

Memoria y mujer en el documental español de los años setenta: crisis, melancolía y confesión

Por Laura Gómez Vaquero

Resumen

El cine documental no fue ajeno a los intensos cambios que tuvieron lugar durante el proceso de transición política en España y que afectaron a todas las esferas -política, social, económica y cultural. Para la consecución de esos cambios, la revisión del relato que sobre la historia había construido el régimen franquista era indispensable. Este texto aborda el modo en que el pasado es apelado en *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) y *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), propuestas protagonizadas por mujeres, donde la apelación a las políticas de la vida cotidiana y de la subjetividad como mecanismos de identificación colectiva implicó una apuesta por el cambio.

Palabras clave: cine documental español, Transición, memoria, mujer

Abstract

The documentary film was not foreign to the intense changes that took place during the process of transition from dictatorship to democracy in Spain and that affected the political, social, economical, and cultural spheres. For these changes to come true, the revision of the ways in which the past was told during the Francoism was absolutely necessary. This paper deals with the ways in which the past is specifically addressed by female characters in two documentaries: *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) and *Función de noche* (Josefina Molina, 1981). In these two films the politics of everyday life and of a subjectivity understood as the means to address the collective implied a commitment for change.

Keywords: Spanish documentary film, Transition, memory, women

Datos de la autora

Dra. Laura Gómez Vaquero enseña en el Grado de Cine de la Universidad Camilo José Cela (Madrid) y es Doctora en Historia del cine. Ha coeditado los libros *Piedra, papel y tijera: collage y cine documental* (junto a S. García López; Documenta Madrid, 2009) y *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo* (con D. Sánchez Salas; UAM/Ocho y Medio, 2009). Es Jefa de Redacción de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Acaba de publicar *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la transición en España* (Ayuntamiento de Madrid, 2012). Sus áreas de investigación son el cine documental y el cine español de los años setenta, con especial atención a la consideración de las prácticas cinematográficas en el marco de la producción cultural del momento.

Fecha de recepción

30 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación

15 de noviembre de 2013

El acercamiento al pasado durante los años setenta

El "boom de la memoria" que ha tenido lugar desde comienzos del siglo XXI en España ha incrementado el interés en visitar la llamada "Transición", cuando la negociación con el pasado reciente fue del todo necesaria.¹ En concreto, la celebración de distintas efemérides en torno a sucesos acaecidos durante los años de la transición política (como, por ejemplo, los 25 años de la Constitución española en 2003) promovieron el acercamiento a una época que se planteaba como el origen del relato en torno a los parabienes y problemas de la actual España democrática.

Uno de los ámbitos que pueden ayudar a entender los diversos procesos que tuvieron lugar durante esos años es el de los medios audiovisuales y, dentro de estos, el cine, que consiguió no solo visibilizar sino también promover todo tipo de posicionamientos dentro de una sociedad que, desde todos los ámbitos culturales y de manera consciente, fue presentada como plural. Manuel Trenzado Romero, interesado en estudiar las relaciones entre el cambio político y el cinematográfico durante el periodo de la Transición, señala que "desde un punto de vista sociológico probablemente han sido la II República y la Transición los momentos históricos más álgidos de creatividad y sintonía cinematográfica con los discursos sociales de la época en toda la historia del cine español" (Trenzado Romero, 1999: 40).

Más allá de las dificultades, indecisiones y paradojas que se dieron en la época (estamos pensando en la dificultad de algunas películas en estrenarse por complicaciones con la administración), el cine participó de manera activa en el debate del que se nutrió el proceso de transición a la democracia e, incluso, supo vehicular una determinada mirada al cambio político. Como afirma Manuel Palacio,

el cine español de la transición fue capaz de concebir y transmitir al público cinematográfico una nueva forma de ser y de sentir, y un cierto estado de conciencia favorable a las ideas que vertebran la transformación política: reconciliación social, recuperación de las libertades civiles y políticas, y descentralización del estado (Palacio, 2011:9).

Sin embargo, no todos los acercamientos al cine de la década emplean términos tan exultantes. Una de las teorías que ha estado presente en algunos de los estudios sobre el cine español después de Franco sugiere que, durante esos años, fue obligado dejar de lado el mal recuerdo del franquismo para que la transición a la democracia pudiera llevarse a cabo (Sánchez-Biosca, 2006: 245-246). De acuerdo con esta idea, algunos investigadores alegan que la presencia de la época del franquismo en el cine español de los setenta fue escasa; sobre todo si lo comparamos con el interés en la Guerra Civil que mostró no solo el cine sino también los medios audiovisuales.

Si bien es cierto que el conflicto tuvo una presencia indiscutible en el cine de la década -no solo fue una de las temáticas clave, también dio lugar a ciclos y seminarios en instituciones y festivales de dentro y fuera del país-,² durante la década de los setenta aparecerían producciones cinematográficas que tendrían como principal objetivo cuestionar los principios que guiaron al régimen franquista durante sus casi cuarenta años de indolencia y represión.

Ambas tendencias, la revisión del relato que hasta entonces había prevalecido sobre la Guerra Civil y la puesta en evidencia de los métodos represivos franquistas durante casi cuatro décadas tuvieron su espacio privilegiado en el cine documental. No en vano, los años de la transición política fueron una etapa dorada para este tipo de cine: la producción y exhibición de cine documental logró entre 1975 y 1982 una inusitada visibilidad en los medios. Las condiciones que favorecieron el florecimiento de este tipo de cine tras la muerte de Franco son: la apuesta por el documental por parte de la segunda cadena de TVE desde su creación (finales de 1966); y la aparición de un cine clandestino a finales de la década de los sesenta (Cerdán, 2008). Pero también influyeron otros factores que, ya desde 1975, sirvieron de estímulo como, por ejemplo, la derogación de la censura cinematográfica en diciembre de 1977, que trajo consigo una interacción con el exterior más ágil que tuvo su reflejo en la presencia de formas y temáticas que hasta entonces apenas habían sido explotadas.

La construcción de un nuevo relato sobre la Guerra Civil española se materializó en el cine documental mediante la presencia de aquellos que habían luchado en la guerra para ofrecer una mirada novedosa del conflicto, lo que de paso conllevaba una justicia histórica: la visibilidad y en cierto modo el homenaje a aquellos que habían permanecido en el exilio (exterior y/o interior), los vencidos (es el caso, por ejemplo, de *La vieja memoria* [Jaime Camino, 1978], *¿Por qué perdimos la guerra?* [Diego Santillán y Luis Galindo, 1978] y *Dolores* [José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1981]). Por su parte, el acercamiento al franquismo se vehiculó a

través de la presencia de algunas de las "víctimas" de la dictadura, lo que permitía desvelar los mecanismos que, de manera subrepticia, había puesto en práctica el régimen franquista y que, en ocasiones, aún se encontraban vigentes (*Queridísimos verdugos* [Basilio Martín Patino, 1977], *El asesino de Pedralbes* [Gonzalo Herralde, 1979] y *Ocaña, un retrat intermitent* [Ventura Pons, 1978] son algunos ejemplos).

Pese a su implicación política, los protagonistas de este último tipo de propuestas no eran exiliados ni presos políticos, sino que, en su mayor parte, pertenecían a esa "España negra" dibujada por los medios afines al régimen y poblada de verdugos, criminales, homosexuales, dementes, etcétera. Por aquellos que, en definitiva, habían sufrido de manera especialmente dura los efectos de un régimen implacable con la diferencia y regido por una idea inflexible e intransigente del orden;³ individuos que, organizados en colectivos y agrupaciones de distinto tipo (de vecinos, de mujeres, de gays y lesbianas, de familiares de presos, entre otros), lucharían durante los años setenta (ellos, sus familiares y demás concienciados) por cambiar la mirada estereotipada que los había condenado a la más completa marginación.

Esa recurrencia a aquellos que encarnaban la efectividad y crueldad del sistema franquista pero que, a la vez, personificaban el cambio, implicaba, entre otras cosas, la inclusión de una (o varias) voz/voces personal(es) y corpórea(s), muy distinta(s) a la voz etérea e impersonal que se imponía a la imagen en el noticiero oficial franquista, NO-DO; una voz, la mayoría de las veces masculina y enormemente retórica, que, junto con la música de la cabecera, pervive en la memoria colectiva de los españoles (incluso en la de aquellos que nacieron tras la muerte de Franco).⁴

Frente a esta voz, aparecerían otras que, en algunos casos, serían de carácter femenino. No obstante, las mujeres también habían sufrido una intensa opresión a lo largo del franquismo: su marginación era consecuencia directa del modelo de mujer que el régimen había promovido y que, pese a los cambios (fruto de política

de modernización del país puesta en marcha durante los años sesenta),⁵ seguiría acusando un paternalismo incuestionable.

La presencia de personajes femeninos que se expresaban en primera persona en ciertos documentales favorecieron el acceso a un ámbito, el de lo familiar y lo privado, que era revelador del alcance que había tenido la represión practicada por el Régimen de manera continua y subrepticia a lo largo de casi cuatro décadas; pero también -y aquí queremos poner un énfasis especial-, de la necesidad de "documentar" ese proceso de autoconciencia por parte de las mujeres, al alimón del afianzamiento de los nuevos movimientos sociales en España y de las diferentes propuestas audiovisuales que, en otras latitudes, emprendían la tarea de, cuando menos, dejar constancia de ese despertar.

La película *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino, realizada en 1971 -pero censurada y estrenada después de muerto Franco, en 1976-, componía ya, a partir del uso de todo tipo de material de archivo, un retrato de la cotidianidad y la sentimentalidad de los años de la posguerra a través de, entre otros, el acercamiento a un espacio femenino marcado por la soledad, el silencio y la desolación. De entre los materiales empleados, la canción popular de los años cuarenta sobresale en el film; su presencia en forma de diálogo dialéctico con el resto de recursos permite al realizador evidenciar las diferentes funciones que la música popular -y, con ella, los medios de comunicación- habían asumido durante la primera década de la dictadura: primero, como método para imponer los principios fundamentales del Estado franquista; y segundo, como el lugar a través del cual una parte significativa de la sociedad podía evadirse del sistema represivo y expresar su frustración y su tristeza (Martín Morán, 2008).

Frente a la película de Patino, donde la banda sonora se construye mayoritariamente a partir del uso de las distintas canciones populares de la época, *El desencanto* y *Función de noche*, realizadas en 1976 y 1981 respectivamente, suponen un acercamiento personal a la experiencia de personajes femeninos a través de su palabra. Pese a centrarse en personajes que pertenecen a

generaciones y estratos sociales distintos, ambas propuestas comparten un deseo común: enfrentarse a un pasado difícil. Veamos a continuación cómo estas memorias individuales se plantean como memorias colectivas en un empeño por cuestionar los principios franquistas que habían dominado el espacio público e invadido el privado.

Despertar de un largo invierno

El desencanto parte de la figura del poeta mimado por el régimen franquista Leopoldo Panero, fallecido doce años antes, para, mediante la entrevista a su esposa y a sus tres hijos, exponer la conflictiva relación de estos con una figura que se intuye cruel y autoritaria. Si en algunos documentales estrenados con anterioridad, y sobre todo con posterioridad a este, la palabra de aquellos que no habían podido expresarse en vida del caudillo sería integrada al discurso de la historia pretérita, presente y futura del país, en la película de Chávarri, la palabra de la esposa y los hijos del poeta es propuesta como muestra de todo aquello que no habían podido manifestar en vida del padre; el resultado es un nuevo tipo de relato, centrado en las experiencias y los conflictos de la hasta entonces vida privada de los españoles, que es ahora trasladada al espacio público.

Es quizá esta relación que aparece casi de manera inmediata entre el silencio sufrido por la familia Panero y el padecido por la sociedad española la que promovió un tipo de lectura que, surgida tras el estreno de la película en septiembre de 1976, ha sobrevivido hasta la actualidad: la de que *El desencanto* pone de manifiesto los traumas latentes de una sociedad a la que le resulta difícil emprender el nuevo rumbo de un país inmerso en una transición política.⁶ De acuerdo con esta interpretación, la sombra del padre - trasposición del caudillo- era lo suficientemente oscura y alargada como para negar a sus hijos -es decir, a los españoles- materializar el cambio.

Sin embargo, tal y como expresa Jo Labanyi en un artículo reciente sobre la película: si esta se puede ver como representativa

de la Transición, en el sentido de que pone en imágenes el desencanto de una sociedad apabullada por sus recuerdos, “¿por qué no verla como un reflejo de los cambios en la situación de la mujer que ya estaban empezando a producirse en los primeros años de los 70, y que fueron algo que las mujeres consiguieron, contradiciendo la idea de que la escena política estaba dominada por la presencia omnipotente del gran padre a punto de morir?” (Labanyi, 2011: 77).

Si partimos de esta idea, precisamente es la madre, frente a la ausencia del padre, la que narra ante la cámara sus recuerdos en primera persona (y en este sentido, las fotografías familiares incluidas en el largometraje acentúan la impresión del padre ausente y de la presencia central de ésta). La narración que Felicidad Blanc hace de sus recuerdos denota un tono literario no exento de melancolía durante los primeros metros de celuloide. Entre otros recuerdos, Blanc describe cómo era la casa de Astorga, en León, a la que llegó de recién casada, así como alude al desencanto (materializado en la imagen que el realizador incluye de la finca donde vivieron, entonces en ruinas) que la esposa sufrió tras la luna de miel con la llegada de los amigos del marido; un acontecimiento aparentemente irrelevante que, sin embargo, es interpretado por la entrevistada (y por el espectador) como un presagio de la tónica que marcaría toda su vida matrimonial: el desplazamiento y la soledad. Los largos *travellings* en el interior de la casa que acompañan sus palabras desempeñan una función evocadora acorde con el tono afectado de la protagonista: no en vano, es por las ruinas del pasado por donde vaga la protagonista a instancias del realizador. Sin embargo, esta melancolía se ve sustituida, a partir de la segunda parte, por un tono menos afectado: la aparición en pantalla del mediano de los hijos, Leopoldo María, que había faltado en la primera parte, convierte los soliloquios ensimismados de la madre en autodefensas y explicaciones no exentas de firmeza y de materialidad. Los reproches que este lanza a su progenitora la impelan a aludir a las condiciones sociales y culturales bajo las que tuvo que sacar adelante a sus tres hijos; una tarea no demasiado fácil por el lugar de donde ella

provenía (tal y como explicaba al comienzo del film, una "niña bien" que pierde su independencia con el matrimonio).

Ya sea ficcionalizando su propia vida (en la primera parte del largometraje), ya justificando sus decisiones (en la segunda), tal y como explica Labanyi, "Felicidad Blanc demuestra que ella ha conseguido romper con el pasado impuesto por su marido" (Labanyi, 2011: 77); y lo consigue interviniendo activamente en la película, haciendo de su vida un melodrama y compartiendo protagonismo con sus hijos.⁷

Este protagonismo que la madre acepta sin reparos se expandirá más allá de la pantalla. Tras el estreno del film, Blanc aparecerá en alguna que otra publicación seriada de la época con motivo de la publicación de su libro de memorias en 1977, titulado *Espejo de sombras*. La autora de la publicación afirmaba en una breve entrevista a *Diario 16*: "...Todo lo que he vivido lo he hecho inmediatamente recuerdo" (Anónimo, 23-11-1977: 23); algo que ya evidenciaba *El desencanto* y que queda manifiesto en *Espejo de sombras* (en la misma entrevista, Blanc especificaba: "este libro supone mi retirada. Es como el telón final de una vida"). De manera similar, si bien insertando el relato en un telón de fondo más amplio, el prólogo al libro, firmado por la filóloga Natividad Massanés, comienza de la siguiente manera: "Las mujeres han sido a través de la historia la parte invisible de la humanidad"; y continúa: "Ser persona, asumirse a sí misma frente a los demás, es lo que ha hecho Felicidad Blanc. Abiertamente, públicamente. Primero, como la viuda del poeta Leopoldo Panero, y junto a sus hijos, en la película *El desencanto* de Jaime Chávarri. Y ahora en este libro-documento, *Espejo de sombras*" (Blanc, 1977: 7).

Desde este punto de vista podemos considerar *El desencanto* una de las primeras películas en demostrar la utilidad de interrogar el pasado a través del ámbito de lo doméstico y en proponer su superación a través de un personaje femenino que se posiciona ajena al papel de madre y esposa ejemplar que se le había designado durante el franquismo. La película coincidió en las salas con el largometraje de ficción *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico),

lo que para algunos críticos significó el paso al tratamiento de “una problemática casi inédita en nuestro cine tan desligado hasta ahora de las situaciones reales” (Pérez Gómez, 1976: 53). No en vano, la familia se revelaría como el lugar donde los intereses públicos y privados colisionan pero también donde es posible ejercer la libertad, especialmente durante esos años de abandonar la cueva y salir a la palestra.

La confesión como acto político

El desencanto produjo gran sorpresa entre una crítica poco acostumbrada a presenciar “desnudos metafóricos” en pantalla. Algo similar ocurrió con *Función de noche*: la asistencia del público a un espectáculo donde una pareja revelaba detalles íntimos de su vida en común fomentó un debate intenso en torno a la posición moral de la realizadora con respecto a sus personajes.⁸ La responsable, Josefina Molina, persuadió a su amiga, la popular actriz Lola Herrera para que mantuviera un encuentro con su exmarido, el también actor Daniel Dicenta.

La idea había surgido durante la representación de la obra teatral *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes,⁹ donde Lola Herrera interpretaba el papel principal y Josefina Molina ejercía de directora escénica. Esta última había sido testigo directo del intenso efecto que la representación diaria causaba en el ánimo de Lola Herrera, quien interpretaba en dicha obra el papel principal, Carmen Sotillo, una viuda que durante la noche en la que vela el cuerpo de su marido, expone sus recuerdos de su insatisfactoria vida en común. La actriz, que llegó a desmayarse en escena, entró en una crisis personal que la llevó a aceptar participar en el proyecto cinematográfico, que le serviría para profundizar en su estado emocional.

La intención de la realizadora era sacar a la luz los problemas sentimentales y sexuales de una pareja (y una generación) que había nacido bajo los principios del nacional-catolicismo más férreo. Tal y como Josefina Molina explicaría a los involucrados, el encuentro entre los dos actores se desarrollaría bajo unas condiciones

estrictas: en una habitación-camerino con ocho cámaras dispuestas de manera estratégica. Allí, ambos abordarían algunos de los aspectos de su vida en común y de su separación catorce años antes, lo que les permitiría desvelar multitud de pensamientos y sentimientos que apenas se habían trasladado el uno al otro. El resultado de dicho "experimento" es revelador: la actriz alude a su expectación en la noche de bodas y a su posterior desencanto; el actor le revela a su exmujer sus celos y la presión social bajo la que se sentía sometido; y ambos aceptan la incomunicación, la represión y la inmadurez que caracterizaron su matrimonio.

El dispositivo empleado por la realizadora transmite una intensa sensación de inmediatez y naturalidad, derivada en parte de la escasa presencia de cortes; tal y como explicaba en una entrevista Josefina Molina, "el rodaje fue el tiempo real, una hora y tres cuartos, de lo cual yo he respetado absolutamente el tiempo, es decir, cada cosa está dicha en su momento. Lo único que se ha quitado de la conversación han sido aquellas cosas que se reiteraban. También se ha respetado el orden cronológico en que van apareciendo los temas" (Ruiz de Villalobos, 28-19-1981: 13). Ello no fue óbice para que algunos críticos del momento cuestionaran la veracidad del encuentro e incluso encontraran la película moralmente reprobable. Frente a las críticas que afirmaban que "la ropa sucia se lava en casa", la realizadora explicaba de manera significativa: "Nunca es malo verbalizar los problemas que tienes. Ellos han tenido una oportunidad única. Salir de sí mismos, objetivarse" (Maqua, 1981: VII).

Además de osada, la película fue calificada en alguna que otra ocasión de feminista. La realizadora se mantuvo bastante prudente con respecto a dicha afirmación, alegando que "(...) cuando una mujer habla de sus puntos de vista con respecto a otra mujer parece que la cosa es feminismo, pero realmente eso lo están haciendo los hombres continuamente y nadie les acusa de machismo" (Ruiz de Vilallobos, 1981: 13). Sin embargo, el acto de confesión que la realizadora promovió y registró recuerda a otros que, en el ámbito internacional durante los años setenta, se proponían cuestionar la identidad

femenina desde el audiovisual, convirtiéndose en verdaderas reivindicaciones que basaban su efectividad en el mismo hecho de hacerse públicas, es decir, en el propio acto de la expresión. Creemos pertinente recordar, por ejemplo, las palabras de Alix Shulman en 1971, recogidas en el texto de la ensayista feminista Alexandra Juhasz, "They Said We Were Trying To Show Reality - All I Want To Show Is My Video: The Politics Of the Realist Feminist Documentary":

Ahora que las mujeres –las únicas Expertas en la sexualidad femenina– están empezando a hablar juntas y a compartir impresiones, están descubriendo que sus experiencias son sorprendentemente similares y que no son monstruos. En el proceso de exposición de los mitos y las mentiras, las mujeres están descubriendo que no son ellas, como individuos, las que tienen problemas sexuales: es la sociedad la que tiene un gran problema de índole política (Juhasz, 1999: 204)¹⁰.

Función de noche implicaba no solo un ejercicio de confesión por el que lo privado (y todas sus complejidades) saltaba al espacio de lo público, sino también un lugar de discusión sobre los roles de la mujer en la España del franquismo, sentidos como desfasados ante la nueva situación que por entonces se estaba imponiendo¹¹. Algo a lo que aluden de manera directa ese otro tipo de imágenes que, intercaladas entre aquellas que corresponden al encuentro entre la actriz y su exmarido, son un seguimiento a la protagonista en su recorrido por los espacios públicos por los que transita en un intento por encontrarse a sí misma; unas escenas que servían para contextualizar al personaje y que, sobre todo, daban cuenta de los nuevos espacios de los que disponía una "mujer de su tiempo" (como se decía en la sinopsis presentada a la administración)¹² para reelaborar su identidad: su visita al tribunal eclesiástico pertinente para iniciar los trámites de nulidad matrimonial (que formalizara su nueva situación de divorciada, así como la llegada de nuevos tiempos); su cita con una adivina, que intenta desvelarle las claves de un futuro difuso; su entrevista con un cirujano plástico para operarse los pechos; los paseos con su amiga Juana Ginzo,

actriz radiofónica y de doblaje con fama de polémica por sus ideas progresistas; y la alusión a sus hijos como elementos básicos que han conformado su femineidad (como ella misma confiesa en el film, uno de los hechos más relevantes en su vida).¹³

El *shock* que el film produjo en su tiempo se debió sobre todo a la novedad de encontrar en la pantalla a una mujer conocida expresando sus secretos más íntimos. *Función de noche* corporeiza en la figura de Lola Herrera, de manera directa y en un tono ajeno a la moralina, las dudas y frustraciones causadas por una cierta educación sentimental, así como el deseo de participar en la superación de todos esos adjetivos que se le habían asignado a la mujer durante el franquismo.

Conclusiones

Como hemos intentado mostrar a través del análisis de estos dos documentales, enfrentarse a un pasado difícil durante los años de la transición implicó en ocasiones un cuestionamiento de las posiciones adoptadas y puestas en práctica con anterioridad. Una nueva época estaba llegando y era necesario revisar los mitos y creencias promovidos por el régimen franquista. La tarea no era fácil: como explica Helen Graham, durante el franquismo, "el estado [se había] expandido hasta el punto de regular espacios definidos previamente como "privados" -como por ejemplo el cuidado del niño y la organización del hogar-" (Graham, 1995: 110-111).¹⁴ Aunque esta intervención pública en el ámbito de lo privado mutó a lo largo del franquismo, no fue hasta los setenta que esto fue claramente puesto en cuestión.

El desencanto y *Función de noche* jugaron un importante papel en hacerlo e incluso consiguieron abrir debate en torno a la cuestión (tal y como se recoge en la prensa de la época). Con los diversos movimientos de liberación de la mujer como telón de fondo,¹⁵ la presencia en estos dos films de personajes femeninos capaces de mostrar sus complejas posiciones en relación al pasado fue decisiva para construir una contra-narrativa que sustituyera la preexistente por otra y consecuentemente atestiguara el proceso de cambio

emprendido por una parte significativa de la sociedad española desde mediados de los setenta. Estas dos mujeres accedieron a relatar sus experiencias, relativas al pasado y al presente, delante de la cámara; lo que puede ser entendido como parte del proceso de concienciación puesto en marcha por este colectivo durante la década, pero también como una manera de poner en práctica un nuevo recurso fílmico: aquel que coincide con la emergencia de la política de la vida cotidiana y de una subjetividad entendida como el medio para invocar lo colectivo (Renov, 2004: 177).

Tal y como se explica en el texto de revelador título *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición*,

a medida que se fueron exteriorizando las vivencias personales y, sobre todo, al compartir experiencias con otras mujeres en los primeros grupos de autoconciencia o de reflexión, los problemas antes sentidos como 'personales' comenzaron a pensarse en una dimensión social, atribuyéndolos a la situación de la mujer como género, más allá de lo estrictamente individual.

Es entonces cuando "las cuestiones personales adquieren la categoría de lo 'político'" (Escario, Alberdi y López-Accotto, 1996: 117-118).

Es en parte por ello que tanto *El desencanto* como, en mayor medida, *Función de noche* fueron interpretadas en la época desde un punto de vista ideológico y político. El cambio que se había operado en la sociedad española y su relación con respecto a la política era evidente: mientras que la generación que luchó en la guerra (y que después se pasó al movimiento antifranquista) había asumido una militancia basada en la ideología y en su pertenencia a un partido político (ya fuera el PCE, el FLP o cualquier otro), la generación que nació en pleno franquismo, y que ahora es la encargada de revisar el pasado, tiende a adquirir su sensación de pertenencia a un grupo a partir de elementos de carácter cultural y simbólico; es decir, en relación a "la imagen que sus miembros tienen de sí mismos" y desde una serie de "nuevos significados que contribuyen a dar sentido a su vida cotidiana y se construyen de forma colectiva".¹⁶

La progresiva consecución de una serie de transformaciones estructurales en España desde mediados de los sesenta, en directa relación con la incorporación del país a las dinámicas del capitalismo, modificarían el tipo de relaciones entre sistema político y sociedad, como había ocurrido en el resto de países occidentales¹⁷. El movimiento obrero, el más claro representante de esa confianza en la lucha por la justicia social desde presupuestos ideológicos, iría perdiendo fuerza durante la segunda mitad de los años setenta; tal y como lo evidencian las distintas propuestas heredadas del cine militante de los sesenta que aparecerán en esos años, que incorporan una serie de estrategias (la ironía, el distanciamiento, la autoreflexión) derivadas en buena parte de la autocrítica (de todas ellas quizá *Númax presenta...* [Joaquín Jordá, 1979]) es la más contundente).¹⁸

En su lugar, nuevos espacios y actores revelarían su capacidad para representar la ruptura con el pasado y la asunción del cambio. Tal y como ponen de manifiesto *El desencanto* y *Función de noche*, el recurso a la experiencia vital y la construcción de un relato individual que aludiera a lo colectivo (no exento de recreación y performatividad, como hemos visto) era, en estas circunstancias y pese a algunas críticas, del todo pertinente.

Bibliografía

Anónimo (1977), "Memorias de la viuda de Panero", *Diario 16*, 23 de noviembre, 23.

Anónimo (1981), "Comentando comentarios" (sección), *Pueblo*, 21 de noviembre, 43.

AA. VV. (2004), *Actas del IX Congreso de la AEHC. El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, AACCE/AEHC, Valencia.

AA. VV. (1986), *El cine y la transición política española*, Filmoteca Valenciana, Valencia.

Blanc, Felicidad (1977), *Espejo de sombras*, Argos Vergara, Barcelona.

Casquette, Jesús (2001), "Nuevos y viejos movimientos sociales en perspectiva histórica", *Historia y Política. Revista de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales*, nº 6.

Castro García, Amanda (2009), *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, Oviedo, KRK ediciones.

Cerdán, Josetxo (2008), "Muerte y resurrección. El documental en la España del tardocapitalismo", en *Revista Pausa*, nº 6, marzo.

Chanan, Michael (2007), *The Politics of Documentary*, BFI, London.

Escario, Pilar, Alberdi, Inés y López-Accotto, Ana Inés (1996), *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición*, Instituto de la Mujer, Madrid.

Gaines, Jane M. y Renov, Michael (eds.) (1999), *Collecting Visible Evidence*, Minnesota University Press, Minneapolis.

García López, Sonia (spring 2014; en prensa), "Filling the Voids of Memory. Alzheimer's Disease and Recent History in Nedar and Bucarest, la memòria perduda", *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, vol. 6, issue 1.

Gómez Vaquero, Laura (2004), "Númax presenta... (J. Jordá, 1979): el documental olvidado de la Transición", en *Actas del X Congreso de la AEHC. El documental, carcoma de la ficción*, AEHC / Filmoteca de Andalucía, Granada.

González Ruiz, Pilar (ed.) (2009), *El movimiento feminista en España en los años setenta*, Madrid, Cátedra.

Graham, Helen (1995), "Women and Social Change", en Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, Oxford and NY.

Graham, Helen y Labanyi, Jo (ed.) (1995), *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, NY.

Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo (2004), *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona.

Hopewell, John (1989), *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Eds. El Arquero, Madrid.

Huyssen Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.

Johnston, Hank, Laraña, Enrique y Gusfield, Joseph (1994), "Identidades, ideologías y vida cotidiana en los nuevos movimientos sociales", en Laraña, Enrique y Joseph Gusfield (eds.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

Juhasz, Alexandra (1999), "They Said We Were Trying To Show Reality - All I Want To Show Is My Video: The Politics Of the Realist Feminist Documentary", en Jane Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, Minnesota University Press, Minneapolis.

Labanyi, Jo (2011), "Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis: *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)" en Manuel Palacio (ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Maqua, Javier (1981), "Josefina Molina-Pepe Samano. *Nosotros no hemos engañado a nadie*", *Diario 16*, 1 de noviembre, VII.

Mariás, Miguel (1977), "El cine desencantado de Jaime Chávarri", *Dirigido por*, nº 49, 54.

Martín Morán, Ana (2008), "En la boca del lobo... que canta. La cultura popular y la reconstrucción de la identidad nacional en *Canciones para después de una guerra*", en Carlos Martín (coord.), *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*, Diputación de Granada / Centro José Guerrero, Granada.

Minguet Battlori, Joan M. (1997), "El desencanto", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid.

Palacio, Manuel (ed.) (2011), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Pérez Gómez, Ángel A. (1976), "Familias españolas. <<El desencanto>> y <<Retrato de familia>>", *Hechos y dichos*, octubre, 53.

Renov, Michael (2004), *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London.

Ruiz De Villalobos (1981), "Josefina Molina: *Hay que decir las cosas, aunque sea tarde*", *Diario de Barcelona*, 28 de octubre, 13.

Sánchez-Biosca, Vicente (2006), *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Alianza editorial, Madrid.

Threlfall, Monica, Cousins, Christine y Valiente, Celia (2005), *Gendering Spanish Democracy*, Routledge, London and NY.

Trenzado Romero, Manuel (1999), *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, CSIC, Madrid.

Valiente Fernández, Celia (2003), "Las políticas para las mujeres trabajadoras durante el franquismo", en Gloria Nielfa Cristóbal (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, Ed. Complutense, Madrid.

Vernon, Kathleen M. (2001), "Cine de mujeres en la Transición. La trilogía 'feminista' de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina", en Manuel Palacio (ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

¹ Este "boom" debe insertarse dentro de la preocupación central en las sociedades occidentales desde los años 80 por la memoria, tal y como lo ha indicado Andreas Huyssen (2002). En el caso concreto de España, éste ha tenido una manifestación privilegiada en la Ley de Memoria Histórica que, desde finales de 2007, contempla el reconocimiento de los derechos de aquellos que sufrieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura. Tal y como expresa Pedro Ruiz Torres, la recuperación de la memoria histórica, en especial respecto a las víctimas de la guerra y la dictadura, ha sido intensa desde 2000 y ha dado lugar a un debate del que se han nutrido los medios. Ruiz Torres en García López (spring 2014; en prensa).

² Y en este sentido estamos de acuerdo con el anteriormente aludido Sánchez-Biosca en que "el pasado de la guerra civil estuvo como nunca presente en los debates públicos" (2006: 246).

³ Las tres películas mencionadas revelan distintos posicionamientos respecto al tratamiento y representación de sus personajes; sin embargo, todas comparten el deseo de ofrecer una mirada distinta de aquellos que hasta entonces habían sido estigmatizados en los medios. El caso de *El asesino de Pedralbes* es revelador de las tensiones presentes en esos años; tras un estreno polémico, hubo de organizarse un coloquio-debate donde se abordó la cuestión de la enfermedad mental, considerada desde un punto de vista sociopolítico y, por tanto, de muy distinta manera al tratamiento represivo, inspirado en ideas eugenésicas, que le había dado el régimen franquista.

⁴ Quizá en parte por la falta de estructura vertebradora (orden y duración de sus unidades), estos dos elementos (la voz y la sintonía del comienzo), que pervivieron pese a los cambios, penetraron mejor en la memoria de los espectadores. Cfr. Tranche y Sánchez-Biosca (2000: 107-108).

⁵ Esta modernización primordialmente económica acabó afectando a otros ámbitos de la vida de los españoles; la búsqueda de un nuevo modelo económico (y de nueva mano de obra) fue la razón principal de que se promulgara en 1961 la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, que, tras 19 años, permite a la mujer casada trabajar con el consentimiento del marido. Para más información, acudir a Valiente Fernández (2003: 145-178).

⁶ Ver, por ejemplo, el texto de Minguet Battlori (1997: 743-745).

⁷ Las similitudes de la película con el melodrama ya fueron señaladas por el crítico Miguel Marías (1977:54). Por otra parte, en la película que realiza Ricardo Franco dieciocho años después y que es un reencuentro con los Panero, *Después de tantos años*, la ausencia de la madre, fallecida años antes, resulta definitiva para evidenciar que ese "fin de raza" que vaticinaban los hermanos se ha hecho realidad y que esa "sordidez más absoluta" (como describía Michi a su familia en *El desencanto*) se ha convertido en una indolencia intensa.

⁸ Una de las críticas más claras al respecto, afirma: "En lo que no estamos de acuerdo es en la elección del tema [...] la ropa sucia se lava en casa. Por ser ropa sucia y, sobre todo, que el tema no es propio para la realización de una película" (Anónimo, 1981: p. 43).

⁹ Aún está pendiente realizar un estudio específico de las implicaciones de la adaptación de la obra literaria de Delibes en cine, televisión y teatro, de manera conjunta, durante estos años de revisión del pasado. Tal y como señala Kathleen M. Vernon, la novela de Delibes, publicada en 1966, "parece ofrecer material poco propicio a lectores y directores feministas"; sin embargo, Molina explicaba en entrevista al periódico *El País* poco antes del estreno de la obra teatral donde ejercía de directora escénica: "Yo no dudaría en clasificar esta obra de feminista, quizá por eso me gusta tanto, porque creo que la defensa de la mujer y de sus derechos comienza en nuestro país por la auto-crítica" (Vernon, 2011: 150). Asimismo, tal y como explica Amanda Castro García en su aproximación a *Función de noche* (a partir de María Donapetry Camacho), "el film subvierte la fuente literaria, ya que (...) no se trata de una adaptación de la obra teatral sino de la materialización de los efectos psicológicos que produce en la actriz Lola Herrera la interpretación del papel de Carmen Sotillo en *Cinco horas con Mario*"; como continúa explicando Castro García, "mediante la alternancia entre fragmentos del monólogo durante la representación teatral y las palabras de Lola en el camerino, se contrastan los significados y la personalidad de ambas mujeres, su manera diferente de abordar el ajuste de cuentas con sus respectivos maridos, y también sus similitudes" (Castro García, 2009:222).

¹⁰ Traducción de la autora

¹¹ Este aspecto "transicional", en el que "al orden temporal lineal asociado con el progreso, el triunfo de la razón y la modernización, se opone un tiempo personal desigual, irregular e inestable", ha sido señalado por Vernon en su estudio sobre la trilogía feminista de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y

Josefina Molina (*Vámonos, Bárbara* [1977], *Gary Cooper que estás en los cielos* [1980] y *Función de noche*, respectivamente). Cfr. Vernon (2011: 151-152).

¹² Así lo reconocía ya la sinopsis presentada a la administración correspondiente: "*Función de noche* es el retrato de una mujer de nuestro tiempo obsesionada con su propia trayectoria e inquieta por su futuro, que se pregunta un día: ¿qué se puede hacer cuando a uno no le gusta su propia vida?". Expediente n.º 148-81N, en el Archivo General de la Administración Civil del Estado.

¹³ Los testimonios que aparecen de los hijos, Natalia y Daniel Dicenta, que exponen sus experiencias y pensamientos en torno a las relaciones sexuales, intensifican la diferencia entre la educación y las actitudes de padres e hijos y transmiten la idea de la instauración de un tiempo distinto al vivido por los padres, regido por valores diferentes.

¹⁴ Traducción de la autora.

¹⁵ Para un repaso por el movimiento feminista en España durante la década de los setenta, acudir a González Ruiz (2009).

¹⁶ Johnston, Laraña y Gusfield (1994: 7). Este volumen resulta valioso a la hora de entender el paso de los viejos a los nuevos movimientos sociales, hecho que en España comienza a finales de los años sesenta y adquiere consistencia a partir de mediados de los setenta.

¹⁷ El debate en torno a si esos cambios estructurales implicaron la aparición de nuevos movimientos sociales o, simplemente, una reestructuración de los existentes hasta entonces es aún intenso. Para un examen de dicho debate, acudir Casquette (2001: 191-216).

¹⁸ La película recrea el fallido proceso de autogestión en una fábrica de electrodomésticos de Cataluña, desarrollada durante dos años, de 1977 a 1979. Cfr. Gómez Vaquero (2004: 89-93).