SOCIALIZACIÓN POLÍTICA Y CINE: LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDADANÍA A TRAVÉS DEL CINE ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA (1975-1986)

Virginia Guichot Reina
Universidad de Sevilla[1]

La socialización política puede ser entendida como el conjunto de procesos mediante los cuales los miembros de una sociedad aprenden e interiorizan principios, normas, procedimientos y valores relevantes para su conducta como seres políticos. Al igual que ocurre cuando se habla de educación, muchos agentes contribuyen a la misma desde el momento en que el ser humano nace: la familia, la escuela, el grupo de amigos/as... y por supuesto, los medios de comunicación de masas. El cine es uno de ellos, con fuerte presencia en nuestros días. Como tal, tiene un importante componente conformador de modelos de comportamiento.

El objetivo de este trabajo es examinar «qué mensaje dirigido a la dimensión política del individuo presentó el cine español» en una etapa no muy lejana como fue la «Transición Española». Aunque no hay un acuerdo unánime en el intervalo temporal que abarca dicho período, nosotros hemos optado por considerar, al igual que otros historiadores, el espacio comprendido entre el 20 de noviembre de 1975, día del fallecimiento del general Franco, máxima autoridad en España durante casi cuarenta años, y el 22 de junio de 1986, con el comienzo del segundo período gubernamental del Partido Socialista Obrero Español liderado por Felipe González Márquez. Un periodo en el que el régimen democrático en el que ahora estamos instalados los españoles y españolas tuvo que «inventarse» y poner en funcionamiento sus reglas de juego, tan distintas a las que se habían establecido durante la dictadura. Si durante varias décadas ha predominado en la historiografía una imagen muy positiva de la Transición española a la democracia, que la retrataba como paradigma de transición exitosa, negociada y pacífica, ejemplo de consenso, cada vez más voces cuestionan este retrato casi idílico y sacan lo que podríamos denominar llanamente «los trapos sucios del proceso», como la intencionalidad de desmovilización política de los españoles por parte del sector en el poder.[2]

1. Dirección de contacto: guichot@us.es

2. Sirvan como muestra las palabras de Ignacio Sánchez-Cuenca, profesor de Ciencia Política en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March (Madrid), quien, acerca de la desmovilización política de la población a partir de 1977, escribe: «Hay quienes entienden que la desmovilización fue una muestra de madurez y responsabilidad de los partidos que hizo posible la firma de amplios acuerdos entre las élites; sin embargo, no faltan quienes creen que las masas fueron traicionadas por unos partidos de izquierda que se acomodaron con excesiva rapidez al sistema construido por los moderados del régimen. El debate acerca de esta cuestión ha estado dominado por opiniones y tomas de posición más que por análisis empírico» (SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio: «Consenso y conflicto en la transición española a la democracia». En PRZEWORSKI, Adam y SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio (eds.) *Democracia y socialdemocracia. Homenaje a José María Maravall*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2012, p. 185).

Aunque nuestro trabajo gira en torno a lo que podríamos llamar la «cultura política» que se transmite mediante el cine producido en España en la Transición, hemos de aclarar que este es únicamente un subconjunto de un proyecto mucho más amplio. Nuestra investigación se sitúa dentro de otra de carácter más universal que lleva por título «La dimensión afectiva de la socialización política. Emociones y sentimientos en los manuales escolares españoles de la Transición democrática española», cuyo máximo responsable es el profesor Miguel Somoza Rodríguez y que cuenta con quince investigadores en el equipo procedentes de diversas universidades españolas. El objetivo que se plantea es identificar tipos de emociones y sentimientos en el currículum y en los manuales escolares de ciencias sociales vinculados a los principios políticos o a la cultura pública, esto es, encontrar mensajes lingüísticos e iconográficos con carga afectiva dirigidos a construir lealtades y voluntades políticas. El análisis de los libros de texto escolares y currículos se intenta contrastar con el examen de otros documentos y fuentes extraescolares como la literatura, los programas televisivos o los filmes cinematográficos para averiguar el grado de continuidad o discrepancia existente entre los discursos escolares y los no-escolares y, por tanto, saber si los contenidos escolares fueron reforzados o cuestionados por los medios de comunicación y otras agencias de educación no formal e informal. Como antecedente inmediato del Proyecto, existía una investigación anterior dirigida por Gabriela Ossenbach (en la que también participamos como investigadores) sobre las características de la ciudadanía y la cultura política en la España democrática, que detectó en los manuales escolares de este período la ausencia de la dimensión afectiva aplicada al orden constitucional y al concepto mismo de sociedad democrática, probablemente como reacción contra el anterior aleccionamiento nacionalista y autoritario.

Para comprender por qué la importancia de centrarnos en el tema de las emociones,[3] acudimos a una de las más prestigiosas filósofas del momento, Martha Nussbaum y a su libro *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es tan importante para la justicia?*[4] Ella comienza su obra con la constatación empírica de que todas las sociedades, por supuesto también las democracias actuales, están llenas de emociones. El relato de cualquier jornada o de cualquier semana en la vida de una sociedad democrática (incluso de las relativamente estables) estaría repleto de muchas diferentes: ira, miedo, simpatía, asco, envidia, culpa, aflicción y múltiples formas de amor. Algunos de esos episodios emocionales poco tienen que ver con los principios políticos o con la cultura pública, pero otros sí tendrían como

3. El uso común del término «emoción» suele englobar la idea de sentimiento. Damásio, neurólogo portugués de reputado prestigio, los va a separar tal como expresa en la siguiente metáfora: «Las emociones se representan en el teatro del cuerpo. Los sentimientos se representan en el teatro de la mente». Las emociones «son acciones o movimientos, muchos de ellos públicos, visibles para los demás pues se producen en la cara, en la voz, en conductas específicas. (...). Los sentimientos siempre están escondidos, como ocurre necesariamente con todas las imágenes mentales, invisibles a todos los que no sean su legítimo dueño, pues son la propiedad más privada del organismo en cuyo cerebro tienen lugar» (DAMÁSIO, Antonio: *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2005). Las emociones están formadas por reacciones simples que promueven la supervivencia del organismo. Todos los seres vivos nacen con mecanismos para resolver automáticamente los problemas básicos de la vida, buscan bienestar. Los dispositivos emocionales se activan al nacer, con poca o ninguna dependencia del aprendizaje, pero a medida que la vida continúa, éste desempeñará un papel importante a la hora de determinar «cuándo» se van a desplegar los dispositivos. Los sentimientos son la expresión mental de cómo nos percibimos corporalmente.

4. NUSSBAUM, Martha C.: *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona, Paidós, 2014

objeto la nación y sus objetivos, las instituciones y sus dirigentes, la percepción de los conciudadanos como habitantes con los que se comparte un contexto público común, etc. Es decir, hay emociones que podríamos denominar «públicas», sobre el espacio político en que se vive. Esas emociones traen consecuencias para el progreso de la nación en el logro de sus metas: «Pueden imprimir a la lucha por alcanzar esos objetivos un vigor y una hondura nuevos, pero también pueden hacer descarrilar esa lucha, introduciendo o reforzando divisiones, jerarquías y formas diversas de desatención o cerrilidad».[5] Si tal como ella defiende, todos los principios políticos, tanto los buenos como los malos, precisan para su materialización y su supervivencia de un apoyo emocional que les procure estabilidad a lo largo del tiempo, nosotros queremos analizar qué tipo de mensajes audiovisuales en torno a la socialización política fue transmitido por el cine puesto que, sin duda, este, por sus propias características, es un medio por excelencia para el cultivo emocional.

Nuestra investigación aún se encuentra en sus comienzos. Hasta el momento[6] sólo hemos analizado doce películas del período: *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), *Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *Patrimonio Nacional* (Luis García Berlanga, 1981), *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), *El Sur* (Víctor Erice, 1983), *La Colmena* (Mario Camus, 1982), *Nacional III* (Luis García Berlanga, 1982), *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984), *Los Santos Inocentes* (Mario Camus, 1984), *La Vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985). Para nuestro análisis, vamos a dividirlas en dos grandes bloques: películas que refieren a una época distinta a la Transición (*El crimen de Cuenca, El Sur, La Colmena, Tasio, Los Santos Inocentes y La Vaquilla)* y aquellas que se sitúan en el período de la Transición democrática, es decir, que intentan en cierta manera representar la realidad en que fueron rodadas (*Asignatura pendiente, Ocaña: retrato intermitente, Solos en la madrugada, Patrimonio Nacional, Volver a empezar, Nacional III)*.

La interpretación del pasado como mecanismo de crear emociones de sostenimiento del nuevo régimen democrático

Cualquier persona dedicada a la investigación histórica es plenamente consciente de que todo relato histórico no es más que una construcción, una interpretación, que el historiador hace de un período a partir de una serie de datos con una objetividad más o menos cuestionada.[7] No es la realidad, no es el «ser» en sentido transcendental. Una película es también un relato —por tanto, una construcción— en el que se ponen en funcionamiento distintos recursos con vistas a que el relato esté bien contado y capte la atención del espectador: el lenguaje verbal y, sobre todo, el lenguaje no verbal, que recoge no sólo los gestos, actitudes, posturas... de los distintos personajes del filme, sino también la música, la fotografía, el montaje de las escenas, etc. Todos esos elementos nos «hablan», comunican, y por tanto, transmiten (e inducen) emociones. Y si es una película que insi-

5. NUSSBAUM, *op. cit*., pp. 14-15.
6. Este trabajo fue enviado el 28 de febrero de 2015.
7. ARÓSTEGUI, Julio: *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 1995.

núa recrear un tiempo histórico determinado, intenta provocar en el espectador ciertas emociones hacia el suceso, situación, época, personajes, que se presentan en el filme.

Dentro de las películas examinadas ambientadas en un tiempo diferente al de la Transición, una de ellas se sitúa en la segunda y tercera década del siglo XX (*El crimen de Cuenca*), otra en la Guerra Civil *(La Vaquilla)* y el resto en el período en la etapa franquista. Sin embargo, en todas ellas, a nuestro parecer, existe un elemento común: el rechazo hacia la falta de derechos, la imposición arbitraria, el autoritarismo, la coacción física y mental... esto es, una serie de rasgos que caracterizaban de forma bastante clara la época franquista. En definitiva, creemos que la emoción central que, a nivel de socialización política, buscaban provocar es el asco (repulsión) hacia un mundo sin respecto a las libertades y derechos fundamentales —que en este momento, se predicaban garantizados por la Constitución Española de 1978—.

Quizá el caso más paradigmático es *El crimen de Cuenca*, cuya directora Pilar Miró llegó a ser juzgada el 15 de abril de 1980 por el Tribunal Militar por injurias a la Guardia Civil (aunque meses más tarde, la causa fue traspasada a la jurisdicción civil) y que sólo pudo estrenarse el 19 de agosto de 1981, gracias a un momento de reafirmación de las libertades y de derecho a la expresión tras el fracasado golpe de estado del 23 de febrero de 1981. La película estaba basada en un hecho real, que tuvo lugar a principios del siglo XX, en un pueblo de Cuenca, Osa de la Vega. Dos amigos y vecinos, Gregorio Valero y León Sánchez son detenidos en 1913 como autores de la muerte de José María Grimaldos, pastor y compañero de estos, acusados por su madre y el pueblo, sin prueba alguna. Son juzgados, después de ser sometidos a innumerables torturas para conseguir que se declarasen culpables, y condenados a dieciocho años de cárcel. Cuando llevaban dos años de libertad, la presunta víctima, Grimaldos, aparece en otro pueblo, Mira de la Sierra, también de Cuenca, y admite que por su propia voluntad se fue de Osa de la Vega sin dar explicaciones hacía casi dos décadas.

¿Por qué una película ambientada a principios de siglo fue uno de los últimos filmes censurados en España? El motivo se halla en determinadas situaciones que Pilar Miró refleja en su absoluta crudeza mediante un realismo descarnado que recordaban demasiado a muchos españoles el régimen franquista recién clausurado[8]: los jóvenes acusados, personas humildes, de ambiente rural, asalariados de un cacique, son gentes a las que se les somete a abusos, palizas, torturas monstruosas, por parte de una Guardia Civil cargada de una violencia brutal y que sólo parece servir a los señores, a los poderosos; algunos funcionarios, en concreto, el juez que protagoniza la historia (interpretado por Héctor Alterio), es un ser que sólo quiere colgarse la medalla por resolver rápidamente los casos, sin escrúpulos a la hora de encargar la búsqueda de una confesión autoinculpadora mediante golpes y porrazos y que poco se preocupa en ese ideal de justicia que debería guiar su labor; el cura del pueblo aparece directamente aliado con la clase poderosa (Contreras, el «señor» del pueblo y diputado, interpretado por Fernando Rey) y con el juez y muestra una falta de compasión absoluta hacia los dos culpados sin prue-

8. En los extras de la película, se explica mediante textos la historia de la película. Situando el mensaje en 1980, se lee: «Ante el temor a posibles reacciones en contra de los sectores reaccionarios, todavía con mucha fuerza política y social, la Dirección General de Cinematografía pone en conocimiento al Ministerio Fiscal la existencia de secuencias que pueden constituir delito de ofensas al cuerpo de la Guardia Civil. Tan sólo dos días antes del estreno se perpetra un crimen contra la libertad de expresión al ordenar el «retraso temporal» del mismo».

bas; la posesión de una ideología distinta a la de los dirigentes –los dos acusados eran de izquierda y no eran personas sumisas ante los «señores»- estimula el interés de los dirigentes del pueblo (el diputado, el cura y el juez) en que sean arrestados, forma de callar fuerzas que podían ser perturbadoras para su intención de mantenerse en el poder, etc. Cuando uno visiona la película, quizá la emoción que más fuertemente se despierta es la de auténtico asco, de repugnancia hacia un mundo donde no hay justicia, no se respetan los derechos (como a la presunción de inocencia), no hay igualdad sino jerarquías que marcan dos categorías de personas (las privilegiadas, que toman las decisiones, y el pueblo llano, considerados por los otros como instrumentos para conseguir sus fines, no como personas), no hay libertad de pensamiento y de expresión, donde las instituciones públicas que deberían estar al servicio de todos los hombres y mujeres y en el caso de las de justicia, con independencia del poder ejecutivo y legislativo, son fieles servidoras de los poderosos, y las encargadas de la seguridad, como la Guerra Civil, son órganos represores de los disidentes del orden diseñado por los rectores de la nación. Y en el que hasta la Iglesia Católica, encarnada en el sacerdote, ha olvidado su mensaje de amor y de compasión, para ser esclava de los mandamases. Todos estos elementos podían recordar a un amplio número de espectadores situaciones vividas en el franquismo (conocido como régimen nacionalcatólico por la férrea unión entre la Iglesia como institución y las fuerzas directoras del régimen): servían de denuncia de una época que estaba demasiada cercana y apuntaba a crear el deseo de que se hiciera justicia contra aquellos que habían cometido comportamientos indeseables (como las torturas vistas en el filme) amparados en el rol de figura de autoridad, ganada gracias a coacciones físicas y psíquicas en un régimen de miedo a la disidencia. Miró era muy consciente de la fuerza del filme, del componente revulsivo de su película.[9] Las heridas estaban todavía muy frescas y desde los puestos de poder político de la Transición se prefirió una especie de amnesia general, de olvido «pactado» de los crímenes del Franquismo a una rendición de cuentas.

Hay dos películas del año 1984, un lustro después, que reflejan personajes de ambientes rurales que nos dan visiones prácticamente antagónicas de las personas humildes y nos crean emociones muy distintas: *Tasio* (1984) y *Los santos inocentes* (1984). Tasio, ambientada en el País Vasco, describe las andanzas de un personaje real, Anastasio Ochoa Ruiz (Tasio), carbonero y cazador furtivo, nacido en 1916 y que murió en 1989. La película no recorre toda su vida, sino que empieza cuando cuenta unos ocho años y termina cuando tiene unos sesenta. Lo que nos importa de esta película es el mensaje diáfano que transmite de la búsqueda (y conservación) de la libertad como un valor esencial para ser feliz y mantener la dignidad como persona. Si hubiera que describir con un solo calificativo a Tasio sin duda sería el de «hombre libre». A diferencia de otros habitantes de su pueblo que emigran a la ciudad en busca de un «mejor trabajo», más remunerado, él siempre defiende quedarse en su lugar de origen y sobre todo nunca estar a las órdenes de nadie, no cobrar un salario o un jornal, no estar sometido a ningún jefe. Es una persona que, siendo humilde, transmite una idea profunda de dignidad de la persona,

9. En unas declaraciones que hizo en 1979 a la Guía del Ocio de Madrid se lee: «Desde que profundicé en el tema de *El crimen de Cuenca* me interesó contar la historia de una humillación, de una amistad, de un error y de unos «procedimientos» que desgraciadamente ahora son de tremenda actualidad. Seguramente, la película no es agradable, no es tranquilizadora. Para algunos será un revulsivo. No he pretendido dar lecciones. He tenido la oportunidad de dar mi punto de vista sobre cosas que ocurren y no deberían ocurrir y ésa es la responsabilidad que asumo».

de honradez, de integridad personal. Y además todos esos valores se perciben unidos a un paisaje hermosísimo en el que se recrea el director constantemente que es el de la tierra vasca, que puede verse como señal de identidad de los hombres y mujeres de este espacio que parecen tener (como simboliza Tasio) una clara conciencia de que nunca van a renunciar a su libertad.

Frente esta visión «en positivo» de valores como la libertad, la integridad, la honradez..., representados por un carbonero vasco, aparece una imagen contrapuesta del ambiente rural en *Los Santos Inocentes*, de Mario Camus, basada en la novela del mismo nombre de Miguel Delibes publicada un año antes, en 1981. Localizada en un cortijo de Extremadura, cerca de Zafra, en los años sesenta, narra la vida de una familia de campesinos españoles (liderada por Paco, el bajo, casado con Régula) que vive subordinada a la clase que posee la tierra, trabajando, obedeciendo y soportando humillaciones sin queja alguna. Casi podríamos decir que son el extremo opuesto a todo lo representado por Tasio. En el filme, la clase dominante aparece casi sin excepción envuelta en una absoluta crueldad, manteniendo relegados a todos los humildes campesinos a la categoría de animales, de bestias, cuyas vidas, bajo su mentalidad, se estima sólo en la medida en que funcionen como buenos instrumentos para conseguir sus objetivos. Son muchos los ejemplos para refrendar esta idea pero sirvan como muestra los siguientes. Azarías, interpretado por Paco Rabal, es un hermano deficiente de Régula, la mujer del matrimonio campesino protagonista. Este le comenta que le han despedido del cortijo donde estaba porque era viejo y ella le responde diciéndole que no puede haber sido esa la causa ya que «viejo se ha hecho allí», puesto que llevaba sesenta y un años trabajando para el dueño. Paco, el marido de Régula, va hablar con el capataz de ese cortijo y éste se refuerza en su decisión espetándole: «Lo mío no es un asilo». Como decíamos, esta no es ni mucho menos la única muestra de inhumanidad. Cuando después de mucho tiempo viviendo casi como bestias, muy lejos de cualquier agrupación humana, en «la Raya», el señor del cortijo «premia» a la familia de Paco permitiéndole vivir en una casa cerca del mismo, el matrimonio campesino se pone muy contento pensando sobre todo en que de esta forma dos de sus hijos, Quirce y Belén, podrán ir a la escuela (otra de sus hijas, «la Niña Chica» tiene tales deficiencias que no puede andar ni controlar movimientos y los sonidos que produce son gritos y aullidos). Sin embargo, cuando el capataz ve a Belén, la observa con deseo sexual, «relamiéndose de gusto», y, a pesar de los ruegos de los padres, decide llevársela a servir para su casa. Sin duda, quizá el personaje más retorcido es el señorito Iván, el hijo del dueño de la finca, quien tiene a Paco como su perro en el sentido literal de la palabra, pues es el que se encarga de buscar a cuatro patas el rastro de las piezas de caza y de ir a recogerlas cuando el señorito acierta en el blanco. Iván, una vez que Paco se cae de un árbol precisamente mientras le servía en una cacería y se rompe una pierna, le obliga a que no guarde reposo contraviniendo la prescripción médica porque lo único que le interesa es ser considerado el mejor cazador de las batidas, para lo que necesita el «mejor perro» y eso provoca que Paco quede cojo para toda su vida.

La clase dominante, la de los señoritos y terratenientes, responden pues a anti-valores como los de inhumanidad, egoísmo, autoritarismo, coacción física y psíquica... a lo que se une una hipocresía moral absoluta, puesto que todos estos comportamientos vienen acompañados de celebraciones religiosas (Primera Comunión), adulterios, etc. El espectador, de nuevo, recibe el mensaje, sobre todo emocional, de repulsión hacia toda esa casta inútil que merecería no existir. Todo el filme provoca que el espectador

sienta simpatía por los humildes y que sufra en sus propias carnes las humillaciones y miserias a los que son sometidos. Y se indigne al percibir que la respuesta de estos seres humanos, a base de una cultura del miedo y de no educación, siempre un modo perfecto para tener a los demás dominados, sea la de sometimiento, la de aguantar con resignación. Constantemente, el lenguaje de los señoritos es de improperios, de insultos, hacia ellos (por ejemplo, el señorito Iván —interpretado por Juan Diego— suele llamar a Paco, «maricón»); sin embargo, la respuesta de Paco o de Régula, matrimonio campesino protagonista al dueño, es: «Aquí estamos para lo que guste mandar», «A mandar, don Pedro, para eso estamos»...

Creado este ambiente emocional de rechazo hacia el autoritarismo, el egoísmo, la inhumanidad, la hipocresía de los poderosos —ejemplo para muchos de los dirigentes del período franquista—, de compasión, de pena, de dolor, ante el trato que han sufrido los más débiles en el régimen recién acabado, se abre camino para la esperanza. Esta viene representada por dos de los hijos de la familia campesina, Quirce y Belén. Quirce va a visitar a los padres en un permiso del servicio militar y primero visita a su hermana, que está trabajando en una fábrica. Belén le dice que prefiere la fábrica a su trabajo como sirvienta porque «no quiere pasarse la vida quitando la mierda de los demás», lo que supone un rechazo a un destino servil y un mensaje al espectador de que uno puede plantarse y cambiar las cosas. Por su parte, Quirce, en su visita a sus progenitores, les cuenta que le han ofrecido un trabajo de mecánico (por lo tanto, va a salir de la miseria que viven sus padres) pero el fragmento que contiene el mayor mensaje de esperanza es narrado por el señorito Iván a sus amigos cuando Quirce rechaza una propina que este intenta darle por sus servicios en la caza, al sustituir a su padre ya inútil por su pierna. Reproducimos el fragmento del monólogo de Iván:

> «!Qué coño quieren los jóvenes de hoy que no están a gusto en ninguna parte! ¡Una guerra les daba yo! Tú dirás, que nunca han vivido como viven hoy. ¿Qué creen que me hizo el muchacho de Paco esta tarde? Al acabar el cacerío, le largo un billete de cien, de veinte duros, ¿no? Y él dice: «No, no, gracias». Y yo: «Te tomas unas copas, hombre». Y él: «No gracias, ya le he dicho». Vamos, que no hubo forma... Yo recuerdo que antes, coño, ¡qué digo antes! hace cuatro días, su mismo padre, Paco, digo, decía: «Gracias, señorito Iván» o «Por muchas veces, señorito Iván». Otro respeto. Se diría que los jóvenes de hoy les molesta aceptar una jerarquía. Y es lo que yo digo, Ministro, que a lo mejor estoy equivocado, pero el que más y el que menos, todos tenemos que aceptar una jerarquía: unos abajo y otros arriba. Es ley de vida, ¿no?»[10]

Quirce representa entonces nuevos valores: el rechazo a una sociedad jerárquica y la apuesta por una nueva sociedad donde la igualdad basada en la dignidad de la persona sean valores centrales. Es el que ya no tiene miedo a decir «no» a ciertos comportamientos paternalistas, propios de los mandamases (no olvidemos el supuesto paternalismo del régimen dictatorial y el papel de Franco como patriarca), y el que ha entendido que la construcción de la nueva sociedad empieza por que el propio individuo transforme

10. Obsérvese como el espectador puede apreciar la deformación de los valores: el respeto durante mucho tiempo se ha intencionadamente querido transformar en sumisión y era un respeto basado en el miedo, en el temor al castigo.

viejos hábitos. Tampoco ha de olvidarse que Quirce sí ha podido ir al colegio, con lo cual se refuerza la idea de la unión de educación, cultura y libertad.

Otras dos películas examinadas se sitúan en el período franquista y concretamente en la postguerra: *La colmena* y *El sur*. La dos parten de novelas previas: la primera es la adaptación de la obra de Camilo José Cela, publicada en Buenos Aires en 1951, y en España en 1955 al recibir primeramente censura; la segunda, está inspirada en el relato del mismo nombre, publicado en 1985, por Adelaida García Morales. *La colmena* se sitúa en el Madrid inmediato a la finalización de la guerra civil y es un retrato magnífico de la sociedad del momento. Así, en las pinceladas que vamos conociendo de la vida de los personajes, queda patente los trágicos efectos de esta lucha fratricida: la policía parando a cualquier ciudadano para pedir sin justificación los papeles y comprobar que «todo está en regla», en un clima de miedo y temor al encarcelamiento simplemente por la sospecha de tener ideas de izquierda;[11] la expulsión de la profesión por los expedientes de depuración; la supervivencia frente al hambre generalizada a través del estraperlo o de prestación de servicios sexuales en el caso de las mujeres, la doble moral de los «hombres de bien» y reconocidos católicos practicantes, quienes al mismo tiempo muchos de ellos acuden con asiduidad a los prostíbulos o tienen su querida de turno, la represión sexual que obliga a que los novios tengan que acudir a una casa de citas para tratarse con cierta intimidad, la constante propaganda del régimen en la radio, principal medio de comunicación para la clase popular, la reprobación social de la homosexualidad («el maricón») considerando que es un ser «contra natura», etc. El espectador recibe la impresión en una película, en general, con muy poca luminosidad (como metáfora de la época a la que representa), de la necesidad de no volver nunca a una situación así, de hambre, de miseria, de miedo, de oscuridad... y, por mínimo que reflexione, de la urgencia de poner los medios para evitar caer en ella.[12]

El Sur es una película intimista en la que una niña, Estrella, que siente fascinación por su padre, el médico y zahorí Agustín Arenas, intenta comprender qué llevó a su progenitor al suicidio (hecho del que parte la película aunque no se descubre del todo hasta más tarde). A través de la reconstrucción de acontecimientos de su vida junto a su padre, quizá lo más llamativo para el propósito de este trabajo es la constatación de las consecuencias que tuvo la guerra civil para España y para muchos hogares, los odios y tensiones entre miembros de una misma familia por motivos de ideología, las separaciones forzadas entre personas con fuertes lazos afectivos, la cultura del miedo que originó a cubrir de un silencio abrumador duras situaciones personales, ese mensaje interio-

11. La dueña del café donde se desarrolla gran parte de la película amenaza constantemente a sus propios camareros con una posible denuncia por «rojos» (simpatizantes de las izquierdas). Cuando un camarero cae una bandeja, ella grita: «Bestia, que lo que eres es un bestia y un rojo. La culpa la tengo yo por no denunciaros a todos».

12. Esta reflexión sobre las consecuencias de ciertas acciones señala Nussbaum que era una función muy importante en los festivales trágicos de la Grecia clásica que pretendían ser un campo de primer orden de educación para la ciudadanía. Dice Nussbaum: «Los dilemas trágicos no son simplemente ocasiones para las cavilaciones de la persona implicada; son también ocasiones para la deliberación pública, es decir, momentos que invitan a los ciudadanos, espectadores trágicos, a tratar de hacerse la mejor idea posible de una situación que podría tener amplias repercusiones públicas. Hay otra vía por la que la pregunta trágica aporta esclarecimiento. Cuando somos testigos de una colisión trágica entre valores importantes, nos preguntamos lógicamente cómo han llegado las cosas hasta ese punto y si una mejor planificación previa habría podido evitar la tragedia» (NUSSBAUM, *op. cit.*, p. 325).

rizado en la conciencia de los españoles de que «de la guerra no se habla» que aún se sigue arrastrando en nuestros días en algunos hogares.[13] En este caso, quizá sean dos las principales lecciones del filme desde el punto de vista de la socialización política: la importancia de intentar no llegar a una situación parecida a la de la guerra y la postguerra, y la de rescatar el pasado como mecanismo para comprender mejor nuestro presente, la necesidad de reconstruir la historia, de recuperar la memoria.

Terminamos este apartado con una comedia de Berlanga, *La Vaquilla*, que se sitúa en plena guerra civil española, tras dos años de contienda. El género de la comedia aquí tiene un especial valor, tal como destaca Nussbaum cuando destaca el valor que tenía para el ciudadano ateniense de la Grecia clásica. Señala la filósofa neoyorkina, el papel de los festivales, tanto cuando se representaban tragedias como cuando se escenificaban comedias, era formar a la ciudadanía. Las actuaciones eran momentos de honda emotividad y esas emociones eran valoradas como aportaciones importantes al debate político. La tragedia hace hincapié en nuestra fragilidad física y fomenta una compasión que vence las tendencias a la arrogante negación de nuestra humanidad más básica. La comedia, como la de Aristófanes, con sus insistentes referencias francas y alegres a las funciones fisiológicas, pide a todos los espectadores que se deleiten en su propia naturaleza física; tendría una función similar. Mientras que las tragedias tenían como rol principal dirigir la atención emocional e imaginativa hacia los derechos fundamentales y hacia el daño que se ocasiona si esos derechos no están presentes —si se reflexiona adecuadamente sobre ellos y se siguen sus consecuencias lógicas hasta el final, esos dilemas influyen en la compasión y solucionan algunos errores más probables de esta—. Y subraya Nussbaum:

> «El espíritu que animaba, no ya al teatro de Aristófanes, sino a los festivales cómicos en general, era el de la defensa de la paz pues se entendía que sólo en paz podemos disfrutar de la comida, la bebida y el sexo (e incluso del pedorrearse o del cagar). (...) Así pues, los festivales cómicos como los trágicos, trataban asuntos dolorosos: los límites del cuerpo, su sometimiento natural a indignidades, su cercanía a la muerte. Pero el espíritu de la comedia (...) convierta esas desmoralizadoras condiciones en fuentes de deleite».[14]

Y esta es una función, la de la defensa de la paz como medio de poder disfrutar de los pequeños placeres de la vida, que resalta *La Vaquilla* de Berlanga. La situación de entrada aparece absolutamente esperpéntica: estamos en un frente de trincheras y allí no se dispara ni un tiro, sino que los soldados dormitan, juegan, escriben cartas... e incluso, para poder fumar, soldados del bando nacional y del bando republicano intercambian los materiales necesarios (en una zona tienen el tabaco; en otra, el papel de fumar). Durante el filme además se ve que los reclutas, en general, no están combatiendo por la defensa de unos principios ideológicos en los que crean, sino que el azar hizo que en el momen-

13. Tenemos la experiencia personal durante nuestros años de docencia de la atracción que para gran parte del alumnado tiene el tema de la historia de la educación en España durante el Franquismo porque era una etapa que para muchos era la gran desconocida y algunos nos informaban que sólo después de trabajarlo en clase y preguntar sobre ciertos temas en casa se han enterado de historias familiares que permanecían en el silencio. Nuestra docencia se ha desarrollado tanto en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, y principalmente en la licenciatura de Pedagogía y en la diplomatura de Magisterio.

14. NUSSBAUM, *op. cit.*, p. 329.

to de la contienda estuvieran en una zona u otra (republicana-nacional) y es lo que dio lugar a que combatiesen bajo una u otra bandera. El deseo de todos radica ante todo en poder llevar una vida tranquila y pacífica. Toda la historia cómica gira en torno a la idea por parte de los republicanos de raptar a la vaquilla que iba a torearse en un festival que se organiza en un pueblo tomado por los nacionales para lograr desmoralizarlos y asimismo poder procurarse algo de sustento, porque escasean los víveres. El plan es que un equipo formado por cinco hombres del bando republicano, guiados por uno de ellos de la zona, lleguen al pueblo aprovechando la noche y rapten al animal, pero todo se va complicando hasta tal punto que al final terminan incluso participando, haciéndose pasar por nacionales, en la procesión de la Virgen. Todas las peripecias están teñidas de «lo humano, demasiado humano» como son esas pequeñas cosas de la vida que a la mayoría de los mortales nos proporcionan felicidad: el estar con nuestros seres queridos —el guía desvía a todos sus compañeros del establo donde está la vaquilla para poder así ver la finca que iba a heredar su novia—, el disfrute del sexo —la cuadrilla republicana intenta aprovechar el hecho de estar en un pueblo para gozar de los servicios de unas prostitutas tras meses de abstinencia por culpa de la guerra—, las comilonas —no tienen reparos disfrazados de nacionales en aprovechar un convite que da uno de sus enemigos, el marqués—, etc. Y, constantemente, hay alusiones a que intentemos percibir lo mucho que tenemos de semejantes todos los seres humanos (relacionadas sobre todo con el hecho de que todos tenemos un cuerpo con necesidades) y el, en ese sentido, despropósito de las contiendas (mucho más de las civiles). Así, por ejemplo, cuando los cinco republicanos se bañan desnudos en un arroyo, aparecen unos soldados nacionales y los confunden con otros de su mismo bando, dice uno de los republicanos: «Lo que es la vida. Aquí en pelotas, ni enemigo ni nadie»; en el prostíbulo, también coinciden hombres de toda especie y condición, y el «arrimarse» a las mujeres tampoco parece hacer distingos por ideología.

La comedia, por tanto, y en este caso, *La Vaquilla*, es una forma de darnos cuenta de nuestra fragilidad humana, una manera de hacernos ver la importancia de la paz para disfrutar de los placeres y aprovechar esta vida que nos ha sido dada y que no tiene repuesto. Nos anima a reírnos de nosotros mismos, y a darnos cuenta de cuáles deben ser las prioridades de nuestra existencia, entre las que no debe estar la discordia con los otros, seres tan frágiles como nosotros mismos y con semejantes necesidades.

Filmes situados en la Transición: reflejo y construcción de una nueva realidad

Situándonos en el cine hecho durante la Transición, vamos a distinguir dos momentos: el preconstitucional, anterior a la promulgación de la Constitución española en diciembre de 1978, y el constitucional, desde dicha fecha hasta 1986. Dentro del primer periodo, nuestro análisis se ha de circunscribir a tres películas, *Asignatura pendiente* y *Solos en la madrugada*, de José Luis Garci, y *Ocaña, retrato intermitente*, de Ventura Pons, que se incluye dentro del género documental. Los tres filmes tienen un gran interés porque nos muestran la España inmediata a la muerte de Franco y todavía no se ha entrado en lo que, según Sánchez Cuenca, es la fase intensa de despolitización de los españoles.[15]

15. SÁNCHEZ-CUENCA, *op. cit.*, p. 185.

El protagonista de las dos películas mencionadas de Garci es José Sacristán, un actor ya bastante conocido por los españoles puesto que había intervenido en múltiples filmes de lo que se ha denominado «Cine de barrio». En ambos filmes intenta representar, ser una especie de estereotipo de lo que podría ser la clase media, con estudios universitarios, e interesada por la política con ideas de izquierda. En *Asignatura pendiente*, es un abogado laborista, centrado en defender a personas afines a un amplio espectro del sector más progresista español, desde la Democracia Cristiana hasta presos relacionados con Comisiones Obreras (CCOO). En *Solos en la madrugada*, es un locutor de radio, que a través de su programa, descarga todo su desencanto y rabia por la conciencia de una situación que no le ha traído los cambios sociales imaginados tras la muerte de Franco. En los dos casos, su personaje se llama «Jose».[16]

El dato más significativo para el objetivo que nos ocupa, la socialización política de los españoles, en ambas películas, es que se muestra un clima social tremendamente politizado. *Asignatura pendiente* comienza justo antes de la muerte de Franco y termina meses después de la legalización del Partido Comunista en abril de 1976. Se observa pues el ambiente inmediatamente previo a la muerte del dictador, con manifestaciones de los afines al «Generalísimo» pidiendo que «los rojos» vayan al paredón, con detenciones de miembros de izquierda y reclusión de los mismos pero en espera inmediata de que cambien las tornas y se suavicen mucho las penas, hasta el clima político vivido en los meses siguientes, en los que, para desesperación de los miembros más de izquierda, la ilusionante ruptura con el régimen no terminaba de venir (y de hecho, nunca vino puesto que lo que se hizo fue una reforma «desde arriba».[17] Todo el contexto que rodea al protagonista masculino refleja un compromiso absoluto con las izquierdas, quizá con la exteriorización más espectacular en uno de los ayudantes de Jose en el gabinete de abogados, al que todos llaman Trotski: este va vestido en varias escenas con chaleco rojo de cuello vuelto, vive en un piso lleno de carteles y pósteres con alusión a simbología comunista, todas las puertas son rojas, y hasta —se dice— que tuvo un timbre con el sonido de la Internacional. Asimismo, la «izquierda» parece responder a unos valores de integridad, de honradez, de sacrificio ante unos principios políticos considerados justos (ejemplarizados por la figura de Rafa —Héctor Alterio— un sindicalista que se ha pasado media vida en la cárcel y que con inmensa amargura y humanidad añora el tiempo perdido y no posible de recuperar de la infancia de sus hijos) e incluso un cierto tipo de comportamiento en su vida conyugal puesto que cuando Jose vive una aventura extramatrimonial con Elena, su antiguo amor pero ahora casada y con hijos, y para hacerlo alquila un apartamento, Trotski le espeta: «Cada día te pasas más a la derecha. Ya hasta querida».

El ambiente que podríamos calificar de esperanza ante la inminente muerte de Franco da lugar a una profunda decepción cuando tras el fallecimiento por causas naturales del dictador no se experimentan grandes cambios y parece que las tomas de decisiones políticas siguen bajo las mismas manos. Así, se escuchan frases como la de Jose dirigiéndose al sindicalista Rafa, en la cárcel: «Estoy cansado. Había imaginado durante tantos años este tiempo de otra manera... pero todo sigue igual». O la de Trotski que, cuando

16. ¿Alter ego del director, José Luis Garci?
17. SÁNCHEZ-CUENCA, *op. cit.*

percibe un panorama sin las rupturas deseadas, decide casarse y tener un hijo, comenta que ya espera muy poco de la vida.

Esta situación de desencanto, a lo que se unen otros elementos que por falta de tiempo no vamos a comentar (nuevos papeles en la vida conyugal, gestión de las antiguas represiones, lenguaje irreverente, falta de educación en libertad...), termina con un reconocimiento por parte de Jose del miedo a asumir que se ha pasado a una nueva etapa y, sin embargo, la voluntad de estar dispuesto a superarlo. Mirar hacia delante le da un poco de miedo, pero «es por lo que hay que luchar porque es la única solución para todos». Enlazamos así justo con el espléndido monólogo final del protagonista de *Solos en la madrugada* quien, hablando directamente al espectador, con un «primerísimo» primer plano del rostro del locutor, Jose, se escucha:

> «Vamos a intentar luchar por lo que creemos que hay que luchar: por la libertad, por la felicidad, por lo que sea... Hay que hacer algo, ¿no? Para alguna cosa tendrá que servirnos el cambio, digo yo. Pues venga, vamos a cambiar de vida (...) Hay que comprometerse con uno mismo. Hay que tratar de ser uno mismo. Hay que ir a las libertades personales (...) Se ha terminado eso de ser víctimas de la vida. Hay que vencer a la vida. Hay que tomar el mando en la cama. Hay que mandar a la mierda la parcela. Hay que devolver el televisor en color, ¿o no?...Disfrutad de la vida, vosotros, porque es vuestra vida (...). Hay que empezar a tratar de ser libres. Yo también quiero ser libre y no tener que mentirme tanto. Sé que tengo que hacer algo. A lo mejor, escuchar. Escuchar más a la gente o hacer un programa de radio para adultos para hablar de las cosas de hoy porque no podemos pasarnos otros cuarenta años hablando de los cuarenta años.
>
> No soy político ni sociólogo pero creo que lo que deberíamos hacer es darnos la libertad los unos a los otros, aunque sea una libertad condicional, pero el caso es empezar. Yo creo que sí podemos hacerlo, ¿no? Yo creo que sí. Pues, ¡vamos! No debe de preocuparnos que cueste un poco al principio porque lo importante es que al final habremos recuperado la convivencia, el amor, la ilusión. De lo que no cabe duda, y todos lo sabemos, es que tal y como vivimos estamos fracasando. Vamos... vamos a intentar algo nuevo y mejor. Vamos a cambiar la vida y vamos a empezar por nosotros... vamos por nosotros...»

En este último mensaje, hay una idea fundamental, la idea de cambio, que precisamente va a ser el lema del Partido Socialista Obrero Español que ganará las elecciones de 1982 («Por el cambio»). Y es una transformación que ha de comenzar desde la propia persona, intentando dejar atrás el lamento continuo por las frustraciones, el tiempo robado del que se acusa al régimen franquista en el que se reprimieron las libertades civiles y políticas. El grito de Jose, de Garci, es «¡Quiero ser libre!», libertades que son nuevas, que están por estrenar, y que hay que aprender a gestionar desde el compromiso con uno mismo y con los demás. Esta es la principal enseñanza desde el punto de vista de la socialización política, ese decirle al espectador que asuma sus responsabilidades en la construcción del nuevo orden donde la libertad es el elemento clave, asumiendo el papel de artífices de la sociedad democrática pretendida. En el film, hay una burla hacia los antiguos mitos (En voz en *off* se oye al principio del programa de *Solos en la madrugada* casi al comienzo de la película: «Por primera vez los secretos de nuestra postguerra desvelados: ¿Eran algo más que amigos Roberto Alcázar y Pedrín? ¿Podría Usted decir el número exacto de pantanos inaugurados por Franco? ¿Tuvieron relaciones prematrimo-

niales el Guerrero del Antifaz y la Condesita de Torres? Secretos de nuestra postguerra desvelados. Nueva y apasionante serie de fascículos coleccionables con la garantía «Singar»), una amargura cargada de escepticismo ante las promesas incumplidas (En cuanto al apartado de relaciones personales, se dice en el programa de radio: «¡Cómo viene ese Diez Minutos de separaciones!» (revista del corazón muy conocida). Y Jose continúa: «Pero, nosotros, no», «Hay que aguantar, hay que aguantar» y finaliza diciendo: «Alegría, coño, alegría: ésta era la vida que nos prometía el segundo plan de desarrollo»), una mofa hacia los recién inventados compromisos políticos de gran parte de la población que hasta ahora se ha limitado a obedecer y callar,[18] etc. que nos invitan a comprender la realidad del momento.

Una película documental absolutamente desgarradora es *Ocaña, retrato intermitente*. El film se construye sobre una entrevista realizada a Ocaña, personaje real, símbolo de la noche barcelonesa, que a sí mismo se definía como pintor, intercalada con reportajes de sus actuaciones en diversos actos y en las calles y cafés de la Ciudad Condal. Ocaña había llamado la atención de los medios de comunicación de la época por ir vestido de mujer por las calles de Barcelona, haciendo espectáculos en la vía urbana, muy provocadores, incluyendo incluso la muestra de sus partes íntimas. El film desglosa, desde la autenticidad de una persona que ha dejado atrás desde hace tiempo todas las convenciones y que valora ante todo el sentirse libre («Yo lucho por ser yo, por ser una persona»), la vida y aspiraciones de este personaje, dando lugar a un sinfín de sentimientos en el espectador: el odio, la repulsión ante las humillaciones e insultos que por su condición de homosexual sin tapujos tuvo que sufrir, debidas en buena parte a una sociedad franquista claramente represora de todo lo que se alejase de su imagen del «buen español»; la admiración que produce la contemplación de una persona que ha luchado por su dignidad

18. En una escena, salen de cenar en un restaurante Jose y su esposa de la que ahora está separado. En un momento dado sale el tema de que él es su marido (no su exmarido a pesar de estar separados). Elena comenta: «Pero por poco tiempo. Me han dicho que la ley del divorcio puede caer para finales del 78» (tema candente, de actualidad en el país, para normalizar muchas situaciones de separación que, de hecho, se daban desde hacía muchísimo tiempo). Responde Jose: «Eso no te lo crees ni tú ni tu caballo». Elena replica: «Eso lo arreglamos nosotros en cuanto lleguemos a las Cortes». Jose: «¿Vosotros?, ¿Quiénes?». Elena: «Pues los míos, los socialistas»... [Por detrás hay carteles electorales de distintos partidos (Felipe González, Adolfo Suárez, etc). Se ve que estamos en ambiente electoral]

Jose: ¡Ahora eres socialista!, ¡Hay que ver lo que has cambiado! El hombre de las ventanas eléctricas (en alusión a la nueva pareja de Elena, porque tiene un coche con elevalunas eléctrico) es un prodigio, ¿eh?. ¡*Chapeau*!

Elena: Oye, que yo siempre he sido socialista...

Jose: Pues, perdóname Elena, pero yo nunca había notado nada.

Elena: Pero ¡mira que eres idiota, eh! Quiero decir que yo siempre, no sé, siempre, he tenido unas ideas... pues... socialistas.

Jose: Socialistas... Oye, si a mí me parece muy bien. Lo que pasa es que te hacía más con los Adolfos que con los Felipes (y se ríe).

Elena: Es curioso que se pueda vivir tanto tiempo con una persona y no conocerla.

Aquí hay un análisis interesante: Primero, una sociedad claramente dividida entre la UCD y el PSOE, con sus dos líderes respectivos. Parece que no hay otra opción. Segundo, Jose se burla indirectamente de que su mujer ha estado siempre absolutamente desinteresada de la política, de la lucha por los derechos sociales, etc., y ahora habla como si de toda la vida hubiera defendido una opción hasta hace nada clandestina. Además, hay una insinuación de que las mujeres se mueven más por el físico, y no por el programa electoral, y a ella (como a casi todas, según el mensaje propagandístico) le debía gustar más Suárez. Ella al mismo tiempo no sabe defender en absoluto el porqué es socialista.

y por mantener su libertad, la posibilidad de ser sí mismo, y no lo que desean los otros; la tristeza ante la marginación todavía en vigor hacia personas diferentes...(«yo soy un marginado, como las putas, como los chulos, como los maricones, como los ladronzuelos que roban motos... Aunque soy pintor, pero me puedo poner en su mundo») y además la reflexión acerca de la autenticidad o no de nuestra propia vida, si somos ante todo lo que queremos o lo que los demás han querido que seamos, algo que en aquella época inmediata a la muerte de Franco era un tema mucho más provocador debido a las represiones y tabúes impuestos. Ocaña revela sin ningún tapujo la vida marginal que ocultaba el régimen dictatorial y lo critica abiertamente («A Lorca lo mataron con dos tiros en el culo porque era homosexual. Ellos son unos homosexuales pero frustrados porque no llegan a ser persona»). Quiere ser provocador y lo consigue: choca, impacta al espectador con su llaneza y su visión de la vida («El salir transvertido a la calle... así me mira más la gente y así yo me puedo meter más con la gente y puedo provocar». «Cuando salgo a la calle, uno de mis mayores placeres es provocar»).

En *Volver a empezar* de Garci, centrada en el reencuentro esporádico de un literato español ganador del Premio Nobel —que se marchó de España durante la Guerra Civil a Estados Unidos adquiriendo la nacionalidad americana— con su amor de juventud, poco se trabaja el tema de la socialización política. Llama mucho la atención una escena introducida donde el protagonista, Antonio Albajara (Antonio Ferrandis) habla por teléfono con el Rey Juan Carlos I, haciendo una auténtica apología de su labor como monarca y dando una imagen de la realeza de llaneza y preocupación por su pueblo. Esto es, hay una clara intención de despertar en el espectador la simpatía por la monarquía, a la que se declara merecedora del Premio Nobel de la Paz.

Por último, está la trilogía de Berlanga *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*, a la que podríamos aplicar todo lo dicho en el epígrafe anterior sobre la comedia. La trilogía habla de la familia de los Leguineche, unos aristócratas arruinados que se enfrenta a una España democrática donde sus privilegios son puestos en entredicho. La imagen de la aristocracia es la de una panda de vagos, que siempre ha vivido a costa del pueblo al que se ha dedicado a explotar aprovechando las prebendas de su abolengo (un ejemplo es cuando el Marqués le dice a su hijo Luis José —José Luis López Vázquez— al querer este entrar en el mundo laboral gracias a registrar una patente ya de por sí surrealista:[19] «Pero, ¿por qué te ha entrado esa manía de trabajar si en nuestra familia no ha trabajado nunca nadie y nos ha ido estupendamente»); cuya moral está llena de hipocresía puesto que, a pesar de la declaración de catolicidad y su expresión externa en el hecho de tener su propio capellán (muy franquista, haciendo alusión a la estrecha unión entre el régimen dictatorial de Franco y la Iglesia como institución), el Marqués practica el concubinato con su asistenta Viti; el intento de defraudar a Hacienda a base de la compra de los funcionarios o llevando el dinero a los paraísos fiscales, esto es un falso amor a España que no es sino un amor a sí mismo sin compromiso por el bienestar común, etc. En definitiva, se aprecia que la que había sido la clase dirigente en todo el franquismo está llena de defectos, que no tienen nada de ejemplar, y que, eso sí, comparten la búsqueda de los placeres corporales con el resto de la humanidad (buenos banquetes, sexo...) El mensaje tácito al espectador es no permitir que un régimen como

19. Una bandeja con paella, gazpacho, sangría... destinada a los turistas que fueran a venir al Mundial de Fútbol de 1982.

el anterior vuelva a resurgir, y concienciarle de que, evidentemente, nadie de una clase económica más alta es superior como persona a los demás y debe procurar mantener sus libertades y derechos recién adquiridos.

Breve conclusión

Terminamos este trabajo incidiendo que todavía es una investigación en sus comienzos. Sin embargo, ya nos da pistas acerca de ciertas emociones relacionadas con la socialización política que se repiten en varios filmes. La más destacada es la de asco, repugnancia, hacia el régimen anterior en el que hay una negación de los derechos y libertades y por tanto era un sistema deshumanizador de la persona. Junto a ello, hay un mensaje de libertad, de asumir nuestras responsabilidades como ciudadanos de una nueva sociedad, sobre todo en las películas inmediatamente posteriores a la muerte de Franco. Este mensaje se va diluyendo a medida que avanza la Transición, y pocas alusiones hay entonces al tema del compromiso y la participación política, elementos fundamentales de una democracia fuerte. Si hubiera que decidir en qué modelo político de ciudadanía nos situaríamos sería el liberal, donde hay una escasa implicación del ciudadano en los asuntos públicos.

Bibliografía

ARÓSTEGUI, Julio: *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 1995.

DAMÁSIO, Antonio: *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2005.

NUSSBAUM, Martha C.: *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona, Paidós, 2014.

SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio: «Consenso y conflicto en la transición española a la democracia», en PRZEWORSKI, Adam y SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio (eds.) *Democracia y socialdemocracia. Homenaje a José María Maravall*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2012, pp. 153-194.