rojos y que yo era una roja que consideraba que el rojerío de la Escuela Oficial de Cine era muy conservador y... esto al principio me trajo muchísimos disgustos y ya, luego, cuando vieron que yo estaba rompiendo barreras, llevándome más berrinches y más palos que ellos, ya empezaron entonces a respetarme. Estaban todos muy entusiasmados con mi película, la apoyaron muchísimo. *Margarita y el lobo* estaba muy reconocida en la Escuela, fui ganándome el respeto de la gente a pesar de mis chorradas y de soltar todo lo que se me pasaba por la cabeza, que es lo típico mío.

3) ¿Y *Margarita y el lobo* fue censurada por la propia Escuela Oficial de Cine?

En esa época se puso la censura a todas las películas de la Escuela de Cine porque hubo justamente un momento en que el director de la Escuela, Julio Baena, era un tipo que era un ex rojo muy resentido. Ese año se hicieron sin

censura, había ocurrido un incidente académico por el cual había habido unas calificaciones muy absurdas. A partir de ahí, a mí se me había suspendido por una película que estaba muy bien y, por cierto, que les había gustado mucho a todo el mundo y a otros muchos les pasó lo mismo. Entonces montamos un expolio muy grande y querían que rodáramos una segunda película, digamos, sin hacer curso, sin seguir una cosa académica y que la rodáramos para ser calificados puesto que ya no se podían romper las actas, que habían sido impresentables, fueron unas calificaciones inocuas. Yo fui suspendida con una práctica *Plan Jac Cero Tres*, que había gustado mucho a todos, incluso a los profesores. Hubo una especie de juicio y cuando se les preguntó a los profesores que eran Berlanga, Picazo, Saura, tal... entonces dijeron que habían cometido el error de calificar teniendo en cuenta las personas y no sus obras realmente, porque había riesgo de que muchos de ellos no pudieran terminar en la Escuela. Cuando se preguntó: “Oye, ¿y Cecilia que era su película la favorita *El plan Jac*, por qué la suspendisteis?” y en ese momento, Borau se quedó lívido y me acuerdo que dijo: “Pues me da mucha vergüenza decirlo... Pero es que tu nombre se nos pasó”. Entonces, comprenderás que si con eso no te haces feminista pues... es muy difícil.

A partir de ese momento, como las calificaciones fueron tan aberrantes, tuvimos que repetir cinco o seis compañeros. Yo les tengo que agradecer que gracias a eso pude hacer tan llena de rabia *Margarita y el lobo*, y todos mis compañeros hicieron películas similares, películas muy duras: policías apaleando a obreros andaluces que estaban encerrados en jaulas de un zoo y cosas de este tipo, se hicieron cosas muy bestias. El director se acojonó muchísimo y cogió las películas y las metió en la censura oficial para jodernos, claro. La censura oficial montó un Cristo y estas películas que se solían pasar en el Palacio de la Música como una muestra del trabajo de los alumnos, por supuesto este año no pudo haber ningún pase de nada y en la censura oficial se quedaron espantados.

En la Escuela de Cine no había oficialmente censura, pero había una cierta autocensura y los alumnos, que estábamos todos muy cabreados en ese momento, rompimos las reglas del juego. Rodamos las películas cabreados y

eso se nota mucho en esas películas y, sorpresa mía, la que despertó la grandísima cólera de los censores fue la mía.

En esa censura increíble, aquí no entraban la mitad de las películas europeas y las que entraban, entraban cortadas. Incluso las americanas se cortaban inmediatamente, en cuanto había cualquier escena política, de sexo... El estupor de estos censores oficiales del cine que entraba en España, de ver lo que se había hecho dentro de la propia España, pues bueno, fue bastante tremendo. Y entonces lo que hicieron fue catalogar las que podían, digamos, verse dentro de la Escuela; alguna que se podría sacar de la Escuela para alguna exhibición, una o dos; y la mía, que quedaba prohibida para todos los usos, incluso los usos académicos y dentro de la propia Escuela y con la indicación de que era una película que mejor que se destruyera. Si se destruyó la película o no, no lo sé, porque inmediatamente una productora muy importante con un famoso millonario al frente la había visto y le había gustado mucho. Quería hacerla en largo si era posible, incluso nos pagó un guion para hacerlo en largo. Este señor consiguió salvarla, como era un hombre muy poderoso hizo sacar una copia clandestina.

Luego quedé señalada, me dijo el proyccionista que, en el pase, los tíos se pusieron indignados y uno de ellos, que era un jesuita (creo), dijo: “¡Y encima la ha dirigido una tía!”. Y montaron en cólera, luego se nos interrogó y, bueno, una de las escenas que ellos creían que era impresentable, como otras muchas, cuando ella rompe con el amante que es de izquierdas para volver con su marido que es de derechas y procurador en las Cortes de Franco. Yo dije que claro, que ella rompió con su amante para volver con su marido que era un tío de derechas. Entonces saltó uno de ellos: “Es que una tía no puede decirle a un hombre esas cosas, cualquiera que sea la ideología del hombre”. Es un mundo que, como no lo habéis conocido, es muy difícil que comprendáis toda la aberración que fue una dictadura fascista. Es como si hubierais vivido en la dictadura de Mussolini o de Hitler. Estábamos bajo una dictadura nacional-católica. O sea, que Franco entraba en los centros bajo palio, si no veis el material de aquella época es muy difícil de entender y lo que significábamos los alumnos de la Escuela de Cine. Resumiendo, en el

año 69, casi 70, con esto se arma el escándalo del visionado de las películas de los censores y a mí se me pone en las listas negras del Ministerio, por lo cual yo no podía trabajar absolutamente en nada relacionado con el cine y cualquier proyecto mío que pudiera llegar, entre ellos la versión de este señor que le gustó mi película, cualquier proyecto que llegara, aunque lo camuflara... Esto iba de espionaje y chivatazos, todo terrible, es decir, yo podía presentar un proyecto sin mi nombre. Me han firmado proyectos Manolo Gutiérrez Aragón, José Luis Borau... Pero estábamos en un régimen fascista, ya habían dado los chivatazos, que detrás de eso estaba yo. Entonces quedaba prohibido automáticamente, “que se creen ustedes que nos van a engañar, sabemos que detrás de esto está Cecilia Bartolomé, y punto”. Hasta que no se murió Franco y empezó el periodo de la Transición en el 76, hasta ese momento, yo no pude dirigir un documental.

Dirigí un documental sobre el mundo del cine, que están todos los negativos en la Filmoteca, pero que no hemos tenido copia al final. Quiero hacerlo algún día, un documental largo de una hora, sobre el mundo del cine, me parecía muy interesante. Yo seguí el rodaje de una película importante, que tenía muchísimas cosas, *El perro*, una coproducción que se rodó en Venezuela también y había de todo y me pareció que fue como una gran lección del cine. Hasta toda la problemática de los efectos especiales, el rodaje... todo fue muy interesante, lo protagonizaba Jason Mason, era una coproducción internacional. Eso, aunque figuraba en el Ministerio, ahí no pusieron ya ninguna pega porque Franco estaba muerto ya.

Al año siguiente, que fue cuando me ofrecieron hacer una cosa que quería hacer Alfredo Matas, el productor más importante de aquella época y que el tema era una mujer que se separaba inspirándose en *Alicia ya no vive aquí*. Había hablado con todos los directores de la época que estaban rodando desde hacía tiempo y a estos no les interesaba el tema, entonces le dijeron: “¿Sabes a quién le puede interesar la película? A Cecilia, que no ha podido empezar ninguna película”. Efectivamente, a mí me interesaba el tema, me dejaron escribirlo, era una comedia de encargo... Ahora, yo le metí montones de cosas mías, todo era ya mío completamente. Metí dos cosas de la original

para respetar, la escritora de la primera sinopsis figura como coguionista porque nos pidió que respetáramos algo de la sinopsis para que le pagaran el resto de lo que le debía el productor. Lo aceptamos la otra guionista y yo. Lo único que había de la sinopsis original es que la protagonista liga con un guía turístico, todo el resto era de Concha Romero y mío.

4) El hecho de la censura en la Escuela, ¿lo denunciasteis de alguna manera?

Sí, lo publicamos en la prensa, algunas notitas, pero tampoco pudimos hacer mucho. Tampoco te dejaban publicar todo esto... Sí denunciamos en *El país* que las películas nos la habían hecho pasar por la censura oficial, pero nada... Pero vamos, a la gente no le interesaba ni sabía de todo eso, ¿cómo le ibas a explicar a una persona que estas películas eran una cosa académica, que se habían hecho sin censura porque en la Escuela era una escuela como con los médicos? Quiero decir, igual que en la Escuela de Medicina se está troceando cadáveres infringiendo un poco lo que es el respeto al cadáver. Se supone que esta gente (los censores) está para eso, no para... Estamos para practicar, para aprender, para contar cosas... Pero claro, lo que habían hecho hasta ahora toda esta gente de la Escuela eran cosas muy contenidas, al estilo de Saura, todo era, digamos, simbólico. Y con lo nuestro pues dijimos: “Ya está. Estamos hasta las narices de las metáforas. Vamos a contar las cosas por su nombre”. Y a mí me tocó la más gorda.

5) Entonces has dicho que es a partir del 76 cuando te puedes meter en proyectos porque antes te lo rechazaban.

Todo absolutamente.

6) Entonces, realmente se vio que hubo una transición para el cine español, en este momento, después de la muerte de Franco.

Había habido ya una cierta transición en lo sexual, en algún destape, incluso antes de morirse Franco en los primeros años 70. Cuando empieza la Transición, empieza el despendole absoluto y total de, como me decía la propia actriz mía, Amparo Soler Leal: “Bueno a ver, ¿cuántas veces me tengo que desnudar?” y entonces era tal la obsesión de desnudos y de cosas así, yo decía: “Sí, sí, te voy a poner a desnudar, pero van a ser los desnudos más

absolutamente cómicos que se habían hecho nunca”. Hice una broma sobre desnudar a la artista y yo la desnudaba de la forma más absurda, porque salía con un mantón de manila y se le caía al suelo, se quedaba en pelotas delante de todo el mundo, lo llevé al extremo paródico. A mí el desnudo por el desnudo me parecía ridículo. En Barcelona, en la plaza de la Cinemateca, que es enorme, en un sitio maravilloso hicieron un cine al aire libre y se pasó como clausura *Margarita y el lobo* y entonces fue magnífico, la gente se quedó toda la película. Pero al final todo el grupo de la gente metida en el cine me rodearon y se montó un coloquio en medio de la plaza, me decían: “Hemos hecho muchas proyecciones, pero esto terminaba y la gente se iba”. La gente se quedó muy pasmada de que hiciéramos eso en aquella época. “¿Cómo hiciste esto en aquella época?” “Pues no sé, estaba muy rabiosa”. Respondí con una postura general de rabia, la mía tiró por donde me tira a mí. Decía el escritor Alfredo Mañas: “Es que creo que, menos al Ejército, no has dejado títere con cabeza”. Y era verdad, es que estaba cabreada, saqué la rabia y la denuncia en la película, quizás por eso la mía cabreo más, porque no era una crítica al Régimen, era una crítica a todo. Les pareció más peligrosa, el resultado fue que me costó dos años de no poder trabajar y arranqué con *Vámonos, Bárbara*, donde metí algunos cambios inspirada en *Margarita y el lobo* que me hubiera gustado hacer, pero bueno... La había visto gente dentro de la Escuela y se habían quedado todos boquiabiertos con el cine que se había hecho en la Escuela rompiendo todas las normas, fue cuando el director de la Escuela se cabreó y pasó por censura porque dijo: “A mí no me acusan de que he permitido hacer esto en la Escuela”.

En ese tiempo hasta que entró la censura y cargó especialmente contra mí, estuve escribiendo un guion en el 70 que nos pagaban espléndidamente sobre *Margarita y el lobo* y, claro, hecha para que se pudiera pasar en los cines. Se quitaban palabras malsonantes, se suavizaban cosas, digamos. Estaban entusiasmados, era de unos millonarios navarros y uno tenía una productora que hacía cine de calidad y entonces, les encantó y dijo: “Voy a hacer esta película porque me parece maravillosa, esto sí que rompe pelotas por todos los lados”. Escribimos el guion, la actriz incluso se operó la nariz porque tenía un poco desviado el tabique nasal y eso puede dar problemas de fotogenia,

todo preparado y en ese momento fue cuando los censores vieron las prácticas y se montó el follón. Se pusieron muy duros con la gente que salíamos de la Escuela, en mi caso durísimos. Se me vetó completamente hasta que se murió el dictador. Fueron unos años para mí muy interesantes porque estuve rodando publicidad y rodando mucho documental industrial, cosas que no firmas.

La publicidad creo que es un método de aprendizaje, cuando tienes que contar una pequeña historia, y era algo en lo que yo estaba especializada, contar algo en 20 segundos, aprendes un huevo. A mí me interesó muchísimo, además cómo lanzar un mensaje, que es muy importante.

Una de las primeras cosas que me encargaron fue la campaña de *La casera* y yo trabajé con los creativos y querían los dueños subir el *status social* del consumidor de casera, hasta ese momento, te hablo del año 70, era un consumidor de nivel bajo, bajo, no era una bebida que tomarán las clases medias de cierto nivel. Entonces, encargaron hacer algo en esa línea y yo me puse a trabajar con los creativos. Y dije: “Se me ocurre una idea... un musical”. Hasta ese momento no se había hecho un musical jamás en publicidad, un musical con la gente bailando y cantando. Pues les pareció genial la idea, pero te puedes imaginar cómo fue el rodaje: ocho niñitos tenían que cantar y bailar, todo el follón... Aquello fue la primera vez que se hacía en publicidad, aprendí un huevo de trabajar en aquello y muchas cosas más. La campaña de *Schweppes*, que siempre aparecía Pilar Velázquez y decía: “El secreto está en...” y una escena de suspense, le rodé la campaña a los hermanos Moro, que era el estudio de publicidad más importante que había porque yo sabía contar historias.

Yo me he movido mucho, no me quedé llorando en un rincón, me puse con la publicidad y documentales industriales y todo eso, hasta que pude hacer *Vámonos, Bárbara*.

7) Cuando hicisteis *Después de...* rodasteis una cantidad ingente de material, ¿no?
No, muy poco, lo que está en la película. Es que claro, vosotros estáis acostumbrados a que metéis el video, echáis horas y horas de rodaje para poder seleccionar toda la cantidad de material rodado. Nosotros teníamos una sola cámara que teníamos que hacer el efecto como si fueran dos y un material contado. Entonces, prácticamente todo lo que se ve es lo que rodamos. Descartes no quedaron ninguno, no hicimos ninguno, está todo lo que se rodó. Teníamos cajas enteras llenas de casetes.

8) ¿No hubo material que no incluyeseis?

Fíjate la cantidad de material de archivo que sacamos, porque no teníamos material suficiente. No hay ni un solo plano, porque había que aprovecharlo todo y cuando no teníamos material para meterlo echábamos mano, si hacía falta de archivo, para meterlo si no teníamos ese material, por ejemplo, la muerte de Franco. Un documental que había en televisión, por lo visto es lo único que queda del entierro de Franco, por eso hemos puesto archivo de televisión, de NODO y de Colectivo de Cine de Madrid que lo rodó en pleno franquismo. Y, además, encima rodar, por ejemplo, el plano de gente cantando, bien, pasamos al contraplano, ¿qué hicimos? Rodarles cantando, plano, y luego irnos detrás y rodarles de espaldas y, entonces, para hacer el montaje cogíamos y nos íbamos al plano de atrás y así hacíamos el plano contraplano, con la misma cámara. O sea, que rodábamos la cancioncita o lo que fuera y luego la misma por detrás e íbamos haciendo el montaje. Se rodaba así, ¿sabes lo que costaba cada rollito de película? Una pasta impresionante, o sea, que podíamos rodar, teníamos una cámara que tenía autonomía para quince minutos. Quince minutos era un rollo que nos costaba parte del presupuesto. Nos autocensuramos económicamente, es decir, en principio empezamos a rodar con muchas penurias. La solución, ¿cuál era?

Para llegar a esas escenas hacía falta a veces mucha materia prima, es decir, en la escena de Los Hijos del Agobio estuvimos seis horas porque no había forma de sacarle nada a estos chicos que estaban totalmente pasotas. Entonces, empezamos: mi hermano iba con el sonido, empezaba a grabar, él iba a su bola, sin cámara y si entraba algo que parecía interesante yo estaba

con el cámara y le decía: “¡Rueda!”. Había muchos casetes de grabaciones y cuando entraba una cosa interesante rodabas porque no podíamos desaprovechar los metros.

Llevábamos un presupuesto apretadísimo, lo que sí hay es apaños de sonido, por ejemplo, como Pepe estaba más cerca grababa, yo rodé unos planos de un cura hablando en la iglesia con el sermón en que están todas esas señoras de mantilla y el alcalde de Madrid, Tierno Galván. El sermón era larguísimo y decimonónico, las cosas que decía... Entonces, cuando vi que parecía que estaba bien, lo rodamos, pero luego había una frase de él, el cura, que era muy importante y de la que no teníamos imágenes, entonces la fuimos encajando en boca. ¿Encajar en boca? Tú no te puedes ni imaginar... Carrillo habla muy lento, entonces como tenía el altavoz puesto en la boca que no se le veía la boca, le cortábamos el discurso, cortábamos las pausas y así quedaba más corto.

Son dos años de trabajo, empezamos a rodar, entramos al montaje y, con eso, ya conseguimos un poco más de dinero y así fuimos haciendo rodajes más largos: Barcelona, País Vasco... En la sala de montaje estuvimos prácticamente casi año y medio. Primera temporada no, fueron montajes aislados, finales de verano, después ya no. Nos movimos en jornadas dobles porque mi hermano tenía que trabajar en televisión por las mañanas o al revés y el montador solamente podía trabajar conmigo por las mañanas, entonces yo hacía jornada doble. Es decir, me quedaba con el montador, organizábamos todo por la mañana; yo embarazada encima y me tiraba en montaje desde las ocho de la mañana hasta las nueve o diez de la noche. Hasta que el médico me dijo que yo no podía seguir así y como ya estábamos montando realmente y solo quedaban pendientes unos pocos rodajes, los estaba haciendo mi hermano. La entrevista a Felipe González era un plano retrato que comentamos qué fondo podía tener. Me pegaba unos palizones tremendos, el último rodaje que estuve creo que fue... el de Sevilla, la manifestación que fue cuando nos tiraron los botes de humo, yo estaba con la barriga, vinieron con la porra por la cámara y yo me puse delante y le dije: “Que estamos rodando” y aquella bestia parda se fue a por una chica que

estaba al lado y le empezó a pegar. Se ve el bote de humo [...] y el tío este mala bestia, nos dijo: “No *sus* restreguéis los ojos que es peor”. Y efectivamente, picaba muchísimo. Cuando se enteró mi médico se enfadó muchísimo... Y ya creo que esa noche rodó mi hermano lo de Charito Reina, “El *tablaíto*”, aquel teatrillo, ese lo hizo mi hermano, discutimos un poco la planificación y se fue él solo con el operador y el sonidista.

El equipo éramos el sonidista, el fotógrafo que llevaba la cámara, Alcaine era mi marido entonces (lo fue muchos años) y Antonio Benito. Después trabajábamos con otros operadores; el sonidista fue casi siempre Bernardo Metz, que ha sido el sonidista de casi todas las películas de Saura y también de *La batalla de Chile*. Mi hermano lo conocía porque trabajó con él en Chile. Los rodajes más grandes lo hicieron Alcaine y otros también los hizo Antonio de Benito, y luego para los que se rodaron por ahí, cogíamos a algún operador. En el caso del cura, teníamos unos cuantos fotogramas y los duplicamos.

- 9) ¿Hubo algo de los militares que no incluisteis o que no pudisteis rodar?
- Sí, con los militares fue absolutamente imposible, es decir, pedimos una entrevista a los militares como a todo tipo de organizaciones políticas o estamentos y nos dijeron que en absoluto, que ningún militar en activo podía ser entrevistado, bajo ningún concepto. Lo único para lo que nos daban permiso para rodar era la jura de bandera.
- 10) ¿Considera que por parte de la Administración, hacia la película *Después de...*, lo que se produjo fue censura con todas las letras? ¿Qué tipo de censura se le aplicó si en teoría a raíz del real decreto 3071/1977 no existía la misma?
- Clarísimamente, si no es censura que llamen al Ministerio Fiscal, que me avisen del Ministerio Fiscal que esta película es constitutiva de delito... Porque en ese momento ya no se podía secuestrar una película dentro del Ministerio, pero se podía secuestrar en los cines. Yo la podía exhibir, pero el Ministerio Fiscal podía intervenirla. Entonces mandaron un oficio advirtiendo de que la película podía ser constitutiva de delito, que lo dejaban a criterio del Ministerio Fiscal, que estuviera pendiente el Ministerio Fiscal

para secuestrarla si se estrenaba... Ya me contarás, más que eso... Le quitaban todos los derechos a la película, entonces sin los derechos y tal, no se podía exhibir. Mi hermano te lo cuenta mejor que yo, un secuestro por medio de argucias administrativas y por medio de denuncias al Ministerio Fiscal.

La película se terminó en enero de 1981, en febrero la mandamos al Ministerio. Se vio la primera parte y parece que pasó, no llamó a mucho escándalo. Pero pasó la segunda parte que acaba explicando que a un policía lo cambian de destino y a Milans del Bosch, que hace declaraciones llamando al golpe de Estado, continúa tan tranquilo y terminábamos en ese momento con un rótulo que decía: “Esta película se terminó en tal fecha y no sabemos en qué acabará la historia”. Y de repente, acabó la historia, terminó la película dentro del Ministerio en Clasificación en el momento del golpe y yo agarré mi machete y dije: “Si a la mañana siguiente, como no hayan podido parar este golpe, yo me voy al Ministerio y sacó mis latas de ahí”. Porque teníamos las latas dentro del Ministerio de Cultura. No hizo falta porque el golpe no triunfó afortunadamente y entonces, cuando vieron la segunda parte, que estábamos mi hermano y yo pronosticando como posible golpista a Milans del Bosch que acababa de dar el golpe, comprenderás que lo primero que nos llamaron fue para preguntarnos: “Oye, ¿qué sabéis vosotros del golpe?”. No sé, que somos muy listos, de la CIA y mi hermano que es un analista político muy fino y que decía: “Es un final para la película porque está clarísimo que un país en el cual un capitán general habla contra la Constitución y contra el régimen democrático y no le pasa nada; y a un pobre comisario de la Policía que habla a favor de la democracia y a favor de la Constitución, lo destituyen...”. Pues es que las altas esferas están, digamos, promoviendo que lo que está bien es el golpe.

El final de la película es que el comisario fue destituido y cambiado de destino, por hacer declaraciones políticas. Tiene huevos... Terminábamos diciendo eso: “No sabemos en qué acabará esta historia” porque, si un capitán general con mando en plaza se le deja hablar contra la Constitución y contra la democracia y no pasa nada; mientras que a un jefe de Policía de un barrio de

Madrid, de Alcobendas, escribe una nota al periódico diciendo que le parecen muy mal las declaraciones de Milans del Bosch en el sentido de que, justamente las fuerzas del Ejército tienen que estar a favor de la Constitución, van y lo destituyen, es un castigo. Es que termina así la película y claro, cuando vieron ese final, observaron que estábamos haciendo realmente una denuncia. Toda la película les molestó... Pero ya ese final les acabó poniendo los pelos de punta y no querían que se estrenara. Y ya después de la batalla campal, cuando entró el PSOE, que se pudo estrenar la película y tal, ya había pasado demasiado tiempo, los días que estuvo en el cine estuvo lleno, pero no pudo... Si se estrena después del golpe hubiera sido un bombazo, pero en aquel momento la gente ya no quería saber nada. Si es que yo digo, nos queda la tercera parte, que sería *“Todos al suelo”*, porque realmente el golpe fue un “todos al suelo”, porque la gente se acojonó, tanto la gente de izquierdas como de derechas, el país entró en una especie de aplatanamiento, de miedo terrible.

Yo había oído a gente que habían hecho la Guerra Civil levantándose con Franco en contra de la República: “Bueno, ocurrían cosas muy gordas... pero lo de este tío, ¿dónde vamos a ir? ¿a una guerra civil? ¡Qué espanto!”. Todo el país no quería saber nada de una guerra civil o de la posibilidad de un golpe de Estado. Se quedó, por eso, con el culo al aire. Las fuerzas militares en contra, a pesar de que eran todos generales franquistas, pero la mayoría de ellos fueron lo suficiente sensatos para no levantarse con Milans del Bosch. Vieron que no era el momento de hacer esto en un país en el que no estaba pasando algo tan gordo como para un golpe militar. Pero claro, eso fue muy fuerte. Y ahora por eso se entiende, estoy harta de presentar la película por ahí. Y entonces, ¿por qué tardaron tanto en los desenterramientos? Pasaron 20 años sin que se desenterraran los muertos en las cunetas y, de repente, están descubriendo que los muertos están enterrados en las cunetas, pero ¿qué coño? Si en el año 81 estábamos rodando a punta de pala los desenterramientos en toda La Rioja y esa parte de arriba. Escogimos uno de todos los que se estaban haciendo por toda la parte de La Rioja y por muchos sitios y por muchas zonas.

Realmente, como estábamos tan quemados, no queríamos seguir la historia de rodar una tercera parte. El golpe triunfó, como decíamos siempre, el follón que estábamos retratando nosotros desapareció. Se cerraron todos los partidos, Fuerza Nueva, con todos en la calle, desapareció. Es que desaparecieron los extremismos, quedó un país... La figura del rey se reafirmó. [...]. Fueron dos años de batallar y al final, luego acabas tirando la toalla...

- 11) ¿Qué diferencia puedes ver entre la censura de antes de la publicación del Real Decreto 3071/1977 y la del después, de la Transición?

Bueno, digamos que, pese a todo, no existe una censura más que en casos excepcionales, prohibidas de esta forma, la de los etarras y la nuestra, a las dos se les aplicó el mismo sistema: con archivos y quitarlas de en medio diciendo que eran objeto de delito al fiscal. Cuando se rehabilitaron las películas, fueron rehabilitadas por el artículo número cuatro, es decir, porque nos da la gana. Fueron prohibidas por motivos políticos y no realmente por una censura administrativa... Es decir, crearon una censura administrativa por motivos políticos y políticamente también la rehabilitaron. Realmente, censura, hay censura de muchos tipos, a mí me parece que la más grave es la económica. Te tienes que mover como *influencer*, que está tan de moda ahora. Como no te muevas por ahí... Hay muchos tipos de censuras... La económica, primera y principal. Esto es una censura importantísima. Que como no tengas cuerda y contactos con las televisiones, es imposible. Las demás películas que se han hecho yo ni las he visto ni las conozco. Me llega el libro de los Goya, 100 películas, películas que concursan a los Goya, las cuales la mitad exactamente no se han visto nunca ni se verán. La han podido hacer, no sé, con una subvención de Huesca, una protección de tal, dinero que se ha sacado a algún canal de *Netflix*... Película que a veces ha podido ser estupenda, pero eso ya te lo comes con patatas fritas. El problema no es hacer la película, a base de buena voluntad puedes hacerla [...].

12) Entre los compañeros del gremio, otros cineastas durante la Transición, ¿hablabais?

La censura ha existido siempre de alguna manera, es decir, incluso la autocensura, en el sentido de que “no voy a hacer esto porque no le va a interesar a la gente, porque no guste o porque me lo veten porque tal...”. Es que en la época de la Transición hubo un despendole muy grande, todo el mundo pensó que se podía hacer todo. Las películas tan escatológicas que se hicieron en ese periodo pues no se han vuelto a hacer... Si a un señor o una señora muy reprimida le sueltas a dos mozos, se lanzan y se lo follan a todos seguidos. Es normal, alguien que ha estado muy reprimido y le abren la puerta. En la Transición todo el mundo empezó a hacer desnudos y ahora un “concurso” a ver quién era la primera en hacer el desnudo. La primera fue Victoria Vera en teatro. “¿Cuántas veces me tengo que despelotar?, ¿se me tiene que ver el pubis?”. Esa era la pregunta de las actrices, que también habían estado tan reprimidas, con una manteleta porque se le veían los hombros en la televisión, pues también tenían ganas de ponerse en pelotas si les daba la gana, también había chicas que se vieron obligadas, también ocurrió, en aquel momento una que dijera que no se desnudaba tenía muy mala carrera, que también era un tipo de presión. Estas cosas tienen muchas lecturas, que lo que hubo fue una explosión. Ocurrió una explosión de todo lo que no has podido hacer durante muchísimos años, la explosión normal. Ahora, fíjate si no tendrá interés, que en casi todas las películas hay escenas de sexo o lo que sea y la gente lo ve con indiferencia [...].

Pero vamos, creo que en estos momentos había una especie de saturación y se ha entrado en un cierto equilibrio, ni hay una limitación de películas por temas o por sexo o lo que sea, ni tampoco hay un abuso. Estamos sometidos como todo el mundo al Código Penal, si haces algo ofensivo te pueden meter una multa que te cagas. Estamos sometidos realmente a dos códigos: el penal y digamos el código de sensatez. No sé decirte, el código económico sí que es importante. En estos momentos rodar una película es francamente difícil. No por hacer la película, [...] tenemos todos los medios para hacer cine, ¿pero para qué sirve? No es el cine como industria. Todo el mundo tiene derecho a

escribir, filmar, fotografiar, componer... Ahora, si lo quieres convertir en un producto que se venda, que la gente lo consuma, es otro cantar.

13) ¿Ves paralelismos entre lo que se ve en *Después de...* y la actualidad? Me refiero en problemáticas, actitudes, inquietudes políticas...

Pues hay gente que lo ve, yo no lo veo porque, digamos, todo está muy regulado ahora. La gente de Podemos, conozco a muchos, creen que esto tal... Pero es que Podemos sería como un grupo de izquierdas casi conservadora en aquella época, había un despendole absoluto y total respecto a gente que había estado atada con cadenas y que de repente sueltan. Ha habido una reflexión, como que el país estaba muy aplatanado, de repente ha empezado a resurgir más gente, han surgido otros partidos a la derecha, a la izquierda, está saliendo como una cosa seria y ordenada. El arranque de esto sí que fue como en aquella época, en la plaza del Sol, el movimiento del 15-M. Ahí, cuando salió todo este movimiento que, por cierto, uno de mis amigos rodó una gran película sobre este tema, estuvo rodando ahí todo el tiempo en la Puerta del Sol... Todo este movimiento sí que tenía ese aire ácrata que podían ser las cosas de aquella época. Pero inmediatamente todo se situó, aquello fue un movimiento muy importante pero que dio lugar a nuevos partidos porque realmente la política actual, digamos, el movimiento de masas y de sentadas en la calle, la equiparación de lo que fue el Mayo francés, ahí pueden hacer muchas cosas. Eso luego se va transformando, conglomerando y tal...

Yo creo que en este momento realmente es todo lo contrario, son partidos muy establecidos. Sí que había un partido que era el de Suárez, pero había grupúsculos por todos lados. Ahora creo que está todo como mucho más estructurado, aunque sí se están sacando a relucir problemas para salir del aplatanamiento, han llegado ya por fin a intentar sacar a Franco. O sea que, si hubiera seguido la efervescencia que yo retraté con mi hermano... porque ya se hablaba de todo esto, pero había un movimiento de la extrema derecha fortísimo y se hubiera montado seguramente una guerra civil... Entre los de la gorra roja y los otros, o sea, que el despendole de aquella época no lo hay ahora ni de coña. Ahora estamos muy civilizados, digan lo que digan. Cada partido tiene su programa. Solamente que hemos salido del bipartidismo

antiguo, que ya era hora. Que ahora las autonomías tienen más potencia, los poderes están más repartidos... Esto es una cosa muy civilizada. A un nivel muy europeo [...].

- 14) En títulos sobreimpresionados agradecéis a las personas que daban su testimonio. Y yo te quería preguntar... ¿habéis vuelto a coincidir con alguno de los protagonistas?

[...] ¿Con la gente de la calle? Pues... sí, hemos vuelto a coincidir, pero de la siguiente manera. Mi hermano me decía: “¿Sabes que el otro día estaba en el mercado, me encontré a una señora, la conocía muchísimo, la iba a saludar y era una de las que hablaba sobre el tema del aborto?”. Eso nos podía pasar entonces, que nos encontrábamos con gente de la calle.

Por supuesto seguimos en contacto, [...] con Cristina Alberdi, que es la abogada que está en el centro de la mesa de abogadas cuando hablan de las mujeres [...]. A los participantes directos los he visto muchísimo, Antonio Benito, el segundo operador, era amigo íntimo mío, ha muerto no hace mucho, era mi mejor amigo. Le veía todas las semanas. A Bernardo, en cambio, no lo he visto mucho, quizás porque esté rodando o se haya retirado ya y no le he visto, que era el sonidista. A mi hermano lo veo mucho. Algunos sí y otros no... He visto mucho a la montadora que montó un par de secuencias, que era Carmen Frías, la he visto en algunos actos y no sé... Con el segundo que figura en la lista, Marcos Roitman, que es chileno y estuvo con nosotros todo el rodaje y nos facilitó los extractos de los periódicos y fue una especie de trabajador en la sombra. La infraestructura que había en Madrid, que era el que buscaba muchas veces noticias, ayudándonos en todo lo que hacía falta, fue una figura fundamental. Hasta el punto de que, rápidamente, lo cazamos para conseguir dinero para la película, no sé si te lo ha contado mi hermano... Pues eso, ya ves que con algunos pocos.

Con el equipo base sí que nos vimos bastante, especialmente con algunos como Antonio Benito. Los que intervenían en la película yo creo que no, mi hermano sí que quizás... Mucha de la gente ha sido colega suyo de trabajo o

algo. Él hacía los contactos, tenía muchos contactos políticos. Él era muy amigo de Marcos Roitman y hemos seguido viéndonos.

15) ¿Colaboraste con tu hermano en algún proyecto más?

Hemos escrito varios guiones juntos, pero luego no lo hemos podido hacer. Bueno sí, el guion de *Lejos de África* basada en nuestros recuerdos... Hemos escrito varios guiones que no se han podido realizar, el de una película que estuve luchando seis años por hacerla y al final tuve que desistir y que estuvo casi, casi financiada... Era una película basada en la novela *El silencio de las sirenas*, de Adelaida García Morales. Estuvimos trabajando casi dos años mi hermano y yo en guion y después empezamos a moverla en el Principado de Asturias, en Valencia y tal... al final no se consiguió lo del presupuesto. Por eso te digo, a partir de este momento mi carrera es una carrera de fracasos, de proyectos que gustan mucho, que se van a hacer y que al final no se hacen. En gran parte porque los produzco yo, si hubiera encontrado un productor que me dijera: “Te pongo el dinero, pero lo haces tú”, eso es un milagro que no ocurre muchas veces.

- 1) Respecto a su película, hemos podido ver al inicio de la misma como se expone que recibe el premio de “Especial Calidad” por el Ministerio de Cultura a cortometrajes del año 1979. Aparte de esto, existía la protección que se le daba a toda película española y (específicamente) a los cortos, ¿se le concede?

Sí. Lo que le incumbe legislativamente a la película atañe a la calidad de cortometraje. En el año 1978 había una cantidad que se repartía entre los cortometrajes hechos, eso sí lo recibió porque tenía derecho sin ningún tipo de duda, salvo que existiese algún tipo de censura que no hubo. Lo que fue atípico y, además, muy singular es que la película recibió unas ayudas que se llamaban “Especial Calidad” que había tanto para corto como para largometraje. *Por la gracia de Dios...* la recibió y amortiguamos toda la película que se hizo en cooperativa.

Cuando digo que esto fue excepcional, lo digo porque este premio era cualitativo, te lo daba un jurado. Es decir, tanto los cortos como los largos se presentaban al Ministerio de Cultura, a la Dirección General de Cinematografía, y había un comité que veía las películas y estimaban que sí o que no lo tenían. Era un criterio totalmente subjetivo, por ejemplo, en el caso de *Por la gracia de Dios* la película se estrenó en noviembre de 1978 en el Festival de Cine de Autor de Benalmádena, pero es que la película en seguida tuvo un recorrido: estuvo en el festival de Bilbao; en el 79 estuvo en el de Oberhausen; en Lille, donde le dieron premios... Tuvo un recorrido muy fuerte desde el principio, hubo un comité desde el Ministerio de Cultura que decidió darle esta subvención especial, y lo que tiene de insólito es que la película estaba en 16 milímetros, nunca se infló a 35 milímetros, los formatos que siguen existiendo están en 16 y fue, y esto sí es un dato importante históricamente hablando, la primera vez que el Ministerio de Cultura le daba la “Especial Calidad” a una película rodada en 16 milímetros.

- 2) Hemos leído que su película es la primera española en ser estrenada en salas comerciales en 16 milímetros. ¿No tuvo problemas?

Tiene una explicación muy sencilla, en el Real Decreto hay un apartado que dice que para recibir las ayudas de películas a cortos, se exigía el estreno en un cine. Precisamente mi película se estrenó en un programa doble con *El proceso de Burgos*, en el cine Ars de Barcelona, que perteneció a un circuito muy importante entonces de cine de autor que se llamaba el Círculo Ars de Barcelona, y se estrenó en 16 milímetros, es decir: en la cabina de proyección se proyectaba instintivamente en 16 y en 35. Entonces ¿qué pasó? *Por la gracia de Dios* se estrenó como un cortometraje en ese cine, en el que los primeros 40 minutos de la sesión eran de esta película. Eso solo [la proyección en 16 milímetros) se dio en Madrid, Barcelona y creo que en Valencia y Bilbao. Cuando terminaban los 40 minutos de *Por la gracia de Dios* se proyectaba *El proceso de Burgos* y estuvo cinco semanas en cartel, con la gente pagando entrada. Ese fue el primer lugar. Luego lo intenté estrenar en Madrid, en el Cine Bellas Artes, donde también se estrenó *El proceso de Burgos*; pero el exhibidor no quiso porque no tenía proyección en 16, era muy costoso. En Madrid había otro cine, Alphaville, donde se proyectaban en 16, por ejemplo todas las películas de Wenders de aquella época, como *Alicia en la ciudad*, son películas rodadas en 16 y que se proyectaron en los Alphaville en 16.

Entonces, acogiéndonos a esa historia, el Real Decreto decía que la película se hubiera estrenado comercialmente pagando en taquilla. De esta forma, *Por la gracia de Dios* lo hizo así. Es cierto que fue solo en un cine, pero con ese cumplimiento (cinco semanas en taquilla en Barcelona) nos concedieron todo esto que te estoy diciendo. O sea, fue tratada como una película exhibida en 35; aunque lo singular es que solo se había estrenado comercialmente en Barcelona, en el cine Ars. Sin embargo en Madrid, si tú ves la programación de los Alphaville que fueron muy pioneros en aquella época, en el 77-78-79-80, en la sala pequeña, de 60 a 80 espectadores, se proyectaba en 16 y, de hecho, muchas películas de las que vimos en aquella época, por ejemplo, *Ocaña, retrato intermitente* (1979), creo que fue estrenada en 16 milímetros en el Alphaville. [...]. Mi película se exhibió comercialmente, y pertenezco a

la generación de los *cortometrajistas* de los años 80, que verdaderamente fue una época dorada. Nos pagaban por exhibir los cortos en los cines. Es decir, en el año 78 deja de ser obligatorio el NODO y entonces queda un vacío. Antes cuando ibas al cine, veías un NODO obligatorio y una película, entonces cuando deja de ser obligatorio, ¿qué sustituye ese tiempo del NODO? Lo que yo llamo la época dorada de los cortos, y es que en el Real Decreto se obligaba a todos los cines de estreno a exhibir un cortometraje.

3) Sí, en el propio Real Decreto, en el artículo 19 lo indica...

Exacto. Yo estuve cinco semanas en Barcelona porque *El proceso de Burgos* estuvo cinco semanas. Tengo otros cortos un poco posteriores, del año 80 tengo uno, otros del 83-86 que se estrenaron en esa época dorada que llega hasta el 86, en la que tú estrenabas un corto y la suerte no dependía de ti o de que el corto gustase o no. El que estuviera más o menos tiempo en el cine dependía del éxito del largometraje, porque al corto nos pagaban una cantidad fija por semana (creo que 6.000 pesetas la primera semana, 4.000 la segunda y así un *décalage*). Yo recuerdo un corto mío de ficción del año 82-83, que se estrenó con *El hombre de mármol* de Wajda, en el cine Bellas Artes de Madrid, y se pegó un año no porque gustase o no, sino porque era obligatorio mientras se pasara la película. Cuando teníamos mucho éxito, a partir de los dos o tres meses, teníamos que volver a tirar una copia porque se había deteriorado mucho, se había llenado de rayas, de suciedad y tal... Entonces era terrible, porque sí que nos pagaban dinero; pero si el éxito era enorme nos obligaban a pasar una copia nueva que nos costaba una pasta, y eso que nos habían pagado meses anteriores era para pagar una copia nueva. En definitiva, como pude demostrar que había estrenado la película en un cine comercial, no pudieron decir nada.

4) Claro, pero estamos hablando para esa subvención adicional, no para la protección.

Exacto, la protección era automática. También te digo una cosa que es importante, lo digo porque fue una persona que marcó políticamente para bien el cine en la Transición: Carlos Gortari. Un tío muy aperturista, muy cinéfilo. Es un hombre muy interesante porque le tocó toda la movida de la

película de Pilar Miró, *El crimen de Cuenca*. Carlos Gortari fue un gran defensor de *Por la gracia de Dios*. Guardo un recuerdo excelente de él. Yo empecé a trabajar en el cine en el 77, pero sé que fue un gran defensor de *Por la gracia de Dios*, puesto que cumplía legislativamente y sé que le gustó personalmente. Además, la película representó a España en varios festivales. Yo me acuerdo en el año 78 cuando me empezaron a seleccionar para ir a Oberhausen, además mi película era en 16 y en España este formato era muy maltratado, no se subtitulaba a ningún idioma. Yo tengo una copia subtitulada en inglés y en francés pagadas por el Ministerio de Cultura. Ahora está totalmente regularizado pero antes no. En su día yo fui a Carmelo Romero (subdirector general de Cinematografía) diciéndole que me habían seleccionado la película para Oberhausen y que no tenía un puto duro y que me pedían una copia nueva subtitulada. Carmelo Romero me dijo: “Tú estás representando a España, te pagamos una copia...”. Y me pagaron la copia subtitulada, el viaje y estuve en Oberhausen. Tienes que tener en cuenta que tiene que ver con las personas, entonces a mí me tocó Gortari; aunque claro, eso te lo tendría que contar él.

A mí me consta que Gortari fue un gran defensor de todo esto que te estoy hablando en relación a *Por la gracia de Dios*. A lo mejor, si hubiera estado Matías Vallés u otro tío de entonces, nada de esto hubiera ocurrido; aunque se hubiera estrenado la película en el cine Ars, aunque hubiera ido a varios festivales...Yo siempre he tenido en mi mente el apoyo de Carlos Gortari desde lo que él podía apoyar en el cine de aquella época. [...]. Con respecto a lo que me has preguntado, tu pregunta inicial, yo no tuve ningún tipo de censura desde la Administración.

- 5) Tras el estreno de la película (si no nos equivocamos) en la Semana de Cine de Autor de Benalmádena sufrió duras críticas por parte de las cofradías, ¿recibió presión de algún tipo por parte de los militares?

En coloquios siempre me preguntan lo mismo: ninguna. Hubo insinuaciones en aquel momento, que era muy jodido. Yo soy, te puedes imaginar, la mosca cojonera de la agrupación de cofradías de Málaga y han pasado 42 años. Me insinuaron que hubo un grupo de militares que en un momento determinado

intentaron meterme mano; pero si recuerdas la película (y es uno de sus grandes logros), no hay ninguna voz en *off* impuesta por mí, no hay un locutor o locutora al que, de repente, yo le doy un texto y lo va diciendo. Yo lo que hago es recabar opiniones a favor y en contra de lo que estás viendo: cuando se trata de los militares, de las mujeres, de los hombres de trono, de la ciudad... Es decir, cojo uno que dice una cosa, otro que dice otra cosa... Obviamente hay un señor que soy yo, que se sienta en una sala de montaje y elige un plano y está creando una imagen, estás “condicionando”; pero no hay nada que pueda decir que está en mi boca, que yo me cague en tal. [...]. Hay una cosa graciosa, que no deja de ser una anécdota, que sí es cierto que cuando se proyectó en Benalmádena, la mitad de la sala aplaudía, la otra mitad decía: “Hereje, hereje, vete de Málaga”. Hubo un grupo de cofrades que pidió entonces algo que existía todavía jurídicamente; aunque no se aplicaba, la figura del destierro. Pidieron mi destierro de Málaga. Una figura que no se aplicaba ya. Pero no, no hubo amenaza ni problema, ni con los militares ni con la Iglesia.

- 6) Además de los problemas en su estreno en el festival, ¿sufrió la película la coacción de algún grupo extremista como sí sucedió en otras exhibiciones con películas que también fueron críticas o disidentes en esta época? Como *El proceso de Burgos*, de Imanol Uribe, *La tercera puerta*, de Alvavo Forqué, *La vieja memoria* de Jaime Camino, etc.

Yo fui el día del estreno que fue apoteósico, en Barcelona en plena Transición, en 1979, recién aprobada la Constitución. [...]. Luego tuvo cinco semanas que yo no controlé. Como te decía antes, *El proceso de Burgos* se estrenó un tiempo después en Madrid en el Bellas Artes. Tener 16 en ese momento en España, era solo en Madrid en Alphaville y en Barcelona, en el cine Ars. No sé si en Valencia y en Bilbao también. En 16 era un formato exótico, en Francia y Alemania si era más normalizado lo de la proyección en 16 (en circuitos de Arte y Ensayo). Era un formato profesional pero menor. Era como el cine pobre, lo que hoy sería el actual *low cost*.

7) Entonces, ¿no recuerda ningún caso de irrupción o coacción por parte de grupos extremistas en otra exhibición de la película, aparte de en el Festival de Cine de Autor de Benalmádena?

No... Bueno, por ejemplo, eso fue en el estreno. Pero en el mismo Festival de Benalmádena se hicieron otras proyecciones. Este festival siempre estrenaba en la sala grande (1.100 espectadores); pero se hicieron una segunda y una tercera proyección en otra sala de 700 y otra sala de 400, y no hubo problema. El día en el que se desplazaron los cofraderos fue el del estreno. La película después se estrenó sobre todo en televisiones. El escándalo fue en el año 84-85, cuando se pasó en La ventana electrónica. Siempre ha sido una película muy polémica. Por ejemplo, hace dos años se cumplía el 40 aniversario y se hizo una proyección en la UMA, en una sala de 60 y había 110 personas. Luego un coloquio que duró dos horas, donde fue un poco lo de Benalmádena, vino un grupo de cofraderos de una generación nueva, nada que ver con el año 78, lo que pasa es que el planteamiento era distinto.

La película se ha convertido en un objeto antropológico, es como era Málaga, como vestía la gente, la arquitectura... Es una película que con el tiempo ha ganado y no ha perdido, por distintas cosas. Entonces, este grupo de cofraderos venían a decirme que lo que yo retraté fue la Semana Santa del 78; pero que ellos habían mejorado mucho para bien y que la presencia de los militares que yo criticaba tanto en la película había cambiado para mejor. Esa es la visión que tienen ellos. Yo creo que ha ido para peor.

Por la gracia de Dios hoy no se podría rodar. Hay planos de la película, con la Legión, del mundo militar, que serían inviables. Forman parte de esa “cosa loca” que hubo en la Transición. Ese plano en que la cámara se mete entre las filas de los legionarios en plena tribuna en la calle Larios con los legionarios cantando “ El novio de la muerte”, forma parte de la propia Transición. ¿Cómo fue eso? El cámara y yo cuando vimos que se acercaba la Legión dijimos: “Uno, dos y tres...”, y nos metimos. Entonces no había una seguridad, nosotros pedimos permiso para rodar y, por ejemplo, había unos periodistas en la tribuna y nosotros estábamos allí en marzo de 1978 compartiendo trípodes y cámaras con distintas televisiones. Había muchas

nórdicas, danesas, suecas... Entonces, por un lado, nosotros imponíamos con una cámara en 16 porque ellas eran de informativos y llevaban cámaras muy aparatosas, y al ver aparecer una cámara en 16 que tenías que recargar cada 10-12 minutos, es que es todo lo contrario. Tú eras Hollywood, el gran magnate. Cuando nos metimos en mitad de la fila, sí recuerdo que había un gris que decía: “Oigan, ustedes no se pueden meter allí”. Pero claro, hubiera sido peor si se mete allí en medio a sacarnos, entonces ¿qué pasó al final? Pues joder, que teníamos el plano. [...].

Respecto a los grupos extremistas, hay una película que es mítica de todo esto y que se llamaba *Camada Negra*, de Gutiérrez Aragón. Él reproduce una secuencia en la que unos caballos entran a través de unos cristales a una librería, que eso no ocurrió de verdad (lo de los caballos), eso formaba parte de la ficción; pero sí hubo un grupo de guerrilleros que asaltó la librería Alberti de Madrid. Bueno, asaltaron muchas librerías en aquella época. Esa secuencia que hace Gutiérrez Aragón es en homenaje, se inspira en el asalto de los guerrilleros de Cristo Rey a la librería Alberti, que la destrozaron.

- 1) En un artículo de Antonio García Rayo, publicado en la revista *AGR* en noviembre de 1973, se expone como “la Dirección General de Cine está a punto de despedir a los componentes de la última Junta debido «a la nueva ley de cine»”. Sin embargo se mantienen en la Comisión de Visado a antiguos miembros de la misma durante todo el periodo de la Transición (1975-1982), como Eugenio Benito, Andrés Zabala o Jesús Acevedo entre otros. ¿A qué cree que se debió esto?

A ellos los cesó Pilar Miró. Zabala era un funcionario, me parece que era el jefe de Fondo de Protección y siguió siendo funcionario y lo mantuvieron como miembro de la Junta. Esas decisiones eran siempre del director general. El padre Benito llevaba mucho tiempo en la Junta de Censura y era un hombre de confianza en una época anterior a esa, de Marciano de la Fuente. Los dominicos creo que sustituyeron a los jesuitas en los años 60. La permanencia de ambos es porque eran hombres de confianza del equipo directivo de entonces.

- 2) En el periodo tardofranquista comienzan a producirse cambios legislativos en materia cinematográfica, de hecho hay un gran interés por aparentar una ruptura con la censura. Por ejemplo, el 18 de agosto de 1972, se publica el Decreto 2284/72, por el que la Junta de Apreciación y Censura pasa a llamarse Junta de Ordenación y Apreciación, se elimina por lo tanto, la palabra censura; en octubre de 1973 se modifica el artículo 33 del reglamento de 1965 en el que se recogía “autorización o prohibición de la película” y se cambia la palabra prohibición por desestimación, es decir, un eufemismo. De hecho, desde la muerte de Franco en 1975, hasta la publicación del Real Decreto 3071/1977 que abole oficialmente la censura cinematográfica, hay varios cambios: las normas de calificación cinematográfica del 19 de febrero de 1975, el 14 de febrero de 1976 se abole la censura previa de guion... Realmente ¿hay un verdadero interés por eliminar la censura o más bien por aparentar que se iba hacia un régimen democrático (de ahí utilizar tantos eufemismos) y una apertura; pero siempre desde un control?

Tenemos que partir de la Constitución, se prohíbe la censura administrativa, que se va desarrollando a lo largo de la Transición, lo que pasa es que hay

reminiscencias. La Transición fue un proceso complicado y eso se manifestó un poco después en *El crimen de Cuenca*. Tenga usted en cuenta que quien gana las elecciones es UCD, un partido de derechas. A la derecha le ha costado siempre entender la palabra “libertad” en su amplitud. Hay una cuestión muy curiosa: la famosa orden de las salas especiales y el hecho de autorizar la pornografía. Eso se desarrolló en la Dirección General, se estableció y se preparó un proyecto de ley de salas especiales; pero los órganos directivos de la UCD archivaron esto en el cajón y dijeron que no iban a pasar a la historia como los que autorizaron la pornografía. Debido a esto, hubo que esperar hasta el PSOE y a Pilar Miró, cuando ya se ponen en marcha las salas especiales y se autoriza la pornografía totalmente. Esa reticencia políticamente existía más o menos, velada.

3) Eso se puede trasladar al ámbito político-histórico.

Claro.

4) Tras la abolición oficial de la censura en 1977 surge la problemática con *El crimen de Cuenca*, película de la que nosotros sabemos, usted fue un defensor. También en estos años, en 1980, sufre problemas la película de Fernando Ruíz Vergara, *Rocío*, aunque por una denuncia interpuesta por un particular. Aparte de estos dos casos tan paradigmáticos, encontramos que hay películas que también sufren trabas: avisos al Ministerio Fiscal, dilaciones administrativas, calificaciones, el destino a salas comerciales o salas especiales, eliminación de la protección económica correspondiente... ¿es posible que ciertos agentes administrativos y políticos utilizaran la ley como caja de herramientas para limitar la difusión de ciertas películas con un discurso más rompedor (sobre todo aquellas que cuestionaban el *statu quo*, la democracia que se estaba desarrollando) a través de estos mecanismos que hemos expuesto?

Sí, eso se aplicó a algunos documentales. [...]. Eso es cierto. Dentro de la UCD también hay movimientos. No es lo mismo cuando está Luis Escobar de la Serna que otros, cuando este estaba tenía mucha influencia el OPUS, que tenía sus reticencias y le gustaban más unas cosas que otras. A mí me quitó Luis Escobar para que no molestara con el caso de *El crimen de Cuenca*, no querían tener testigos del tinglado que estaban montando. Cuando esto pasó,

yo mandé una carta diciendo: “Oigan, díganme por qué me cesan”. Y el único que me contestó fue Clavero Arévalo, que me dijo que el cargo de subdirector era un cargo de confianza del director general y que yo había perdido esa confianza y por eso me cambiaban. Por lo menos dio la cara, los demás ni me contestaron.

- 5) Hemos comprobado como las resoluciones sobre las películas de nuestro corpus coinciden (casi al 100%) con las calificaciones y valoraciones realizadas por la Comisión de Visado. Según lo que hemos comprobado la Comisión de Visado era un órgano meramente asesor ¿tenía un gran influencia su calificación y valoración en el veredicto final?

Totalmente. Realmente lo que decidían iba a misa, salvo que se opusiera el director general de turno.

- 6) Nos ha llamado la atención que Rogelio Díez (primer director general de Cinematografía de nuestro periodo, desde el 1 de enero de 1974 hasta el 4 de abril de 1977) sobrevivió a distintos ministros de Cultura (Adolfo Martín Gamero y Andrés Reguera Guajardo) y a tres Gobiernos distintos (el de Franco, Arias Navarro y el de Adolfo Suárez). Resulta un tanto sorprendente teniendo en cuenta que, en teoría, los criterios de cada Gobierno eran distintos, ¿por qué cree que se da esta circunstancia?

Él venía de dirigir el NODO. Fueron gobiernos que duraron muy poco. Lo cesaron poco menos que a la fuerza porque él no quería marcharse. Cuando lo cesaron lo pasó mal. [...].

- 7) Cuanto más avanzase el periodo de la Transición (en teoría), las personas en los cargos deberían ser más aperturistas. Sin embargo, Matías Vallés, el sucesor de Carlos Gortari (un defensor de las nuevas políticas en el cine) es acusado por todos los realizadores que he entrevistado como un hombre terriblemente continuista. ¿Cómo es posible este *pendulazo*?

Sí...Es que el talante de cada uno es distinto. Era cuestión de talante, también la edad, la formación...Todo. Después también otra cosa, Matías Vallés era director general del Libro y de Cine. Ahí está incluso de jefe de gabinete Esperanza Aguirre. Por ejemplo, Ricardo de la Cierva fue mucho más liberal

que sus antecesores y los que posteriormente vinieron con el partido socialista. Carlos Gortari trabajó en Televisión Española, cuando hizo muchas cosas, como diríamos “progresistas”, y Carlos estaba detrás de todo eso. Era crítico de cine, iba a todos los festivales...Carlos era un tipo majo.

- 8) También depende mucho de la persona. Entrevisté a Carlos Taillefer que tenía muy buen recuerdo suyo.

Yo no intervenía en decisiones de la ruta. Yo lo que procuraba era apoyar todo lo posible el cine español y a los nuevos directores. Sobre todo cuando hacían esfuerzos, como hacía Carlos Taillefer, luchando por los cortometrajes. Yo he entendido siempre la Administración como un servicio público a los ciudadanos de acuerdo a la Constitución y los regímenes jurídicos que se apliquen. Es un poco el concepto inglés de “civil servant”. ¿Qué es un funcionario? Un ciudadano que sirve a la sociedad. Yo procuraba ayudar a todo el mundo, mucho más cuando trabajé directamente en la Subdirección de Promoción, que el que me cambió fue Matías Vallés.

- 9) Claro, porque la Dirección General tenía dos Subdirecciones ¿verdad?

Sí, exactamente, Empresas y Actividades y la de Promoción. Cambiaban también de nombre cada dos por tres. La de Promoción se encargaba de la promoción del cine español en el extranjero, los festivales, los congresos, los organismos internacionales...Todo eso se desarrolló muchísimo con Pilar Miró, con ella empezó a haber dinero. Aparte de que Pilar fue una gran defensora de la promoción, porque ella lo había sufrido cuando participaba como directora en festivales y veía que sus películas apenas tenían promoción oficial. Ella consiguió dinero y se empezó a tener dinero para hacer campañas, semanas de cine en el extranjero, publicar libros, etcétera.

10) En el caso de *Después de...* (1979), en una entrevista que nos concedió José Juan Bartolomé, nos comentó que Cecilia Bartolomé se enteró por terceras personas que la película estaba pasándose por la moviola para ver si habían doblado algún personaje. ¿ Sucedió así?

No tengo ni idea, de eso sí que no tengo ni idea. O sea, si lo dice Cecilia se habrá enterado y será cierto; pero no puedo ni negarlo ni confirmarlo. Es muy raro, pero puede. Normalmente no se tocaba, se prohibía, se aprobaba... Cuando existía la censura se hacían cortes pero no los hacía el Ministerio, le decía al productor lo que tenía que cortar.

11) También a oídos de la directora llegó que el Fiscal la había visionado (aunque en este momento se podía proceder de esta manera).

Probablemente... Eso no lo sé. Pero se hacían muchas cosas no siguiendo el trámite oficial. Coge el director general (me parece que era Luis Escobar) y el subsecretario que era del OPUS y llaman al fiscal: “Oye pásate por aquí y nos dices si nos metemos en este lío”. Eso eran consultas, un poco diríamos, privadas o particulares, sin el trámite oficial.

12) En los expedientes de películas de nuestro corpus producidas tanto antes como después de la abolición oficial de la censura cinematográfica, hemos encontrado recortes de prensa sobre los casos de estas películas, así como correspondencia en el ámbito administrativo con las Delegaciones Provinciales para recopilar información sobre estas películas. ¿Esta era la forma habitual de proceder?

Pues no lo sé. Supongo que eso sería simplemente para tener elementos de juicio, para saber cómo había funcionado. Es muy raro de todas maneras... Para saber qué repercusiones había tenido. En tiempos del franquismo sí que se procuraba muchísimo por parte de la Dirección ver las repercusiones que tenía la película y utilizar los festivales para ver las reacciones que tenían. Si una película iba a un festival y un periódico determinado ponía que la película era terrible, esa película tenía muy difícil el que la autorizaran. También se debía a la actitud de los delegados provinciales, que en un momento pensaban que era interesante mandarle al director general información de posibles problemas, cómo la habían visto o

había salido. Eso era mucho decisión de los delegados provinciales, si se recibía en la Dirección, el director general decía que se archivara en el expediente de la película. No tiene mayor trascendencia.

13) Hay dos películas de nuestro corpus en las que se trata ETA y desde la Administración se da aviso al Ministerio Fiscal para que las visionen. En el caso de *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez, esto desemboca en una acusación de la Fiscalía en abril de 1978. Sin embargo, *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, no llega a sufrir esta acusación, aunque también la Administración procedió de igual manera. ¿Por qué piensa que se dio esta situación?

Si no era el mismo fiscal, hay criterios distintos. Lo mismo con los jueces, hay jueces por la democracia y otros más tradicionalistas o conservadores...que te toque uno u otro afecta a muchas cosas. En la Transición se adoptan posiciones personales muchas veces, hay todo un proceso, una maquinaria que viene desde atrás, viene rodando y rodando... Cuesta mucho cambiarlo todo: los prejuicios, los hábitos... En todas las instituciones hay funcionarios que no se ponen al día, que siguen pensando en periodos anteriores o coinciden más con su ideología. Eso es así.

14) Dos directores de nuestro corpus (Imanol Uribe y Paulino Viota) acusaron a algunos dueños de salas comerciales de no querer exhibir sus películas por su carácter de izquierdas, algo que creemos perfectamente factible teniendo en cuenta que detrás de los exhibidores también hay personas, y cada una de ellas tiene su propia ideología. Y respecto a los ataques a cines por la exhibición de películas, ¿era algo que solía suceder en la época?

Exacto. Y también hay que tener en cuenta el miedo de algunos exhibidores a tener problemas con el público, con sectores, con partidos políticos o con grupos que les rompieran los cristales del cine. Era una época difícil. Eso es así, ten en cuenta que el golpe de estado del 23 F lo dio alguien. Había sectores de la sociedad, de la política, de los negocios que no estaban muy a gusto con la democracia.

15) También desde la industria se criticaba cierto continuismo. En 1977 surge un Comité por la Libertad de Expresión en el que estaban, entre otros, Gutiérrez Aragón y Pedro Olea, denunciando a Marciano de la Fuente, y “¿cómo es que [...] con una visita a estas autoridades solucionan su problema de censura?”

Yo traté mucho a Marciano. Él estuvo en lo que se llamaba entonces la Fiscalía de Tasas, me parece. Después pasó a la industria porque se hizo productor con otro grupo de señores que creo que eran médicos la mayoría, pusieron dinero y produjeron una película. Después, pasó a trabajar con Cesáreo González, un hombre muy influyente en la industria.

Cuando Carrero Blanco empieza a ejercer directamente el poder, cambia a los subdirectores generales de Cinematografía y Teatro y pone a gente de su confianza. Cambia a Antolín de Santiago, que había estado como subdirector de Teatro. Entre otras cosas en esa época se representó *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertold Brecht. Eso al señor Carrero Blanco no le gustó y nombró a Mario Antolín en la Subdirección General de Teatro, y en la Subdirección General de Cine puso a Marciano de la Fuente, quien tenía mucho poder porque estaba vinculado con el equipo de Carrero Blanco. Él era el hombre de confianza, el hombre para vigilar porque se les estaban yendo, según ellos, las cosas un poco de las manos. Aquí se produce, por lo tanto, un retroceso grande en la censura, que duró mucho tiempo.

Marciano fue evolucionando porque se adaptaba al momento político. Asesinan a Carrero Blanco, entra otro equipo y Marciano sigue hasta Pío Cabanillas. Este intenta democratizar, en la medida de lo posible, el Ministerio y toma una serie de medidas porque es mucho más liberal que los anteriores. Es entonces cuando lo cesan. Pero Marciano tuvo mucha influencia y, efectivamente, era el que resolvía casi todos los problemas, sobre todo, de censura. Era una persona que se adaptaba a las instrucciones que recibía. Cuando sale de la Dirección General de Cine, él produce una película y al poco tiempo Enrique Cerezo lo contrata como director de los laboratorios Fotofilms, uno de los más importantes de la época. La mayoría de los productores pasaban por Fotofilms y dependían de las decisiones de Marciano. Era todo un personaje.

Índice de Figuras

Figura 1: Organigrama del Ministerio de Cultura de España en 1977.	102
Figura 2: Organigrama Dirección General de Cinematografía de España en 1977.	111

Índice de Anexos

Anexo 1: Ficha técnica de <i>La ciudad quemada</i> (1975), de Antoni Ribas.	511
Anexo 2: Ficha técnica de <i>Estado de excepción</i> (1976), de Iñaki Núñez.	513
Anexo 3: Ficha técnica de <i>Con uñas y dientes</i> (1977), de Paulino Viota.	514
Anexo 4: Ficha técnica de <i>El proceso de Burgos</i> (1979), de Imanol Uribe.	515
Anexo 5: Ficha técnica de <i>Después de...</i> (1979), de Cecilia y José Juan Bartolomé.	516
Anexo 6: Ficha técnica de <i>Cada ver es...</i> (1981), de Ángel García del Val.	518
Anexo 7: E. Benito, “Informe de calificación de <i>La ciudad quemada</i> ”, 20-5-1976.	519
Anexo 8: <i>Avui</i> , 10-6-1976.	521
Anexo 9: Junta de Calificación y Apreciación de Películas. “Texto en castellano del filme <i>Estado de excepción</i> ”, 9-1-1978.	522
Anexo 10: Director General de Cinematografía, “Tramitación de licencia de exhibición de <i>Con uñas y dientes</i> ”, 11-4-1978.	524
Anexo 11: R. Utrera, “ <i>Con uñas y dientes</i> , la huelga como tema”, 12-4-1978, pág. 20.	525
Anexo 12: M. Bayón, “Estreno de « <i>Con uñas y dientes</i> », de Paulino Viota. «El libre juego mata al cine español»”, <i>Diario 16</i> , 29-5-1979.	526
Anexo 13: F. de Franco, “Carta dirigida a Director General de Cinematografía”, 1-10-1979.	527
Anexo 14: A. Zabala, “Informe individual de Subcomisión de Clasificación”, 4-11-1979.	528
Anexo 15: Fiscal General del Estado, “Acuse de recibo”, 4-5-1981.	529
Anexo 16: “Carta abierta al sr. Ministro de Cultura y a la Directora General de cinematografía”, 10-3-1983.	530
Anexo 17: Entrevista realizada a José María Forn, 6-3-2020.	531
Anexo 18: Entrevista realizada a Iñaki Núñez, 15-11-2019.	540
Anexo 19: Entrevista realizada a Paulino Viota, 5-11-2019.	549
Anexo 20: Entrevista realizada a Imanol Uribe, 31-10-2019.	561
Anexo 21: Entrevista realizada a José Juan Bartolomé, 31-7-2018.	569
Anexo 22: Entrevista realizada a Cecilia Bartolomé, 7-8-2018.	582

Anexo 23: Entrevista realizada a Carlos Taillefer, 15-5-2020.	601
Anexo 24: Entrevista realizada a Carmelo Romero, 25-5-2020.	608

Touché mais pas coulé : le cinéma censuré pendant la Transition espagnole

Résumé : La présente thèse a pour objectif d'étudier l'évolution de la censure et de la *cryptocensure* cinématographique avec pour cadre chronologique la Transition espagnole (1975-1982). Notre étude englobe ainsi la période prédémocratique, durant laquelle étaient en train de s'opérer les changements importants comme l'abolition officielle de la censure cinématographique par la publication du Décret Royal 3071/1977, le 1er décembre 1977.

Ce Décret Royal représente pour notre travail un point fondamental, car il est l'axe qui structure notre corpus : nous travaillerons sur trois films antérieurs à sa publication, *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas, *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez et *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota ; et trois autres films postérieurs, *El proceso de Burgos* (1979), Imanol Uribe, *Después de...* (1979), de Cecilia et José Bartolomé et *Cada ver es...* (1981), de Ángel García del Val. Ces films construisent tous un discours qui va à l'encontre du discours dominant diffusé.

Ce travail s'occupera, dans un premier temps, d'élucider comment les processus de pré production, production, distribution et diffusion des films peuvent être influencés par l'action de possibles agents de censure ; en un second temps il s'agira de réaliser une analyse comparative entre les processus de censure qu'ont pu subir les films des deux groupes de notre corpus. En ce sens, cette recherche nous permettra de comprendre l'évolution et transformation de la censure cinématographique, ses variations et l'extension éventuelle de son champ d'action, et nous amènera ainsi à la formulation d'une nouvelle définition de celle-ci, nous utiliserons le terme de *cryptocensure*.

Mots clés : Censure cinématographique, Transition, cinéma espagnol, cinéma politique, législation cinématographique et *cryptocensure*.

Touched but not sunk: censored cinema during the Spanish Transition.

Abstract: This thesis deals with the study of the evolution of cinematographic censorship and *cryptocensorship* in the Spanish Transition (1975-1982). Our research covers all the predemocratic period when important changes relating to freedom of expression began to take shape, like the official abolition of the cinematographic censorship through the publication of the Royal Decree 3071/1977 of the 1st of December of 1977.

This Royal Decree is a fundamental point in our research because it's the axis which structures our film corpus: we analyze three films produced before its publication, *La ciudad quemada* (1975) by Antoni Ribas, *Estado de excepción* (1976) by Iñaki Núñez and *Con uñas y dientes* (1977) by Paulino Viota; and three after, *El proceso de Burgos* (1979) by Imanol Uribe, *Después de...* (1979) by Cecilia y José Bartolomé y *Cada ver es...* (1981) by Ángel García del Val. These productions envisioned counter-hegemonic discourses that were different from those seen in the official media.

This study is about, firstly, explaining how the preproduction, production, distribution and exhibition process of the films can be influenced by possible censorial agents; and secondly, making a comparative analysis between the censorship processes suffered by the films of one group and another. In this sense, our research allows us to understand the mutation of film censorship, its different nuances and possibilities, and it will then allow us to propose a redefinition of this, *cryptocensorship*.

Key words: Cinematographic censorship, Transition, Spanish cinema, political cinema, film legislation and *cryptocensorship*.

Universidad de Cádiz, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte

Grupo de Estudios de Historia Actual (HUM 315)

Facultad de Filosofía y Letras, Av. Gomez Ulla s/n 11003 Cádiz España

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, École Doctorale 122- Europe Latine-Amérique Latine

Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine (CREC-EA 2292)

Université Sorbonne Nouvelle Maison de la Recherche 4, Rue des irlandais 75005 Paris France