



La Nueva Historia Política y la memoria de la Transición a partir de manifestaciones audiovisuales. Algunos ejemplos de películas y series de televisión.

Sara Moreno Tejada (Universidad Miguel Hernández de Elche), Rocío Rodríguez Mas (Universidad Miguel Hernández de Elche), Pedro Antonio Amores Bonilla (Universidad Miguel Hernández de Elche), Eladio balboa Zaragoza (Universidad Miguel Hernández de Elche), Jorge Pertusa Valero (Universidad Miguel Hernández de Elche)

RESUMEN –ABSTRACT

Partiendo de la importancia de la recuperación de la Memoria, y desde la necesaria combinación de dicha Memoria, acercamiento fragmentario y asistemático al pasado, con la Historia, es pertinente un reenfoque de los acercamientos al pasado reciente. Aquí, la Nueva Historia Política como reformulación de la historización del poder, en combinación con la Memoria, desde el enriquecimiento de temas y métodos de la Historia Política tradicional, supone una metodología necesaria.

Todo ello se trabaja desde el rastro que los hechos históricos dejaron en las mentalidades de la ciudadanía, lo cual se plasma en diversas manifestaciones culturales populares. Este enfoque permite la combinación del acercamiento a las *mentalidades* del período abordado, la Transición a la democracia, con el estudio de los hechos y su percepción colectiva.

La Historia política aborda los marcos institucionales en conexión con la percepción que sus efectos tuvieron sobre la población. Ello se plasma en las formas populares de expresión como el cine, la música o el cómic. Desde su estudio se enlaza la Historia a nivel *macro* con la memoria de los efectos a nivel *micro*, enfoque esencialmente postmoderno que enriquece la memoria de la Transición mediante el acercamiento a las formas de expresión cultural popular.



Starting from the importance of the recovery of Memory, and from the necessary combination of this Memory, a fragmentary and unsystematic approach to the past, with History, a refocusing of the approaches to the recent past is pertinent. Here, the New Political History as a reformulation of the historicization of power, in combination with Memory, from the enrichment of themes and methods of traditional Political History, supposes a necessary methodology.

All this is worked from the trace that historical events left in the mentalities of citizens, which is reflected in various popular cultural manifestations. This approach allows the combination of the approach to the *mentalities* of the period addressed, the Transition to democracy, with the study of the facts and their collective perception.

Political History addresses institutional frameworks in connection with the perception that their effects had on the population. This is reflected in popular forms of expression such as cinema, music or comics. From its study, History at the macro level is linked with the memory of the effects at the *micro* level, an essentially postmodern approach that enriches the memory of the Transition through the approach to the forms of popular cultural expression.

PALABRAS CLAVE – KEY WORDS

Nueva Historia Política, rugosidades históricas, memoria, renovación historiográfica, Transición.

New Political History, historical roughness, memory, historiographical renewal, Transition.

I- INTRODUCCIÓN

Inserta la Historia en movimientos de renovación que, desde muy diversos ángulos, han dejado atrás los grandes relatos que presidieron los debates metodológicos, historiográficos e ideológicos en el siglo XX, se propone el acercamiento al pasado mediante la combinación de Historia y Memoria. Además, desde la Historia se propone un reenfoque de lo político desde la *Nueva Historia Política*.



Dado que las Ciencias sociales en general y la Historia en particular no pueden ser estrictamente objetivas y totalizadoras¹, es necesaria una revisión.

La revisión que proponemos trata de aunar ideas relacionadas con la Nueva Historia Política combinando esta con la Memoria. Ello se realiza a partir de fuentes que son, a la vez, primarias y secundarias como son las manifestaciones audiovisuales de consumo popular.

El período abordado es un período coherente con este planteamiento puesto que se incluye dentro de la *Historia del Presente* e incluso la *Historia desde el Presente*. Se trata de la *Transición española* entre el franquismo y la recuperación de las libertades democráticas. Aun con las dificultades epistemológicas que supone su estudio, es necesaria una permanente reflexión puesto que la Transición ha generado el sistema en el que vivimos².

Este período es un momento en el que la ciudadanía española está sumida en un proceso que hunde sus raíces en el régimen franquista, en la sociedad de consumo. Por consiguiente, las españolas y españoles van a consumir productos de ocio, plasmados sobre todo en el cine y en productos audiovisuales televisivos. Sin pretender ser exhaustivos en la exposición de dichos productos, se mostrarán algunos de ellos para tratar de delimitar, someramente, algunas de las líneas características de las mentalidades de la época.

II- METODOLOGÍA: CINE E HISTORIA. UNA FORMA DE RECUPERAR LA MEMORIA DENTRO DE LA NUEVA HISTORIA POLÍTICA

Las sociedades humanas adquieren su dimensión en el tiempo y en el espacio y son objeto del estudio social³. Concibiendo la *Nueva Historia Política* como una nueva forma de abordar las relaciones públicas de poder que se inserta dentro de las diferentes corrientes de la renovación de la historiografía contemporánea, se superan las reticencias que han surgido sobre *lo político* por ser susceptible de recuperar la historiografía positivista del XIX. *Lo político* vuelve a adquirir entidad historiográfica, pero desde otras perspectivas⁴.

¹ Antonio RIVERA, “Relativismo e historia de los conceptos políticos”. *Daimon*, 34, 2001, p 91

² Julio PÉREZ, “Experiencia histórica y construcción social de las memorias. La Transición española a la democracia”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Nº 5, 2004, p. 5

³ Julio ARÓSTEGUI, *La investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona, Crítica, 2001, p. 245

⁴ Enrique MORADIELLOS, “Historia política: notas sobre sus formas de comprensión y elaboración”, *Revista de Estudios Extremeños*, 2019, Tomo LXXV, Nº III p. 841



En los últimos años se ha pasado de la *historia de las estructuras*, bien en su variante materialista, bien en las propuestas de la *Escuela de los Annales*, a la historia de los actores. Se han abandonado los grandes conceptos y grandes relatos para analizar grupos minorizados o minoritarios, voces excluidas donde la *Memoria* adquiere especial significación, y nuevas subjetividades. Es el resultado de la asunción de la imposibilidad de una Historia que abarque todas las voces del pasado y todas las realidades. Se pasa de la Historia del poder a la Historia de las resistencias frente a él y la Historia de las percepciones de los dispositivos generados por dicho poder. Es un paso de la macrohistoria a la microhistoria, de las Historias generales a la historización de los procesos y hechos que influyen sobre ámbitos *micro* y personas concretas, de la historia de las leyes y de las normas a la historia de los casos atípicos y desviaciones.

Así, la *Nueva Historia Política* trata de analizar, que no describir, las redes que relacionan los diferentes actores de las relaciones públicas, tanto a nivel individual como colectivo, con lo social, lo económico, lo político o lo cultural. Todas estas esferas de análisis, además, se interrelacionan entre sí⁵. La Historia se abre a nuevas corrientes como la Nueva Historia Política, los estudios subalternos, o la Nueva Historia Social de las prácticas culturales.

En todo ello, la Memoria, o, más bien, las *memorias* de los agentes y pacientes de los diferentes procesos públicos generales cobran especial importancia. Importan estas *memorias*, estas percepciones parciales porque, de ellas, se puede extraer la *rugosidad* de los sufrimientos y goces, diferentes y múltiples, que sufren los elementos sociales en procesos concretos como la Transición.

Del análisis de estos fenómenos y percepciones, las *rugosidades de los sufrimientos y de los goces*, y partiendo de los conceptos de *governabilidad* y *governanza*, se puede deducir cómo pueden ser determinadas facetas del poder político, las formas políticas y sus límites. Es una forma de *Historia desde abajo*⁶ puesto que es la población sobre la que se ejerce el poder la protagonista de los estudios.

Por otra parte, partiendo de la noción de las manifestaciones culturales como las expresiones de estas *rugosidades* y discontinuidades, se asume que un análisis social de dichas

⁵ Leonora Silvia HERNÁNDEZ, “La nueva historia política entre los estudios subalternos y la nueva historia social de las prácticas culturales”. *REVISTA ON-LINE DE LA Maestría de Estudios Latinoamericanos. FCPyS UNCUYO*, 2012, p.2

⁶ Jim SHARPE, “Historia desde abajo”, en Peter BURKE (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 2009, p. 47



manifestaciones aporta interesantes matices para la comprensión de grandes procesos políticos. En este punto es necesaria una selección del tipo de manifestaciones culturales. Para que sea más o menos representativa la selección, es necesario el estudio de ejemplos y géneros notables por su aceptación o por el rechazo que generaron en la sociedad. Son ejemplos de *memoria colectiva*.

Considerando que la Transición es un proceso histórico de suma complejidad en el que cabe analizar el poder político desde la percepción del mismo a través del análisis de los efectos en la sociedad de los diferentes dispositivos desarrollados por dicho poder, es pertinente el uso de la memoria como complemento de la Historia. Para ello se puede recurrir a nuevas fuentes como las fuentes audiovisuales, que, aunque no sean estrictamente objetivas, no por ello carecen de utilidad puesto que son veraces. Son fuentes que reflejan las mentalidades de la población. Ello conecta con la *Nueva Historia Cultural*⁷. Aunque el análisis de informativos y demás productos periodísticos audiovisuales son de sumo interés puesto que contribuyeron a configurar la identidad colectiva de la ciudadanía española⁸, sobre todo respecto de la arquitectura territorial del Estado, son otros aspectos los que aquí importan y, por ello, son otras fuentes las que cabe utilizar.

Este planteamiento entronca con la *Nueva Historia Política*. Este enfoque se centra en el estudio de diversos dispositivos, los productos audiovisuales. Estos productos sociales crean y conforman las *mentalidades colectivas*. El cine, la fotografía y las series influyen tanto en la construcción y mantenimiento de las formas de poder político de un período, como de las formas de poder político desde el cual ese período se *recuerda* y *rememora*. Representan problemas complejos asociados a la relación entre las identidades culturales colectivas, relacionadas con el análisis *micro*, y los procesos históricos amplios vinculados con las relaciones públicas y políticas, esto es, *macro*⁹.

Con todo, este análisis del pasado, a partir de la combinación entre Historia y memoria de dicho pasado, y mediante la utilización de ciertas manifestaciones culturales, no está exento de

⁷ Marta GARCÍA, “De espectador a historiador. Cine e investigación histórica”. En Mónica BOLUFER; Juan GOMIS y Telesforo HERNÁNDEZ (eds.), *Historia y Cine: la construcción del pasado a través de la ficción*. Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 102

⁸ Virginia MARTÍN, Itziar REGUERO y José PELAZ, “La Televisión y la creación de la nueva identidad española en la Transición, 1976-1979”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 2016, p. 147

⁹ Edward GOYENECHÉ-GÓMEZ, “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual”, *Palabras Clave*, 15 (3), 2012, p.389



problemas epistemológicos. Desde los planteamientos de Kracauer, ya vetustos¹⁰, y a partir de las ideas de Marc Ferro¹¹ y de Josefina Cuesta¹², el cine no se concibe como un medio compatible con la historiografía tradicional, sino que es una fuente de primer orden para la construcción del pasado desde una perspectiva de innovación historiográfica a partir de la conjunción Historia-memoria. En este sentido, el cine cobra entidad al mismo nivel que la Historia oral o las fuentes iconográficas.

Con todo, en este aspecto existen dos posiciones. Una primera, que trata de realizar una lectura histórica de las obras cinematográficas y, una segunda, que trata de realizar una lectura fílmica de la Historia y de la memoria¹³. Como consecuencia de ellas, a grandes rasgos podemos indicar dos grandes teorías sobre las relaciones entre cine e historia. La primera de ellas propone un estudio de las películas históricas. La segunda, propone partir de la relación entre las manifestaciones cinematográficas y la sociedad, tanto la que la recibe como la que aparece expuesta en la obra. Sería este el planteamiento de Kracauer¹⁴, luego seguido por Sorlin y Camporesi. Este enfoque considera que las películas son un vestigio de la sociedad que las produce.

El enfoque de estudio basado en la vinculación entre las manifestaciones cinematográficas y la sociedad que las produce, según T. Bywater y T. Sophack, se canaliza en tres líneas diferenciadas. La primera de ellas se centra en los efectos de las obras cinematográficas sobre las actitudes privadas y públicas del público, de la sociedad. Se trata, finalmente, de un ejemplo de *Historia social de la cultura* o de *Nueva Historia Política*.

La segunda de estas líneas se centra en la consideración del cine como reflejo de una identidad colectiva. De la misma forma que la anterior, se interpreta el cine como plasmación de la situación de la sociedad, lo cual supone identificar los diferentes grupos de opinión y de presión

¹⁰ En 1947, Kracauer realiza un estudio sobre el cine en la República de Weimar para entresacar las bases de la psicología del pueblo alemán en los momentos previos a la llegada del nazismo. Para Kracauer, las películas producidas en un país son el claro reflejo de las mentalidades colectivas. Por ello, es pertinente su análisis. Así, su planteamiento es una especie de *Historia social del cine Avant-la lettre*.

¹¹ El cine no es un reflejo de la realidad, sino un mecanismo revelador de la misma mediante la plasmación de las mentalidades colectivas. Cfr. Marc FERRO, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 39

¹² Josefina CUESTA, "Del cine como fuente histórica", VVAA, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004

¹³ Santiago DE PABLO, "Introducción. Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?", *Historia Contemporánea*, Nº 22, p. 17

¹⁴ Sigfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós Comunicación 73 Cine



social y política en el seno de una sociedad en un contexto dado, a través de las manifestaciones cinematográficas que emanan de ellas.

La tercera línea es un estudio sociológico de la propia industria cinematográfica. No es este el enfoque que se sigue en el presente trabajo, pero es igualmente muy enriquecedor.

Como consecuencia de estas líneas, se han ido generando estudios sobre la historia social de la recepción de las obras fílmicas por parte del público, que tampoco es nuestro caso, o la influencia del cine en las modas y las mentalidades en la línea de la III generación de la Escuela de los Annales. Este planteamiento trata de analizar las obras cinematográficas como discurso historiográfico, de forma que el cine sería un contraanálisis de la historia oficial, ofreciendo otras versiones del pasado vinculadas con diferentes *memorias*, el cine sería una suerte de *creyente histórico*, sería también un documento histórico en sí y, por último, un espejo del pasado.

En esta línea de encontrar discursos alternativos a la historia oficial, Rosentone plantea el cine como un *nuevo tipo de Historia* diferente de la Historia tradicional¹⁵. El cine, de esta forma, sería algo más que el reflejo del pasado: sería un agente de las relaciones sociales y políticas en tanto en cuanto es reflejo de las preocupaciones, gustos, inquietudes y/o reivindicaciones de la sociedad. Por ello, el cine, por su calado en la población y por su papel de modelador de las mentalidades, sería un agente influyente y determinante de las relaciones sociales y, en última instancia, políticas. enlaza, de esta forma, con la *Historia oral* y con las nuevas derivaciones de la III generación de la *Escuela de los Annales* así como con diferentes corrientes dentro de la posmodernidad.

Por último, y entroncando con las ideas de Rosentone, de Monteverde¹⁶, de Zemon-Davis¹⁷, y de Caparrós Lera¹⁸, según las cuales los filmes no se pueden separar de su contexto y, desde ellos, el contexto es aprehensible, aunque no en su totalidad, planteamos este trabajo. Las obras que aquí se muestran son un buen exponente de las mentalidades de una sociedad en transición que trata de encontrar el camino hacia la construcción de un sistema democrático.

¹⁵ Robert ROSENTONE, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona Ariel, 1997

¹⁶ José MONTEVERDE, *Cine, historia y enseñanza*, Editorial Laia, 1986

¹⁷ Nathalie ZEMON-DAVIS, *Esclavos en pantalla: cine y visión histórica*, Libros corrientes, 2000

¹⁸ José CAPARRÓS, *Enseñar la Historia contemporánea a través del cine de ficción*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008



III- LA MEMORIA DE LA TRANSICIÓN. VIOLENCIA VS PACTO SERENO

Más allá del discurso comúnmente aceptado acerca de la Transición como un pacto de consenso armónico y con tensiones resueltas durante el mismo en virtud de los pactos entre las elites y los partidarios de la *ruptura democrática*¹⁹, las últimas investigaciones y congresos han indicado que hay matices en los que entrar. Es el caso de las investigaciones realizadas en torno a sectores subalternos y segmentos minorizados de la población española²⁰ o las investigaciones en torno a los mitos de la transición como proceso pacífico²¹ o como resultado de pactos.

Sin pretender se exhaustivos en este aspecto, y partiendo de la premisa de la mirada de *rugosidades* y de detalles del proceso de transición entre el franquismo y la recuperación de las libertades, es necesario bucear en las mentalidades de la población española para matizar y reconsiderar el discurso hegemónico triunfante. Un discurso hegemónico que prioriza el pacto y el consenso por encima de las tensiones sociales y políticas y los disensos entre los diferentes sectores marginalizados y el poder instituido²².

Con el objetivo de matizar este discurso, es necesario entrar en la memoria. En el presente trabajo, siguiendo las premisas de la III generación de los Annales, se emplean fuentes de información cinematográficas consideradas en el contexto en el que se produjeron como respuesta a los planteamientos de diferentes sectores ideológicos y sociales.

¹⁹ Victoria PREGO, *Así se hizo del Transición*, Barcelona, Plaza&Janés, 1995

²⁰ VVAAA, *Las otras protagonistas de la Transición. Izquierda radical y movimientos sociales*, Madrid, Brumaria, 2018

²¹ Sophie BABY, *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2021

²² Gonzalo WILHELMI, *Romper el consenso. La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016



IV- LAS MANIFESTACIONES AUDIOVISUALES EN LA TRANSICIÓN. CINE Y SERIES:

a. Curro Giménez

Ambientada en la Sierra de Ronda, en el siglo XIX, recrea las vicisitudes vitales y las relaciones con el poder de un barquero, Curro Jiménez que, por reivindicar sus derechos personales ante la arbitrariedad del poder instituido, es perseguido, aunque, previamente, mata en una refriega a quienes le usurpan el derecho de usufructo que heredaba de su padre. Con todo, la serie recrea las vicisitudes de quien lucha contra el poder.

El contexto es similar a la Transición. La serie de televisión refleja el período que transcurre entre la crisis del Antiguo Régimen y el intento de implantar un sistema, el liberal, que garantiza el ejercicio de los derechos de la ciudadanía. Se trata de ese período en el que se construye una nación española libre y que, como libre y soberana que es, trata de crear un sistema de relaciones sociales basadas en la igualdad frente a poderosos que lo son porque pertenecen a las antiguas elites o porque son franceses. Tanto unos como otros, por ello, serían poderes ilegítimos frente a la legitimidad del pueblo.

Aspectos propios del siglo XIX como la situación de polarización social y el bandolerismo subsiguiente, las relaciones con la Iglesia, etc. jalonan esta serie. Por ello plasma inquietudes sociales y políticas que estaban de actualidad en esos años. Por ello, se trató de una serie de indudable éxito. Los primeros capítulos empezaron a emitirse en diciembre de 1976 y, el último, en marzo de 1978.

Es de destacar la coincidencia con la evolución política de la Transición. La serie coincide con el período entre la aprobación del Estatuto de Asociaciones políticas y la aprobación de la Ley para la Reforma Política en las Cortes Nacionales franquistas, la sucesiva apertura del proceso a fuerzas políticas de la oposición democrática, en la primavera de 1977, y el proceso constituyente hasta la aprobación del texto constitucional de 1978, el 6 de diciembre de ese año.

Conviene tener en cuenta la importancia de este hecho dado que, Televisión Española, primero como Radio y Televisión (1976) y luego como organismo autónomo Radio Televisión Española, productora y distribuidora de la serie, en ese momento dirigida por Rafael Ansón Oliart y luego por Fernando Arias-Salgado y Montalvo, era un ente de carácter reformista pero dentro de la elite franquista. Los productos que emitía reproducían el planteamiento de reforma



política primero, y ruptura democrática después. *Curro Jiménez* fue una serie coherente con este planteamiento.

Así, observamos un canto a la libertad dentro de un cierto orden moral, sobre todo en los episodios dirigidos por el libertario Antonio Drove (capítulos 4, 5 y 8 de la primera temporada)²³, por Pilar Miró (capítulo 10 de la primera temporada) y por Mario Camus (capítulos 11, 12 y 13 de la primera temporada)²⁴. Todos ellos pertenecen a la primera temporada, entre 1976 y 1977.

En cuanto a los capítulos de la segunda temporada, destacan, en la reivindicación más o menos explícita de la libertad, *La leyenda de Zacarías Mendoza*, dirigido por Camus, así como *en la boca del Diablo*, *El campeón de Almería* o *El fuego encendido*. En la tercera, *El prisionero de Arcos*, *El indulto* y *El caballo blanco*, dirigidos por Camus, inciden en estos aspectos. Igualmente ocurre con *Los piadosos y los pícaros*, *La media luna* o *La noche de la Garduña* y *La mejor lección*, todos ellos dirigidos por Pilar Miró.

En cuanto a su aceptación popular, fue muy importante. Gran parte de la ciudadanía adulta de la España de hoy recuerda esa serie puesto que se proyectó en sus años infantiles. Muchos españoles y españolas identifican la transición con la serie. De ello se deduce su fácil consumo y la existencia de varios niveles de lectura. Si bien es cierto que determinados capítulos entroncaban con las inquietudes políticas de la entonces población adulta, las *aventuras* que en la serie aparecían conectaban con los sentimientos superficiales de toda la población española, desde la más infantil a la más vetusta.

Como consecuencia, la proyección de esta serie de televisión supuso uno de los múltiples factores que explican la forma en la que la Transición tuvo lugar, superando la monocausalidad que existe detrás de otros modelos explicativos.

²³ Manuel PALACRIO, “Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural”, Antonio, ANSÓN, José CALVO y María NAVAL (eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, p.22

²⁴ Manuel PALACIO, *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012



b. *Anillos de oro*

Se trató de una serie de costumbres contemporáneas²⁵, de televisión que se emitió a lo largo de 1983, cuando ya se había aprobado la ley del divorcio²⁶. También fue producida y distribuida por Televisión española, entonces controlada por el PSOE que había triunfado en las elecciones generales de 1982.

Como memoria de los años justamente posteriores a la Transición en cuanto a las relaciones micropolíticas dentro del seno del hogar, esta serie abordaba cuestiones socialmente relevantes en esa época como era el divorcio, el adulterio, las relaciones homosexuales o el aborto.

El primer capítulo de la serie mostraba cómo *Lola*, una abogada que, después de haber criado a sus tres hijos, decidía emprender su inicial vocación como letrada, se unía a Ramón, un amigo de su marido, más joven y soltero, para defender causas relacionadas con el matrimonio regulado en el Código Civil²⁷.

Ya desde el primer capítulo se muestran los conflictos entre la España predemocrática en las figuras de las dueñas del inmueble donde se iba a establecer el bufete. Estas mujeres representaban los valores del nacionalcatolicismo que había presidido el franquismo y los períodos anteriores.

Frente a esta España, la nueva España aparecía personificada en Ramón, joven abogado hedonista y soltero representante de las nuevas mentalidades. Como fulcro de enlace quedaba Lola, mujer inteligente y ponderada que había postergado su realización profesional por su realización como persona dentro de los moldes tradicionales del matrimonio.

Los casos y situaciones transcurrían alrededor de estos conceptos y se engarzaban para mostrar una España aún en tránsito en lo *micropolítico*, entre las mentalidades anteriores y las nuevas formas de pensar. De esta manera, este enfoque permite enriquecer lo que la Historia propone. Este enriquecimiento supone asumir que existen más factores explicativos que permiten comprender cómo, por qué y a qué sociedad y a qué sistema político dio lugar la Transición.

²⁵ Carmen PEÑA, “Las primeras grandes series literarias de la Transición: *La saga de los Rius y Cañas y barro*”, Antonio, ANSÓN, José CALVO y María NAVAL (eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, p.77

²⁶ Ley 30/1981, de 7 de julio, por la que se modifica la regulación del matrimonio en el Código Civil y se determina el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio.

²⁷ Real Decreto de 24 de julio de 1889, publicado en la Gaceta de Madrid número 206 de 25 de julio de 1889



c. *Operación Ogro*

Operación Ogro es una obra cinematográfica que narra los acontecimientos previos y posteriores al asesinato del presidente del Gobierno, el almirante Carrero Blanco, el jueves 20 de diciembre de 1973 cuando se dirigía a la Presidencia del Gobierno tras asistir a su misa diaria en la iglesia de los jesuitas. Dirigida por Gilo Pontecorvo en 1979 (en los momentos centrales de la Transición) y con guión de Giorgio Arlorio y Ugo Pirro, recrea, desde la óptica de los militantes de ETA, el asesinato del entonces presidente del Gobierno y *eminencia gris* del régimen, el almirante Carrero Blanco.

Estaba protagonizada por actores relacionados con movimientos políticos de izquierda, como Gian María Volonté, conocido por películas como *Yo soy la revolución* (Damiano Damiani, 1966), *Sacco y Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971), *La clase obrera va al Paraíso* (Elio Petri, 1971), *El caso Mattei* (Francesco Rosi, 1972) o *El atentado* (Jorge Fons Pérez, 1972). Así, este filme reflexiona sobre la pertinencia y protagonismo de los movimientos políticos de extrema izquierda, partidarios de la *ruptura democrática*, en el proceso de cambio. De hecho, se trata de una película que intentó fomentar el pensamiento crítico en la España de la Transición.

En cuanto al contexto histórico y al proceso expresado en el filme, la operación conocida como *Operación ogro*, que da nombre a la película, fue concebida por ETA y definida y denominada así por Eva Forest, entonces esposa del dramaturgo Alfonso Sastre y miembro del PCE. Esta escritora escribió, tiempo después, la obra *Operación Ogro*, en la que relató cómo se concibió la operación y algunos detalles de la misma.

Los autores materiales del magnicidio fueron Javier Larreategui (*Atxulo*), Jesús Zugarramurdi (*Ziskur*) y José Miguel Beñarán (*Argala*), todos ellos militantes de ETA, que se habían organizado en Madrid desde el otoño de 1972²⁸. El comando pertenecía a un grupo que se apropió del nombre originario en un momento de disensiones entre los sectores *obreristas* y los sectores *culturalistas* o *militaristas*.

²⁸ <https://www.elsaltodiario.com/franquismo/operacion-ogro-50-anos-del-magnicidio-carrero-blanco> (visitado el 15 de julio de 2024)

Este último grupo convocó una VI asamblea en 1970 que giraba hacia posiciones claramente marxista-leninistas²⁹. El sector militarista que no reconoció esta evolución ideológica fue el que organizó el atentado³⁰.

En cuanto a la obra, la película muestra todos los pormenores de los preparativos previos y la psicología del comando, dejando la figura de Carrero Blanco como un mero complemento circunstancial de la acción cinematográfica. Además, muestra lo que supuestamente realizaron los terroristas tras el atentado, quienes, tras asesinar a Carrero Blanco³¹, se refugiaron en uno de los pisos francos que tenían en la capital, en el número 68 de la Calle Hogar de Alcorcón.

Esta película es uno de los hitos cinematográficos de la Transición puesto que contribuyó a generar la memoria colectiva de lo que esos años supusieron. Incide en las tensiones políticas y en la percepción del régimen por la oposición rupturista.

d. *Comando Txikia*³²: *muerte de un presidente*

Desde una óptica completamente diferente, puesto que, a través del recurso de la *voz en off*, se recrea la trayectoria y la figura política del almirante Carrero Blanco, esta obra dirigida en 1976 por José Luis Madrid, y con guión de él mismo y de Rogelio Baón, relata los hechos acaecidos en torno a la muerte de Carrero Blanco desde la perspectiva contraria a la de *Operación ogro*. Es el contrapunto en la memoria de quienes recibieron la noticia como un golpe a la estabilidad del sistema desde un punto de vista negativo. La voz en off, los movimientos de cámara y los diálogos resaltan visiones del franquismo cercanas al *búnker* que se fue configurando en torno a los nostálgicos del régimen y que contribuyeron a convertir el proceso de transición en un período convulso³³.

²⁹ A consecuencias de esta asamblea, el grupo que rechazó la deriva marxista-leninista, muy influido por la entrada en ETA del sector juvenil del PNV EGI-Batasuna, en 1972, giró hacia posiciones netamente militaristas. Cfr. Pedro IBARRA, *La evolución estratégica de ETA. De la "guerra revolucionaria" (1963) hasta después de la tregua (1989)*, Donostia, Kriselu, 1989, p. 86

³⁰ https://www.eldiario.es/euskadi/cronologia-eta-asesinato-pardines-disolucion_1_8409078.html (visitado el 15 de julio de 2024)

³¹ Junto con su chófer, José Luis Pérez Moga y su escolta, el inspector Juan Antonio Bueno Fernández. Cfr. Gaizka FERNÁNDEZ, *El terrorismo en España. De ETA al Dáesh*, Madrid, Cátedra, 2021, p. 83

³² Este comando fue el que asesinó al almirante Carrero Blanco. Tomó su nombre del militante que muere el 19 de abril de 1973 en un enfrentamiento con la Policía. Se apellidaba Mendizábal Benito, de apodo *Txikia* Cfr. Eloy RAMOS, *De la serpiente y el hacha a la metralleta. Historia del terrorismo en España, 1950-1977*, La Coruña, Arenas, 2019, p. 221

³³ Gaizka FERNÁNDEZ, María JIMÉNEZ, (coords.) 1980. *El terrorismo contra la Transición*, Madrid, Tecnos, 2020



Con escasos medios técnicos frente a los medios de los que dispuso la coproducción española-franco-italiana *Operación Ogro*, *Comando Txikia* relata el proceso de gestación del atentado con el que pueden enmarcar el inicio de la Transición a la democracia. Para ello se basa en los informes policiales, con lo que intenta conferir objetividad a la narración pese al dramatismo que utiliza la indicada *voz en off*. A diferencia de la obra de Pontecorvo, José Luis Madrid no fomenta la reflexión sino el sentimiento mediante la recreación del hecho como un sacrificio realizado por el presidente del Gobierno ante la presión de la *ruptura democrática*.

Con todo, su aceptación por el gran público fue mucho menor que *Operación Ogro*, de lo cual se puede inferir el estado de las mentalidades de la población española sobre la continuidad del régimen o sobre la instauración de un régimen democrático.

e. *Siete días de enero*

Esta coproducción franco-española dirigida por Juan Antonio Bardem muestra un momento de singular complejidad dentro del proceso de Transición. Este hecho es el asesinato de varios abogados laboristas que disponían de un bufete en la Calle Atocha de Madrid, el 24 de enero de 1977.

Ese día, cinco letrados relacionados con el PCE de Santiago Carrillo, entonces impulsor de la ruptura democrática a través de la Junta Democrática de España, y el sindicato Comisiones Obreras, fueron asesinados por varios pistoleros relacionados con la extrema derecha española³⁴. El objetivo fue provocar a un PCE que estaba pactando con el gobierno de Adolfo Suárez para poder ser incluido en las formaciones políticas legales ante las elecciones que se iban a convocar el 15 de junio de 1977 en virtud de la Ley para la Reforma Política previamente aprobada por las Cortes franquistas³⁵.

Alrededor de las 22:30 de ese 24 de enero, José Fernández Cerrá, Carlos García Juliá y el militante de FET de las JONS Francisco Albadalejo entraron en el bufete. Una vez dentro, dispararon a quemarropa a Luis Javier Benavides Orgaz, Enrique Vandelvira Ibáñez y

³⁴ En concreto, sus autores estaban relacionados con la *Fuerza Nueva* de Blas Piñar, con la Falange Española de las JONS, con la *Hermandad de la Guardia de Franco* y con el Sindicato de Transportes de Madrid. Incluso alguno de sus miembros estaba vinculado a la Brigada Político-Social de la Policía Nacional aunque fue la Triple A la que reivindicó ese atentado. Cfr. Mariano SÁNCHEZ, *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Madrid, Península, p. 65

³⁵ Ley 1/1977, de 4 de enero, para la Reforma Política. BOE número 4 de 5 de enero de 1977



Francisco Javier Sauquillo, que resultaron muertos, así como sobre el joven estudiante Serafín Holgado y Ángel Rodríguez Leal, administrativo del bufete. Quedaron muy gravemente heridos Lola González Ruiz, Luis Ramos Pardo, Miguel Sarabia Gil y Alejandro Ruiz-Huerta Carbonell. Salvó la vida otra abogada del bufete, Manuela Carmena, posteriormente alcaldesa de Madrid.

Pese a la dureza del atentado, el PCE mantuvo la disciplina y la calma. En medio de un muy tenso entierro de las víctimas, este partido mostró a las autoridades del Estado que era un hito político en el proceso de apertura porque estaba aceptando determinados requisitos para ser incluido entre las formaciones políticas legales ante las elecciones que se celebrarían el 15 de junio de 1977, suponiendo un avance en la desarticulación de las estructuras franquistas.

Todas estas películas se deben analizar a la luz de conocimientos relacionados con la Historia. Se trata de conceptos que articulan el pensamiento histórico y que van más allá de acontecimientos que se engarzan desde la memoria. Por este motivo, el empleo de estas obras cinematográficas en el estudio del período aporta interesantes matices, aunque no respecto de lo que fue el proceso, sino en cuanto a la imagen que se tiene del mismo.

V- RESULTADOS

Los resultados del trabajo de estudio del pasado desde la utilización de fuentes de información cinematográficas y seriales arrojan luz sobre las *rugosidades* de las formas de sentir y de pensar de la ciudadanía de un país. De la misma forma, se aprehenden matices relacionados con la memoria colectiva que se articulan en torno a manifestaciones audiovisuales que se popularizaron en su momento y que contribuyeron a conformar una identidad colectiva. Esta identidad tuvo un papel singular en el proceso de cambios en la esfera macropolítica pero, previamente, fue necesario que en lo micropolítico hubiera modificaciones estructurales. Para ello, la *memoria de la Transición* va más allá de una mera narración, sino que aporta matices esenciales al análisis global, que es lo privativo de la Historia.



VI- CONCLUSIONES

La Historia requiere de la memoria para conformarse, pero la Memoria requiere de la Historia para significarse. La Historia de la transición, una Historia el momento presente que requiere de la asunción de la importancia del estudioso, del foco como tal, para la comprensión del tipo de escena que se alumbra, requiere de la memoria y de la reflexión sobre la identidad de quien reflexiona sobre el pasado. Esto es muy importante sobre todo cuando ese pasado es tan próximo y tan definitorio de la identidad colectiva actual como es la Transición democrática. Hay que añadir ficciones a los razonamientos en parte porque esos mismos razonamientos históricos dependen de las fuentes³⁶. Y las fuentes elegidas no son universales ni asépticas, sino que son, en sí, producto de la *memoria colectiva*.

En este contexto, se han elegido fuentes cinematográficas que eran, a su vez, causa y consecuencia de las mentalidades colectivas de la ciudadanía española. De ahí que responden a la memoria colectiva y, además, son memoria en sí.

³⁶ Enzo TRAVERSO, *Pasados singulares. El “yo” en la escritura de la Historia*, Madrid, Alianza, 2020, p. 107