

De guerras de papá y asignaturas pendientes: cine, memoria y reconciliación en la Transición

Carmina Gustrán Loscos

Universidad de Zaragoza
Facultad de Filosofía y Letras
Campus San Francisco
C/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza

RESUMEN: Centrándose en la Transición española, este artículo busca poner de relieve el papel del cine no solo para llevar a la pantalla el sentir del momento en el que es producido y exhibido, sino también para contribuir a la construcción de imaginarios sociales. Para ello, rastreamos uno de los mitos fundacionales de la España democrática, el de la reconciliación nacional, en tres películas producidas en 1977: la primera ambientada en la Guerra Civil (*Tengamos la guerra en paz*); la segunda, en la dictadura (*La guerra de papá*); y, la tercera, en el tardofranquismo y la Transición (*Asignatura pendiente*). El análisis de otras producciones de la época que también reflexionaron sobre memoria y reconciliación, aunque desde perspectivas muy diversas, nos ayudará a poner en perspectiva la recepción e impacto de las películas seleccionadas, destacando las relaciones entre cine, historia, cultura, política y sociedad y permitiéndonos cuestionar el papel que el pasado reciente ha desempeñado en la construcción de la España contemporánea.

PALABRAS CLAVE: cine, memoria, reconciliación, «tercera España», olvido, moderación.

Carmina Gustrán Loscos, «De guerras de papá y asignaturas pendientes: cine, memoria y reconciliación en la Transición». *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 28, 41-71 ISSN: 1139-0158. ISSN-e: 1699-7468. DOI: 10.1344/cercles2025.28.1003. Data de recepció: 17/01/2025. Data d'acceptació: 06/07/2025. Data de publicació: 28/11/2025.

cgustran@unizar.es | orcid.org/0000-0002-4564-5801

De guerres de papà i assignatures pendents: cinema,
memòria i reconciliació durant la Transició

RESUM: Centrant-se en la Transició espanyola, aquest article pretén posar en relleu el paper del cinema no només com a vehicle per representar el sentiment del moment en què és produït i que exhibeix, sinó també com a agent actiu en la construcció d'imaginaris socials. Amb aquest objectiu, es rastreja un dels mites fundacionals de l'Espanya democràtica, el de la reconciliació nacional, a través de tres pel·lícules produïdes l'any 1977: la primera està ambientada en la Guerra Civil (*Tengamos la guerra en paz*); la segona, durant la dictadura franquista (*La guerra de papà*); i la tercera, en el context del tardofranquisme i la Transició (*Asignatura pendiente*). L'anàlisi d'altres produccions de l'època que també reflexionaren sobre la memòria i la reconciliació, tot i fer-ho des de perspectives diverses, permetrà contextualitzar la recepció i l'impacte de les pel·lícules seleccionades. Això facilitarà una aproximació crítica a les interrelacions entre cinema, història, cultura, política i societat, i possibilitarà interrogar-nos sobre el paper que el passat recent ha tingut en la configuració de l'Espanya contemporània.

PARAULES CLAU: cine, memòria, reconciliació, «tercera Espanya», oblit, moderació.

Of Daddy's Wars and Unfinished Business: Cinema,
Memory, and Reconciliation during the Spanish Transition

ABSTRACT: In the context of the Spanish transition to democracy, this article focuses on the role of cinema not only in representing its zeitgeist, but also in contributing to the construction of social imaginaries. To do this, we will trace certain foundational myths of the new democratic Spain as a reconciled nation in three films produced in 1977: the first set during the Civil War (*Tengamos la guerra en paz*); the second, during the dictatorship (*La guerra de papà*); and the third during late Francoism and the early Transition (*Asignatura pendiente*). Analysis of other coetaneous productions that also dealt with issues of memory and reconciliation, albeit from very different perspectives, helps us contextualize the reception and impact

CERCLES. REVISTA D'HISTÒRIA CULTURAL, 28 (2025), 41-71.
ISSN: 1139-0158. e-ISSN: 1699-7468. DOI: 10.1344/cercles2025.28.1003.

of the selected films. We aim at exploring the relationships between cinema, history, culture, politics, and society in this period, to question the role that the recent past has played in the construction of contemporary Spain.

KEYWORDS: cinema, memory, reconciliation, Third Spain, forgetting, moderation.

Introducción

El año 1977, el de las primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco, el fin de la censura y la Ley de Amnistía, comienza con la canción «Libertad sin ira», de Jarcha, como número 1 de *Los 40 Principales*.¹ Este sencillo, uno de los últimos temas prohibidos (aunque brevemente) en la radio y la televisión públicas, fue lanzado en octubre de 1976 y alcanzó gran popularidad en los días que precedieron al Proyecto de Ley para la Reforma Política.² Su letra no podría ser más significativa para hablar de reconciliación y consenso y para alzarse como himno potencial de esa «tercera España» que parecía cobrar fuerza durante la Transición.³

1 Este sencillo, que había puesto sonido a la campaña de lanzamiento del periódico *Diario 16*, alcanzó el puesto número uno en la lista de los más vendidos en España el 18 de diciembre de 1976 y se mantuvo en esta posición durante tres semanas: <https://los40.com/lista40/numeros-1/> (última consulta: 5 de julio de 2025).

2 El 9 de octubre de 1976, pocos días después del lanzamiento de este tema de Jarcha, el director general de Radiodifusión y Televisión, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, catalogaba la canción como «no radiable». Una semana después, el 18 de octubre, desde la misma instancia ministerial —y también desde Televisión Española (TVE)— se informó de que se trataba de un «error administrativo». «Ira sin libertad», *Diario 16*, 19 de octubre de 1976; D. GARCÍA-PEINAZO, «Libertad sin ira: indignación en (la) Transición: reapropiaciones políticas y relatos sonoros de un himno para la España democrática (1976-2017)», *Historia y Política*, núm. 43, 2020, pp. 361-385, p. 363.

3 Para una genealogía del término tercera España: Alfonso BOTTI, *Historias de las «terceras Españas» (1933-2022)*, Valencia, Prensas de la Universitat de València, 2023.

Este himno no oficial de la Transición sirve de ejemplo extraordinario de la consolidación de esos imaginarios simbólicos sobre la reconciliación basados en una lógica del consenso, del mirar hacia adelante y superar conflictos pasados que, poco a poco, se fueron imponiendo a finales de los años setenta. Y, por ello, «Libertad sin ira» es así una buena muestra del poder de los objetos culturales no solo para articular narrativas y discursos, sino también para encapsular una foto fija de su época.⁴

Pero el cine no solo recoge discursos preexistentes, reflejando el *Zeitgeist* del momento en que fue producido y exhibido. Como busca analizar este artículo, las películas y documentales, como formas culturales altamente populares en los años setenta, contribuyeron a la construcción de un cierto tipo de conciencia social. Algunas de las obras más taquilleras de la Transición son excelentes casos de estudio para explorar cómo se construyeron ciertos imaginarios y cómo se elaboraron y propagaron ciertos mitos fundacionales de la nueva democracia, en particular la idea de España como nación reconciliada.⁵

En los últimos años, varios historiadores han analizado el proceso por el cual ciertos mitos populares, lugares comunes y estereotipos sobre España fueron reinterpretados con éxito durante la transición a la democracia. Entre los nuevos mitos y lugares comunes destacan las ideas de la reconciliación, el consenso y la tolerancia como rasgos de los españoles, en clara contraposición al imaginario romántico del país que mostraba a sus ciudadanos como un pueblo

4 Lo que Suzanne Llandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat llamarían *histoire encapsulée*, historia encapsulada, en Suzanne LANDRAT-GUIGUES y Jean-Louis LEUTRAT, *Cómo pensar el cine*, Madrid, Cátedra, 2003 (1.ª ed. 2001), p. 121.

5 Entre los mitos fundacionales de la España de la Transición a la democracia destaca el de la reconciliación, el consenso y la tolerancia entre españoles en contraposición al imaginario romántico de España como pueblo «apasionado y fratricida» con continuos enfrentamientos civiles, en Sebastian BALFOUR y Alejandro QUIROGA, *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*, Madrid, Península, 2007, p. 83.

«apasionado y fratricida» con continuos enfrentamientos civiles.⁶ Esta visión del consenso y del entendimiento como características nacionales se basaba, a su vez, en una lectura de la propia Transición como un proceso modélico, en el que los españoles habían llegado a la plena reconciliación nacional de un modo pacífico.⁷

El presente trabajo tiene como objetivo identificar y analizar imaginarios del consenso y de la reconciliación en el marco del cine de la Transición. Para ello se analizarán tres películas: *Tengamos la guerra en paz* (Eugenio Martín), *La guerra de papá* (Antonio Mercero) y *Asignatura pendiente* (José Luis Garcí), estrenadas todas ellas en 1977 («año fundacional de la Transición»)⁸. Cada una de ellas está ambientada en un periodo histórico distinto: la primera, durante la guerra civil española; la segunda, durante el franquismo; y la tercera, en la propia Transición. *La guerra de papá* y *Asignatura pendiente* fueron, además, grandes éxitos de público.⁹ Analizarlas comparativa-

6 BALFOUR y QUIROGA, *op. cit.*, p. 83.

7 Sophie BABY, «Volver sobre la “Inmaculada Transición”. El mito de una transición pacífica en España», en Marie-Claude CHAPUT y Julio PÉREZ SERRANO (eds.), *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 75-79; Carmina GUSRÁN, Alejandro QUIROGA, «Self portrait of the Past: Conflicting Narratives of the Spanish Transition in a Time of Crisis (20008-2016)», en Maria Elena CAVALLARO, Kostis KORNETIS (eds.), *Rethinking Democratisation in Spain, Greece and Portugal*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 21-44.

8 Joaquín PRIETO, «1977, el año fundacional», *El País*, 16 de abril de 2017: https://elpais.com/elpais/2017/04/16/opinion/1492355907_501233.html (última consulta: 5 de julio de 2025).

9 *La guerra de papá* es la película española con mayor número de espectadores de todo el periodo transicional, con más de tres millones y medio de espectadores (<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=331651>); mientras que *Asignatura pendiente* superó los dos millones trescientos mil espectadores (<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=327251>), cifras nada desdeñables si tenemos en cuenta que muy pocas producciones superaban el medio millón de espectadores. Pueden consultarse las cifras de recaudación y espectadores por película y año en el *Boletín Informativo del Control de Taquilla* de los años 1977, 1978 y 1979, núm. 5, Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía. Ministerio de Cultura, 1979: <https://>

mente, llevando a cabo en paralelo un estudio de la lectura fílmica de la historia, así como de la lectura histórica del filme que estas tres obras posibilitan (según el modelo propuesto por Marc Ferro),¹⁰ nos permitirá realizar un acercamiento a la cuestión de cómo encaja (si es que encaja) el esquivo concepto de la «tercera España» en el cine producido durante la Transición y cómo los conceptos de reconciliación y consenso se relacionan con otros conceptos clave del periodo, como impunidad y olvido.

Guerra Civil y reconciliación: *Tengamos la guerra en paz*

Durante la Transición, los discursos sobre las dos Españas y la necesidad de superarlas hacían referencia, especialmente, a esas dos Españas enfrentadas en la Guerra Civil de las que hablaba la canción de Jarcha. Esta visión simplista y simplificadora obviaba el origen de la guerra en el golpe de Estado y eludía los casi cuarenta años de dictadura, se apoyaba en la idea de que la guerra enfrentaba solo dos modelos de España y evitaba tratar la dimensión internacional del conflicto. Es decir, los debates sobre reconciliación y consenso durante la Transición y los llamamientos a esa «tercera España» ajena al enfrentamiento totalitario (esa que solo desea «Su pan, su hembra y la fiesta en paz»),¹¹ tienen mucho que ver con qué imagen de la guerra se quiere transmitir o, más bien, con una invitación a dejar la guerra tranquila y mirar hacia adelante. Es, en definitiva, a lo que atiende el título de la primera película que analizaremos: *Tengamos la guerra en paz*.

www.cultura.gob.es/dam/jcr:f5fe582c-3748-4a41-bef1-19f2a01e2fef/boletin-1977-1978-1979.pdf (última consulta de cada web: 5 de julio de 2025).

¹⁰ Marc FERRO, *Cinéma et Histoire*, París, Gallimard, 1993 (1.ª ed. 1977), p. 25.

¹¹ Extracto de «Libertad sin ira».

CERCLES. REVISTA D'HISTÒRIA CULTURAL, 28 (2025), 41-71.

ISSN: 1139-0158. e-ISSN: 1699-7468. DOI: 10.1344/cercles2025.28.1003.

Dirigida por Eugenio Martín y estrenada en agosto de 1977, es una muestra un tanto atípica de esas comedias del destape tan características de los años setenta, cuando, tras la aprobación de la Ley de Prensa de 1966, la censura pareció relajar su celo, al menos en cuanto a lo que enseñar cuerpos femeninos semidesnudos en pantalla se refiere.¹² Decimos que *Tengamos la guerra en paz* es un tanto atípica porque esta comedia erótica tiene la guerra como telón de fondo, en un claro ejemplo de lo que el crítico Ángel Fernández Santos describiría, ya en aquellos años de transición, como «pornopolítica». En la pornopolítica, «sexo y política se confunden e interfieren en una rara promiscuidad no desprovista de sentido comercial».¹³ Es decir, que aspectos hasta entonces censurados, como los desnudos o los hechos con implicaciones políticas, como la guerra, empiezan a invadir las pantallas para satisfacer a una especie de espectador «bulímico», ansioso por consumir todo aquello que antes tenía prohibido, aunque fueran subproductos oportunistas, sin mucho análisis y sin mucha reflexión (ni por parte del público ni por parte de los creadores).

En esta línea, *Tengamos la guerra en paz* cuenta la historia de un combatiente que, en plena guerra civil española, deserta de las trincheras para acabar en un pequeño pueblo en el que no queda ni un solo hombre joven. Seductor sin convicciones políticas aparentes, y empujado por un pragmatismo altamente oportunista, se casará con la hija del alcalde republicano y, con la llegada de los sublevados, terminará casándose también con la hija del nuevo alcalde franquista. Al final de la película, que coincide con el final de la guerra, vemos cómo las dos mujeres protagonistas, la hija del exalcalde republicano del pueblo y la hija del actual alcalde, falangista, llegan al

¹² Román GUBERN, *La Censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.

¹³ Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS, «Pornopolítica española», *Cambio* 16, 26 de febrero de 1978.

acuerdo de compartir marido. En la escena final, ambientada en una indeterminada posguerra, ambas cosen, embarazadas, a la entrada de su casa, mientras esperan la vuelta del campo de su marido común. Sus hijos, hermanos, nacerán en paz. O eso nos dan a entender.

Este ejemplo pionero de poliamor que no entiende de ideologías (o en el que las circunstancias políticas se diluyen oportunamente) se plasma muy bien en el cartel de la película, donde vemos a los tres protagonistas juntos, felices, mientras se lee: «Casado con la hija del alcalde de izquierdas y con la del alcalde de derechas... ¿Era un aprovechado, una víctima ó un héroe?». ¹⁴ Es decir, se nos invita a decidir si esta convivencia idílica se produce por oportunismo, por miedo o por voluntad de superar la guerra (al fin y al cabo, el protagonista es un desertor).

En esta última línea parece avanzar otra parte del cartel que para nuestro análisis de hoy es mucho más interesante. Sobre dos fotografías en blanco y negro, una de gente levantando el puño, sin gran entusiasmo, y otra de una plaza llena de gente haciendo el saludo fascista ante un balcón del ayuntamiento del que cuelga el retrato de Franco, leemos una frase de Claudio Sánchez Albornoz: «Las dos Españas enfrentadas... son las de ayer... pido a Dios que no sean las de mañana». De nuevo, el mito de las dos Españas y, de nuevo, un llamamiento a «otra España» que dé por superadas las anteriores.

El historiador Claudio Sánchez-Albornoz, perteneciente a Acción Republicana (partido fundado por Manuel Azaña que se transformaría posteriormente en Izquierda Republicana), comenzó su carrera política como diputado durante la II República y llegó a ministro de Estado en los gabinetes presididos por Lerroux y Martínez Barrio, así como a embajador en Portugal e incluso a vicepresidente de las Cortes españolas. Al estallar la Guerra Civil residía en Lisboa,

¹⁴ Link al cartel: https://www.imdb.com/title/tt0075319/?ref=tt_mv_close (última consulta: 5 de julio de 2025).

desde donde se exilió primero a Francia y, posteriormente, a Argentina. En 1959, fue nombrado presidente del Gobierno de la República española en el exilio, cargo que desempeñó hasta el año 1970. Tras la muerte de Franco, Sánchez-Albornoz viajó a España durante unos meses, en 1976. Su visita constituye uno de los hitos del proceso de transición española a la democracia, un hito que ha quedado cristalizado en tres elementos: en primer lugar, en una imagen, la de su llegada al aeropuerto de Barajas de Madrid el 23 de abril de 1976; en segundo lugar, en unas declaraciones en favor de la paz y la reconciliación entre los españoles (de las que se extrae el fragmento del cartel de *Tengamos la guerra en paz*); y, en tercer y último lugar, en un encuentro con el rey Juan Carlos I que tuvo lugar en el palacio de la Zarzuela el 30 de junio del mismo año y que, viniendo del que fuera máximo representante de la II República durante diez años, adquiere un valor simbólico fundamental.¹⁵

Y es que el valor intelectual, social y político de este retorno ampliamente cubierto por los medios de comunicación del momento va más allá del estricto acto individual del regreso. La labor desarrollada durante décadas en el terreno de la investigación histórica por parte de Sánchez-Albornoz, así como los diferentes cargos asumidos al servicio de la República antes y después de la guerra otorgaron a su retorno un carácter simbólico y ejemplar que incidió en la conformación de una serie de principios que hoy asociamos con ese esquivo concepto de la «tercera España»: la necesidad de preservar la paz, de interiorizar la reconciliación y de cerrar una etapa de la historia de España poniendo punto final a un conflicto fratricida.

¹⁵ Aránzazu SARRÍA BUIL, «En torno a la construcción y recuperación del exilio retornado a través de la figura de Claudio Sánchez Albornoz», en P. BRAVO y A. PALAU, *Figures emblématiques de l'imaginaire politique espagnol à l'époque moderne et contemporaine*, París, Indigo, 2014, pp. 89-122.

Claudio Sánchez-Albornoz ha sido, por todo esto y por otras muchas cosas, incluido en esa línea del liberalismo y del rechazo del totalitarismo (fascista o comunista) que se impuso en 1962 en el IV Congreso del Movimiento Europeo (también llamado «Contubernio de Múnich»), esa corriente que buscaba reunir a todos los españoles que aspiraban a contar con un país libre, en el que se primara, a cualquier precio, la reconciliación entre las dos Españas. Sánchez-Albornoz se distanciaba de los dos bandos enfrentados en la contienda, equiparándolos, como si fuera lo mismo dar un golpe de Estado contra un gobierno legítimamente constituido que defenderse de ese golpe de Estado. No es de extrañar que sus declaraciones encabezasen el cartel de la película objeto de estudio.

Por otra parte, Sánchez-Albornoz hablaba de su experiencia de exilio como de una larga noche; una larga noche de la que tocaba despertarse, una metáfora que eludía hablar del franquismo.¹⁶ Resulta altamente significativa la ausencia en todo este discurso de la dictadura franquista, como si finalizada la guerra en 1939 se hubieran acabado los problemas y solo hubiera décadas de sueño, de letargo, a la espera de esa vuelta. Una ausencia que enlaza de nuevo con la película *Tengamos la guerra en paz*, puesto que, en ella, la posguerra y la dictadura son algo abstracto e inofensivo, una reveladora elipsis. Nada se nos dice sobre la sociedad posconflicto. ¿Qué le pasó al antiguo alcalde republicano de ese pueblo en el que se desarrolla la película? Nada se nos dice al respecto en *Tengamos la guerra en paz*. De hecho, el régimen instaurado tras el conflicto civil no se nombra, no se muestra, no existe; nada parece haber cambiado.

¹⁶ Las declaraciones de Claudio Sánchez-Albornoz fueron: «El exilio ha sido muy duro, pero realmente estos 70 días vividos en mi país, llenos de cariño y emoción por todas partes, me han compensado de esa larga noche en la cual he trabajado mucho en nombre de España», en «El Rey recibe a Don Claudio Sánchez Albornoz», *La Vanguardia Española*, 1 de julio de 1976.

Esta elipsis es, sin embargo, altamente reveladora, puesto que esconde, bajo un falso centrismo y afán conciliador, una marcada manipulación. Así, el espíritu del filme entronca de manera magistral con esas corrientes de consenso que se fueron imponiendo durante el tardofranquismo y la Transición, corrientes para las que la guerra habría sido una catástrofe global, una locura, una guerra entre hermanos que era mejor detrás atrás. Por eso decimos que *Tengamos la guerra en paz* pertenece al llamado «cine de la Reforma». Es este un tipo de cine que avala y aprovecha comercialmente los cambios políticos y sociales en torno a la muerte de Franco, apoyando esa «Reforma» que estaba experimentando el país. En palabras del crítico de cine Julio Pérez-Perucha:

Como se sabe, se ve y se sufre, la Reforma Política va desarrollando su existencia accidentalmente y con un irregular estado de salud. Una de las más importantes batallas que debe afrontar para mejorar ese estado de salud es la batalla de la opinión pública, la creación y la venta masiva de una imagen que le aporte credibilidad y convicción. A esta tarea se aplica también y con singular dedicación el cine español. Cabe hablar, pues, de cine de la Reforma.¹⁷

Se trata este de un cine conciliador, desdramatizador,¹⁸ que busca reforzar, a cualquier precio, ese acrítico consenso político y social

¹⁷ Julio PÉREZ PERUCHA, «Retrato de familia», *Dos y dos*, núms. 35-36, 23 y 30 de marzo de 1977. Véase también Juan Manuel COMPANYY, «El cine de la Reforma», *Dirigido por*, núm. 22, abril de 1975.

¹⁸ «Se inicia la desdramatización de nuestra última contienda con *¡Jo, papá!* (1975) de Armiñán, continuando con *Las bicicletas son para el verano* (1984) de Jaime Chávarri sobre la obra de teatro homónima de Fernando Fernán Gómez y rematando en *La vaquilla* (1984) de Berlanga», en Agustín SÁNCHEZ VIDAL, «El cine español en la Transición», *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 10, 1993, pp. 507-522, p. 512.

que se estaba poco a poco imponiendo; un consenso tramposo e interesado por el que apostaba sin ambages *Tengamos la guerra en paz* y que no cosechó malas cifras de taquilla, con más de quinientos mil espectadores.¹⁹

Otro buen ejemplo de cine de la Reforma, así como de esa desdramatización de la contienda civil y la dictadura es nuestra siguiente película: *La guerra de papá*, de Antonio Mercero, estrenada en septiembre de 1977. En este filme asistimos a un día cualquiera en la vida de Quico, el protagonista, que ronda los cuatro años. Ambientada en 1964, en medio de las celebraciones de los «25 años de paz», toda la acción se produce en el piso de la familia de clase media-alta a la que el niño pertenece. La obra está basada en novela corta de Miguel Delibes *El príncipe destronado*, publicada en 1963. El cambio de nombre provocó una cierta polémica entre los que lo consideraban acertado, ya que el título de la obra escrita podía resultar incómodo para un contexto de transición y consolidación de la monarquía;²⁰ y los que lo tildaron de oportunista por crear un reclamo comercial gracias a la mención a la Guerra Civil.²¹ El propio director señalaría que con ese cambio lo que se buscaba era acentuar la «carga política» y el peso de la guerra en la película.²² También para

19 Véase <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=180450> (última consulta: 5 de julio de 2025).

20 El cambio se habría hecho, según el diario *Arriba*, para «evitar suspicaces resonancias». «La guerra de papá, tándem Mercero-Delibes», *Arriba*, 14 de septiembre de 1977.

21 M. A.-J., «La guerra de papá. Sinsorgada con niño. Valoración: 0», *Arriba*, 28 de septiembre de 1977, y también Julián MARÍAS, «El príncipe destronado», *La Gaceta ilustrada*, 16 de octubre de 1977: «Se ha centrado la atención del espectador en un rasgo secundario, cuando no minúsculo, tal vez pensando que lo referente a la política y a la guerra civil vende más».

22 Entrevista a Mercero en *El Diario Vasco*, «Antonio Mercero y La guerra de papá», *El Diario Vasco*, 13 de septiembre de 1977.

Delibes la sustitución del título original fue un acierto de Mercero, ya que la contienda civil seguía siendo un tema de interés clave.²³

Pero ¿cómo se habla de la Guerra Civil en esa familia burguesa de mediados de los sesenta? A través de la limitada ventana por la que el filme nos permite asomarnos descubrimos que de la guerra se nos habla más bien poco. Por un lado, tenemos al padre, excombatiente, falangista, misógino y autoritario. Alférez provisional, Mercero lo convierte también en oficial de la División Azul. En su despacho, observamos una banderita nacional y otra de Falange, colocadas sobre el escritorio; además de un retrato de José Antonio y otro de Franco en la pared. Como representante acérrimo de la España franquista, su visión del pasado y el presente chocan con la de su mujer y la de su hijo mayor. En efecto, la madre no comparte la ideología de su marido —de hecho, se nos deja entrever que es hija de republicanos—. Se trata de un personaje frustrado, preso doblemente —como mujer y como madre— de los condicionantes sociales, culturales y políticos delimitados por el franquismo; una mujer derrotada que busca, ante todo, eludir el conflicto, aunque no puede evitar verse envuelta en discusiones con su marido. Son estas discusiones, así como la incompreensión entre ellos las que representaron para muchos críticos de la época el enfrentamiento entre esas atávicas «dos Españas».²⁴

23 Miguel DELIBES, «Dirigir a un niño», *La Vanguardia*, 19 de marzo de 1987. Delibes: «Creo que el primer acierto de Mercero fue cambiarle el título a la pieza, puesto que la Guerra Civil española, al cabo de medio siglo, sigue siendo un tema de actualidad cuyo rescoldo está lejos de extinguirse. Para justificarlo [...] le bastó con subrayar las constantes alusiones de Quico y su hermano a la guerra de su padre y acentuar la mentalidad reaccionaria de éste, no añadiéndole texto al guion sino imágenes casi subliminales a la película —banderolas, fotografías, recuerdos bélicos— tan caras a estos grupos. Con tan leve insinuación hizo posible que el espectador reparara en la otra cara de la historia —su trasfondo fratricida».

24 Encontramos un compendio de estas interpretaciones en la introducción de Antonio A. GÓMEZ YEBRA a la edición de la colección Austral, Miguel DELIBES, *El príncipe destronado*, Barcelona, Destino, 2018.

El hijo mayor, por su parte, encarna esas nuevas generaciones para las que la guerra no es ya más que una sombra y apuesta por un «espíritu de reconciliación nacional». Influidor por sus profesores, jóvenes sacerdotes reformistas, empieza a cuestionar las posturas de su padre, creando nuevos conflictos en el seno familiar. Esta visión católica más liberal era la defendida por el propio Delibes, que en varias ocasiones durante el tardofranquismo se significaría públicamente en contra de la violencia del régimen y por la reconciliación.²⁵

Finalmente tenemos a Quico, el niño protagonista, para quien la guerra es algo abstracto y mítico a lo que juega con sus hermanos, como si fueran indios y vaqueros, en ocasiones con la pistola real del padre. Algo que sobrevuela de alguna manera su vida, que lo atrae y atemoriza, pero de lo que no sabe nada. Es esa figura del niño angelical la que se utiliza para reforzar el mensaje del filme: caminamos hacia algo nuevo, sí, pero hemos de superar nuestros temores: ya no habrá más guerras de papá. Así se nos explicita en la escena final, en la que Quico le pregunta con miedo a su madre:

—Quico: Mamá, ¿yo también iré a la guerra de papá?

—Madre: No hijo, espero que no. Aunque hay muchos que quieren que esa guerra siga, en realidad terminó hace mucho. Ya no habrá más guerras de papá.

Con esta afirmación, que podría ser calificada tanto de esperanza como de promesa (o, incluso, de advertencia), termina *La guerra de papá*. Una oda al entendimiento y a la moderación, a la elusión del conflicto; una película que cosechó un enorme éxito, siendo la más

25 Milagrosa ROMERO SAMPER, «La Guerra (Fría) de papá: lecturas de “El príncipe destronado” a tenor del contexto histórico», en A. I. BALLESTEROS y F. ARIZA (coords.), *Miguel Delibes: encuadres y figuras en una España cambiante*, Madrid, Iberoamericana Verduert, 2023, pp. 143-160, pp. 154-155.

taquillera de toda la década de los setenta. Más de tres millones de espectadores acudieron a las salas de cine a ver las trastadas de un niño de cuatro años un tanto mimado entre las que se mezclaban leves y poco problemáticas menciones a la Guerra Civil.²⁶ Este éxito nos traslada a nuestro segundo ámbito de análisis, el de la lectura histórica del filme, es decir, el análisis de su contexto y exhibición.

Así, la escena final entre Quico y su madre nos remite a esa atmósfera de la que nos hablan autores como Paloma Aguilar y que se condensa en el temor a una nueva Guerra Civil.²⁷ Según Aguilar, las encuestas recogen cómo el miedo a que el conflicto entre bandos enfrentados volviera a suceder tras la muerte de Franco habría sido la principal preocupación de los ciudadanos durante la Transición y habría marcado las negociaciones políticas. Sin embargo, la situación no era tan sencilla. Como ha expuesto Juan Antonio Andrade, «esos mismos datos plantean igualmente que los valores de la democracia y la libertad fueron ganando terreno a los de paz y orden [y] que la autoubicación ideológica mayoritaria escoraba tímidamente al centroizquierda».²⁸

Sea como fuere, lo cierto es que más de tres millones de espectadores vieron *La guerra de papá* en el cine. Mercero llevaba ya algunos años trabajando en televisión y conocía los códigos comerciales. Las travesuras de un niño rubio de ojos azules, junto con una pequeña parte de enfrentamiento dialéctico de baja intensidad entre ven-

26 Según la ficha de la película en la base de datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA): <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=331651> (última consulta: 5 de julio de 20252025).

27 Paloma AGUILAR, «La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas», en J. SANTOS (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, págs. 279-318.

28 Juan Antonio ANDRADE, «Renuncias y abandonos en la evolución ideológica durante la transición a la democracia: Una propuesta para el estudio del IX Congreso del PCE y el Congreso Extraordinario del PSOE», *Historia Actual Online*, núm. 8, otoño de 2005, pp. 43-50, p. 47.

cedores y vencidos, acompañado por una base de conflicto generacional latente: esos parecen los ingredientes del triunfo de este filme que parecía gustar a bastantes y, lo que es más difícil, no molestar a muchos. Se trata de un relato sencillo, en un ambiente agradable, acomodado, sin problemas. Esos años sesenta que vemos en la gran pantalla no son los del éxodo rural, del hacinamiento en los cinturones industriales de las ciudades, de la emigración. El contenido «amable» de la película proporcionaba entretenimiento para todos los públicos, una obra apta para aquellos ligeramente interesados en las connotaciones históricas del título, pero a los que, sin embargo, la crítica política no les resultaba de interés.

Lo sorprendente es el efecto llamada de ese interés. Es reseñable que tantas personas se acercaran a las salas a ver un día normal en la vida de un niño de clase media-alta en los años sesenta, un día en el que no pasa nada. Pero sobre todo sorprende que el número de asistentes fuera mayor al obtenido por exitosas películas de destape de la época. Que una película tan moderada e incluso cursi despertara tanta atención nos hace pensar en las expectativas, preocupaciones e intereses del grueso de la población, sobre todo en un momento en que la sociedad española se encontraba altamente politizada, y la cultura no era una excepción.

Valga como ejemplo la edición del Festival de San Sebastián en que *La guerra de papá* fue estrenada (septiembre de 1977, poco después de las primeras elecciones democráticas, de junio de 1977). En ella, el Jurado Internacional hizo un manifiesto de apoyo al pueblo vasco y su lucha por la amnistía y las libertades nacionales frente al conservadurismo del propio festival.²⁹ En un contexto en que las

29 «Deseamos expresar nuestra satisfacción al comprobar que este certamen ha iniciado una nueva etapa acorde con la realidad histórica de la España de hoy. Por ello nuestra primera comunicación es para solidarizarnos con el pueblo vasco, que tan entrañablemente nos acoge, con su lucha por la amnistía y las libertades nacionales». Pascual

huelgas se contaban por cientos, las portadas de los periódicos recogían la vuelta de exiliados ilustres y se sucedían las alianzas y traiciones políticas, el contexto sociopolítico era de todo menos moderado. Justo por ello, el éxito abrumador de *La guerra de papá*, con su enfoque ternurista, con su manera de hablar de la Guerra Civil sin decir nada, con su apuesta por una conciliación apoyada en la equiparación de vencedores y vencidos, resulta especialmente llamativo. Tal vez, como apunta el crítico conservador E. T. Gil de Muro tras visionar el filme en el Festival de San Sebastián, «en un festival que estuvo marcado por la politización a ultranza y por las osadías sexuales de la imagen, *La guerra de papá* fue como el oasis: sencillez, claridad de intenciones, habilidad para superar las dificultades temáticas».³⁰

La película, estrenada en el céntrico Albéniz (con aforo de mil butacas), fue impulsada por José Frade, uno de los más importantes productores de la época, que controlaba también la distribución del filme, lo que posicionó la película en muchas de las mejores salas de cine del país. Observamos, por tanto, cómo los factores industrial y comercial que rodean una producción cinematográfica (y su recepción) no pueden dejarse de lado. Películas como esta encontraban su camino hacia las salas de cine mucho más sencillo que otros productos menos comerciales, más problemáticos, lo que complica la valoración de los datos de asistencia y dificulta los estudios sobre recepción. Queda fuera de los límites de este artículo descubrir si este era el tipo de películas que el público demandaba a mediados de los años setenta o si simplemente era lo que la industria estaba dispues-

CEBOLLADA, «“La guerra de papá”, inteligente y sensible película de Mercero», *Ya*, 13 de septiembre de 1977.

³⁰ Eduardo GIL DE Muro, «La guerra de papá, 1977». Crítica recogida en la web *Antonio Mercero. Museo Virtual*: <https://www.antoniomercero.eus/es/linea-temporal/cine/la-guerra-de-papa> (última consulta: 5 de julio de 2025).

ta a ofrecer y las instancias gubernamentales fomentaban con subvenciones y otras medidas.

Tampoco podemos afirmar que fuese una amplia «tercera España» la que llenó las salas de cine para ver *La guerra de papá*. Necesitaríamos ampliar el campo de estudio, recurriendo, entre otros, a la historia oral, entrevistando a aquellos que vieron la película en el momento de su estreno; o buscar datos de recepción desagregados por edad o por procedencia geográfica y tal vez contrastar esos datos (que en muchos casos no existen) con los resultados electorales por provincias y municipios. Como ha expuesto Marta García Carrión, la reconstrucción de los públicos históricos «de carne y hueso», de sus experiencias en la asistencia al cine, su recepción e interpretación de los filmes, su cultura cinéfila, parece ser el gran desafío para la investigación histórica, un terreno todavía poco trabajado, pero con enorme potencialidad». ³¹ Aunque no podamos dar respuesta a estas cuestiones en el marco de estas páginas, lo que resulta innegable es que el mensaje vehiculado por *La guerra de papá* ocupó un lugar prominente en el espacio público durante el final de aquellos años setenta. Su éxito está fuera de toda duda y, con él, su potencial como configurador de memoria colectiva.

También fue un éxito de público *Asignatura pendiente*, estrenada ese mismo 1977, aunque algunos meses antes, en abril. ³² La ópera prima de José Luis Garci se desarrolla a caballo entre 1975 y 1976 y retrata el reencuentro entre dos antiguos novios de adolescencia: José, un abogado laboralista y Elena, un ama de casa de clase media-

31 Marta GARCÍA CARRIÓN, «De espectador a historiador: cine e investigación histórica», en Mónica BOLUFER PERUGA, Juan GOMIS COLOMA, Telesforo M. HERNÁNDEZ (coords.), *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, 2015, pp. 99-116.

32 *Asignatura pendiente* fue estrenada el mismo mes que el gobierno de Adolfo Suárez legalizó el Partido Comunista Español (PCE) el 9 de abril, lo que provocó la dimisión del ministro de Marina, el almirante Pita da Veiga, en desacuerdo con esta decisión.

alta.³³ Ambos rondan la treintena y están descontentos con sus vidas por distintos motivos. La relación que establecen parece aportarles la ilusión perdida, como si el adulterio fuera un intento por «recuperar» no solo esa «asignatura pendiente» entre ambos (tener, por fin, relaciones sexuales), sino todo lo que sus vidas pudieron haber sido y no fueron por las limitaciones sociales de la época.

A este respecto, cabe destacar que la película exige a los protagonistas de toda responsabilidad. «¡Nos han robado tantas cosas!», dice el cartel publicitario, recogiendo la exclamación de José en un momento dado.³⁴ Como víctimas englobadas bajo esas palabras, se sitúa no solo a Elena, sino a toda esa generación nacida en torno a los años cuarenta, que no vivieron la guerra, pero sufrieron sus consecuencias. «Nos estábamos contando en esa película; nos estábamos contando en el reconocimiento de nuestras incapacidades, nuestras minusvalías, y al mismo tiempo nuestras ilusiones y nuestros anhelos de superación», explicaba el protagonista, José Sacristán, en una entrevista en 2022 para el Instituto Cervantes.³⁵ Es a esa generación, su generación, a la que Garci dedica el filme:

33 El éxito de esta película es especialmente significativo de un tiempo y un lugar y contrasta con los problemas de su director para encontrar financiación (hecho que nos remite a la precariedad del sistema de producción cinematográfico en España). José Luis Tafur aceptó finalmente producirla, pero su inversión fue escasa. Por esta razón, parte del equipo técnico y artístico decidió trabajar como si fuera una cooperativa, acordando repartir los beneficios en el futuro. Ana ASIÓN, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una transición olvidada*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pág. 138.

34 Fue el cartel publicitario el que sufrió la censura. El original presentaba una ilustración de los protagonistas en la cama y, sobre ellos, el perfil de Francisco Franco. Sobre esa silueta, la dedicatoria a su generación. La censura prohibiría incluir el dibujo del dictador en el cartel, que fue sustituido por una fotografía de los niños y niñas de una escuela franquista posando en la puerta del centro. Para ver el cartel original: <https://x.com/eraser/status/167537910685155328> (última consulta: 5 de julio de 2025).

35 Véase <https://vimeo.com/668595651> (última visita: 5 de julio de 2025).

A nosotros, que supimos cuando ya no había remedio que aquel mundo imperial en Cinemascope y color Deluxe que nos habían prometido en el colegio y en tantos discursos y sermones no existiría nunca [...] A nosotros, que hemos ido llegando tarde a todo: a la infancia, a la adolescencia, al sexo, al amor, a la política [...] A nosotros, que nos quitaron, año tras año, el significado de cuanto nos rodeaba, aunque fueran las cosas más pequeñas, menos importantes.

Sin embargo, como en otros filmes del periodo, no se profundiza en los causantes o en las circunstancias de esa represión, por lo que esta tiene un alto grado de resignación e, incluso, complacencia. Y eso que, a pesar de la abstracción y la nostalgia, la película está salpicada de referencias políticas. Dentro de esa lectura cinematográfica de la historia, la acción se sitúa en un periodo muy concreto, los meses que preceden y suceden a la muerte de Franco, evento que por primera vez era recogido por una película de ficción. El filme comienza el 1 de octubre de 1975, donde vemos cómo numerosas personas siembran el centro de Madrid con panfletos prorrégimen mientras se dirigen a una concentración en la Plaza de Oriente.³⁶ Se trata de un acto de apoyo a la dictadura, como respuesta a la campaña de repulsa internacional por los que serían sus últimas penas de muerte, acontecidas cuatro días antes, el 27 de septiembre de 1975.

La propia muerte del dictador, celebrada en la pantalla por los protagonistas, da paso a uno de los momentos más interesantes de la película: una escena de montaje que pretende recoger el clima socio-político de la época con portadas y artículos de revistas y periódicos

³⁶ El motivo de la manifestación no se indica de manera explícita, probablemente porque, cuando se escribió el guion de la película (1976), el público todavía recordaba las últimas ejecuciones del franquismo con la oleada de protestas internacionales que fueron secundadas por esta muestra de apoyo al régimen. Otra posible razón es que, en un ambiente altamente politizado, no se quisiera desviar demasiado la atención del espectador de lo importante en esa escena: el reencuentro entre los antiguos amantes.

que se suceden con el único acompañamiento de la canción «Como ayer», de El Dúo Dinámico.³⁷ Sobre fotos de mujeres ligeras de ropa, de retratos de protagonistas políticos, de huelgas, manifestaciones y represión policial, en este recorrido hemerográfico podemos leer titulares como «1976. El año de la apertura», «De lo vertical a lo horizontal», «El libertinaje por la cache», «Tetas sí, Carrillo, no»; «Los españoles no quieren la censura», «Libertad, amnistía, *estatuts*», «La universidad: búnker marxista», «No es lo mismo vivir en un estado de derecho que en uno de derechas», «Búnker, búnker, búnker», «Siguen los disturbios y la represión policial», «Laboral: se extienden los conflictos», «Récord de parados» o «Arias lo para todo». Huelgas, manifestaciones y represión policial, búnker, destape y amnistía: el pastiche entre imágenes, portadas de periódicos y música es total y nada inocente. Esta secuencia aspira a recrear una atmósfera política y social conflictiva, en la que la apertura sexual y la política van de la mano (de nuevo, la pornopolítica) y en la que los cambios no se producen de la manera en que ciertos discursos sobre la Transición nos han hecho creer.

Es, de hecho, el desencanto con la política lo que recorre el filme, atravesando incluso a los personajes más políticamente comprometidos. Hablamos, por ejemplo, de José, el protagonista, un abogado laboralista al que las cosas parecen irle bastante bien: tiene a tres empleados a sus órdenes, un buen coche y puede mantener a su familia mientras se alquila un pisito para su aventura extramatrimonial. José se siente decepcionado porque «Había imaginado durante tantos años este tiempo de otra manera... Pero todo sigue igual».

37 «¿Qué es lo que pasa entre nosotros dos? ¡ Siento que nuestro querer se enfrió. ¡ Algo ha cambiado, mas nunca olvido el pasado, cuando éramos tan felices tú y yo... ¡ Dime si algo cambió desde ayer, dime si algo hice mal sin querer, ¡ si tuve errores, te ruego que me perdones, y todo será de nuevo como ayer...». EL Dúo Dinámico, «Como ayer» (1966).

Hablamos también del desencanto de su compañero, apodado Trotski, un personaje un tanto tragicómico que ejerce su comunismo como si se tratara de una religión. Trotski acompaña al protagonista en una de las secuencias que mejor vehiculan su decepción y su desencanto y que es, a su vez, una de las secuencias más ambiguas del filme. Tras una noche de juerga que ellos mismos definen de «reaccionaria», terminan orinando sobre una valla publicitaria en la que se lee: «35 millones de partidos políticos votan por calcetines Cóndor». Sobre la marabunta de gente dibujada con pancartas que conforma el anuncio, alguien ha pintado con espray: «Con Franco vivíamos mejor». Los personajes acaban meándose, literalmente, en todo: en los miles de partidos y grupúsculos en los que se ha dividido la oposición, en los nostálgicos del franquismo y en ese capitalismo que avanza con fuerza en la nueva España de mano del consumo y la publicidad.

Pero el desencanto no se limita a estos dos personajes, sino que afecta también a Elena, por supuesto, que pronto se da cuenta de que una aventura extramatrimonial no va a salvarla del tedio de su vida burguesa. Y, sobre todo, al preso político encarcelado al que el protagonista defiende y que muchos han identificado como un trasto de Marcelino Camacho, un personaje del que se nos muestra su lado más humano y menos problemático ideológicamente, despolitizándolo. En un año como 1977, mostrar a un icono de la lucha antifranquista no como un héroe que reivindicar, sino como un hombre derrotado no deja de ser una elección cargada de significado.

Y es que *Asignatura pendiente* no habla de la guerra, ni tan siquiera aborda directamente la dictadura y, por tanto, no plantea abiertamente la necesidad de consenso como sí hacían las dos películas anteriores. Sin embargo, desde su planteamiento nostálgico y desencantado sí se apuesta por dejar el pasado atrás, por mirar hacia adelante. Esa idea queda clara en la conversación final entre los protagonistas:

CERCLES. REVISTA D'HISTÒRIA CULTURAL, 28 (2025), 41-71.
ISSN: 1139-0158. e-ISSN: 1699-7468. DOI: 10.1344/cercles2025.28.1003.

—Elena: Lo que ha pasado es muy sencillo. Tú estabas en un mal momento, sin esperanzas, y aparecí yo. Pero no yo, tu adolescencia. Volvió aquel José que se iba a comer el mundo, ¿te acuerdas? Y era agradable mirar hacia atrás. Pero ahora las cosas han cambiado. Empiezas a tener esperanzas y piensas que lo tuyo es posible. [...] ¿Y no te da miedo mirar hacia adelante?

—José: Sí, sí, como a todo el mundo me da un poco de miedo. Es por lo que hay que luchar, es la única solución.

—Elena: ¿Para quién? ¿Para ti o para mí?

—José: Para los dos. Para todos.

He aquí la conclusión del filme: la única solución es mirar hacia adelante; dejarse de luchas políticas caducas, de intentar recuperar el tiempo perdido, y mirar hacia adelante. Y es justo este mensaje el que entronca con la construcción de esos imaginarios del consenso y la reconciliación que caracterizarían a la «tercera España» durante la Transición: «Dejemos la guerra en paz». No en vano, la tercera vía del cine español,³⁸ de la que esta película es uno de los ejemplos clave, ha sido señalada como el cine de la «tercera España».³⁹

Algunos autores han señalado que el éxito de ciertas películas de esa tercera vía del cine español ha de relacionarse con una demanda de la población de ese tipo de productos, con los que se sentía identificada. La Tercera Vía sería así un «espejo de un país en transición».⁴⁰

38 La tercera vía es un invento tardofranquista del productor José Luis Dibildos que pretendía ofrecer al público un cine comercial pero digno, disfrazado de producto «cultural-científico». PAU ESTEVE y JUAN MIGUEL COMPANY, «Tercera Vía. La vía muerta del cine español», *Dirigido por*, 22 de abril 1975. Esta tendencia se enmarcaba en cierto aperturismo en lo moral y en lo político, por lo que combinaba temáticas sociales o históricas con tímidos desnudos.

39 Carlos COLÓN, «Tercera España y tercera vía», *Diario de Sevilla*, 9 de agosto de 2019.

40 Ana ASIÓN, *La Tercera Vía del cine español. Espejo de un país en transición*, Barcelona, Laertes, 2022.

Sin embargo, este argumento resulta más problemático de lo que *a priori* parece. Que un trabajador de la SEAT procedente de Almería y nacido en los cuarenta o una dependienta de un pequeño comercio en Albacete de la primera mitad de los cincuenta se trasladen a su adolescencia al escuchar «Luna de miel» de Gloria Lasso en *Asignatura pendiente* y recuerden, con cierta nostalgia desencantada, todo eso que la represión sexual durante el franquismo les dificultó experimentar no significa ni que demanden este tipo de productos cinematográficos ni que se identifiquen necesariamente con ellos. Al fin y al cabo, los principales protagonistas de la película son clases medias (burguesía incluso, en el caso de Elena). En unos años en los que casi el 60% de la población española era de clase trabajadora,⁴¹ resulta un tanto atrevido apuntar que los espectadores se reconocían en los personajes de *Asignatura pendiente* o de otras de esas películas consideradas como Tercera Vía del cine español. Más bien podríamos hablar de una identificación generacional y, sobre todo, aspiracional, fruto de esa voluntad de la dictadura franquista por desarrollar un país de clases medias, «una España de propietarios, no de proletarios».⁴²

De hecho, podríamos enfocarlo de otra manera: ¿cuántos directores y directoras de cine españoles en los años setenta eran de clase obrera? ¿Qué tipo de productos podían ser realizados y estrenados? En la mayoría de los casos, los proyectos de películas que conseguían la suficiente financiación para poder llevarse a cabo y que contaban con la capacidad para llegar a un gran número de salas de cine y mantenerse en cartel durante semanas eran aquellos poco pro-

41 F. REQUENA, «1900-2000: Un siglo de cambios en la estratificación social española», en AAVV, *Estructura y cambio social*, Madrid, CIS, 2001.

42 José Luis DE ARRESE, «No queremos una España de proletarios, sino de propietarios», *ABC*, 2 de mayo de 1959: <https://www.march.es/es/coleccion/archivo-linz-transicion-espanola/ficha/no-queremos-espana-proletarios-sino-propietarios--linz%3AR-73814> (última consulta: 5-7-2025).

blemáticos, que no asustaban a productores y exhibidores y que no reflejaban necesariamente ni la diversidad de la sociedad española ni la complejidad del periodo histórico que conocemos como Transición.

Otras propuestas

Como ya hemos expuesto, el cine como medio de comunicación de masas articula discursos que circulan en el espacio público, mediante y produciendo representaciones colectivamente compartidas que inciden en la tematización de dicho espacio, una tematización que contribuye, a largo plazo, a la construcción de la realidad social.⁴³ El extraordinario éxito de películas como *La guerra de papá y Asignatura pendiente* recogería así un cierto sentir general de reconocimiento, cercanía e, incluso, simpatía hacia esos imaginarios de la reconciliación incondicional y acrítica que identificamos como «tercera España», una reconciliación desequilibrada e injusta. Pero, al mismo tiempo, películas como estas, que obtuvieron una enorme visibilidad durante la Transición, contribuyeron de forma activa a la configuración de esa realidad social concreta, aportando una visión moderadamente desencantada, limitadora y «amable» de lo que había de ser la nueva sociedad (y la nueva democracia) española y del papel que la memoria de la Guerra Civil y del franquismo había de jugar en ellas. Ambas, como discursos públicos sobre el pasado reciente con una importante presencia social, habrían ayudado a construir universos políticos de los ciudadanos que merece la pena analizar, como este artículo pretende.

43 Manuel TRENZADO, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, 1999.

Pero, al estudiar cómo a través de las representaciones sociales compartidas se muestran, construyen y naturalizan ciertos discursos, hemos de tener en cuenta que no todas las películas ni todos los discursos circulan en igualdad de condiciones, como no todas las experiencias de recepción son iguales o se mantienen estables en el tiempo. Al analizar objetos comunicativos concretos producidos durante la Transición, hemos de tener en cuenta que se trató de un periodo de especial complejidad y altamente heterogéneo tanto a nivel social como político y cultural. Propuestas de todo tipo atestaban las pantallas, las librerías, los escenarios, así como las papeletas de voto, y esa exuberancia formal y artística enriquecía la oferta cultural y política, pero también adolecía de una cierta saturación, en la que podía resultar difícil acceder a otro tipo de producciones y contenidos.

Aun así, modestas producciones estrenadas en el periodo, como *Canciones para después de una guerra* (que había sido prohibida durante la dictadura y que vehiculaba un discurso muy crítico hacia el franquismo) llenaron salas durante meses, aun tratándose de un documental.⁴⁴ También fueron grandes éxitos obras como *Y al tercer año, resucitó*, de Rafael Gil, basada en el superventas homónimo del escritor y periodista franquista Fernando Vizcaíno Casas, que miraba la dictadura con nostalgia y que podría considerarse muchas cosas menos moderada. Sin embargo, no podemos olvidar que, entre aquel bullir de propuestas, algunas encontraron más facilidades (en su producción, en su circulación, en su promoción) y otras, en especial aquellas con formatos o contenidos más radicales, se toparon incluso con resistencias.

Ejemplo de esas resistencias son los avatares sufridos por *Después de*, de Cecilia y Juan José Bartolomé, cineastas que salieron a la calle, cámara en mano, a documentar qué estaba pasando en aquellos años

44 Basilio MARTÍN PATINO, *Canciones para después de una guerra*, 1976 (1971).

de transición hacia la democracia.⁴⁵ Las imágenes y testimonios recogidos ilustraban sin ambages la realidad de la sociedad española de la época, recogiendo también incómodas cuestiones sobre el lugar del pasado reciente en el presente. *Después de* fue retenida por las autoridades durante años, una ilustración de esas limitaciones a ciertos discursos y de la voluntad institucional por controlar aquellos objetos comunicativos más controvertidos.⁴⁶ La película no pudo llegar a las pantallas comerciales hasta 1983, en un momento social y político muy distinto que desvirtuó su potencial de incidir en el espacio público, y lo hizo de una forma muy precaria. «La película pertenecía a su tiempo, es un reflejo de él, y tenía su verdadero sentido exhibida en él. Han pasado tres años, ahora esto es historia y quizás la película también», dijo Cecilia Bartolomé entonces, no sin cierta decepción.⁴⁷ No fue el único avatar al que hubo de enfrentarse el filme: en un claro ejemplo de censura administrativa, el Ministerio de Cultura se negó a conceder la subvención automática del 15% de lo recauda-

45 En abril de 1979 José Juan, que había rodado *La batalla de Chile* con Patricio Guzmán, compañero de Cecilia en la Escuela de Cine, la convenció para rodar documentales que mostraran la Transición española desde los ojos de la gente corriente. Así nacieron *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*, las dos partes de *Después de* (Gregorio BELINCHÓN, «Cecilia Bartolomé: La censura se cebó conmigo porque me reía de todo», *El País*, 29 de enero de 2022). Rodado entre 1979 y 1980, este documental viene a ofrecer una imagen de la Transición muy distinta a la presentada por discursos oficialistas como el de la serie televisiva dirigida por Victoria Prego y Elías Andrés para TVE, *La Transición* (1995).

46 La película se presentó al Ministerio para su calificación legal en febrero de 1981, pocos días antes del 23F. Según la propia directora, «la estaban calificando antes del golpe de Tejero y como acababa con Milans del Bosch, los censores se acojonaron y la tuvieron retenida durante tres años». Diego GALÁN, «Cecilia Bartolomé: cineasta con coraje», *El País*, 17 de enero de 2016.

47 Ángel FERNÁNDEZ SANTOS, «*Después de...* Una película maldita de la Transición», *El País*, 3 de noviembre de 1983.

do en taquilla, como le sucedería ese mismo año a otra producción problemática: *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979).⁴⁸

No fue el único caso. *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), película que fue entendida como una metáfora de las torturas de las fuerzas policiales durante la dictadura, llevaría a su directora ante un tribunal militar por injurias a la Guardia Civil.⁴⁹ La obra de teatro (y posterior película) *La torna* envió a Els Joglars a la cárcel en 1978 por poner en escena la pena de muerte para el alemán Heinz Chez, ejecutado con el garrote vil el 2 de marzo de 1974, diez minutos antes que Salvador Puig Antich.⁵⁰ *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), que recogía el testimonio de un anciano señalando al responsable de una matanza de republicanos durante la Guerra Civil, sería la primera película secuestrada judicialmente tras el fin de la censura, y su director, obligado a pagar una multa desorbitada.⁵¹ El mensaje para aquellos que apostaban por otro tipo de propuestas era claro.

Y, ante esa cultura y esa ciudadanía que no pedían revanchas ni permanecer ancladas en el pasado, sino que se limitaban a exigir libertad y justicia, se impuso el discurso moderado y conciliador, modernizador y europeísta, el mirar hacia adelante, la reconciliación basada en el silencio. Eso que Guillem Martínez definiría, de mane-

48 No fue la única película que se censuró de aquella forma en la época, como denunciaba, en junio de 1982, la Asamblea de Directores y Realizadores Cinematográficos Españoles (ADIRCE) en un comunicado (*El País*, 22 de junio de 1982). El caso de *El proceso de Burgos* y *Después de...* es significativo porque ninguna de las dos contenía ese 50% de material filmado previamente a que el decreto se refería y porque la normativa citada no se aplicaba en el caso de otras producciones similares.

49 Para ampliar sobre el tema, Marie-Claude CHAPUT, Javier JURADO, «*El crimen de Cuenca y Rocío o los límites de la libertad*», *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 15, núm. 3, 2015, pp. 3-17.

50 Rosa DÍAZ y Mont CARVAJAL, (eds.), *Joglars 77, del escenario al trullo: Libertad de expresión y creación colectiva 1968/1978*, Barcelona, Icaria, 2008.

51 Ángel DEL RÍO SÁNCHEZ, FRANCISCO ESPINOSA MAESTRE, José Luis TIRADO (coords.), *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la transición*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2013.

ra un tanto equívoca, como CT o Cultura de la Transición (que no cultura en la Transición). La CT (o «cultural consensual surgida de la Transición») es «esa membrana de legitimidades que protegía el Régimen del 78» y que se consolidaría a partir de los ochenta;⁵² una cultura que nace con la derrota de los movimientos radicales de los setenta y que fue hegemónica durante más de treinta años.⁵³

Ese marco impuestamente cohesionador, excluyente y aporético se aprecia muy bien en la representación cinematográfica de la Guerra Civil y de la dictadura franquista durante los años ochenta y noventa. Numerosas películas de las realizadas en esas décadas estaban ambientadas, de manera más o menos explícita, durante la guerra y el franquismo. Pero poco nos cuentan, en verdad, sobre las causas y consecuencias del conflicto, sobre su desarrollo, sobre la represión posterior. Se impone la abstracción, el desconocimiento, en definitiva, el silencio, como ocurría en las tres películas analizadas.⁵⁴ El peligro de quedarse fuera de la representación, de esas ausencias tan llamativas en demasiadas obras culturales, en suma, de esos silencios, es que «el silencio es la voz del perpetrador».⁵⁵ Y la «tercera España», con sus llamadas a un entendimiento y reconciliación acrílicos, no hace sino servirle de altavoz.

52 Amador FERNÁNDEZ-SAVATER, «Economía libidinal de la transición. Conversación con Germán Labrador Méndez sobre *Culpables por la literatura (Imaginación política y contracultura, 1968-986)*», en *Economía libidinal de la transición*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 2.

53 Amador FERNÁNDEZ-SAVATER, «El 15-M y la crisis de la cultura consensual en España», *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, núm. 13, 2021, 63-71.

54 Para profundizar en las representaciones cinematográficas de la dictadura franquista durante los años ochenta y noventa, véase Carmina GUSTRÁN LOSCOS, *Tinieblas. El franquismo en el cine (1975-2000)*, Madrid, Marcial Pons, 2022.

55 Emilio SILVA, «Dar voz a la memoria», coloquio dentro de las jornadas «Dignificación de un lugar de memoria», Aínsa, Ayuntamiento de Aínsa, 2023.

Conclusión

Una de las razones más evidentes del éxito y la perdurabilidad de «Libertad sin ira», la canción de Jarcha con la que comenzábamos este capítulo fue su «capacidad para servir a la ideología que respaldaba el proceso emprendido por las élites políticas del tardofranquismo y respaldado luego por el hechizo de los consensos». ⁵⁶ Su pegadizo estribillo, repetido hasta la saciedad desde la radio y la televisión estatales en aquellos meses finales de 1976 y en los años posteriores llamaba a desactivar la memoria de la guerra y de la represión franquista.

También *Tengamos la guerra en paz*, *La guerra de papá* y *Asignatura pendiente* colaboraron en la desactivación de esa memoria, contribuyendo a consolidar un cine y una memoria democrática aporoblemáticos. En palabras del crítico e historiador del cine Luis E. Parés: «Quizá es que tengamos las películas de la guerra que nos merecemos, llenas de tópicos y de clichés, porque sabemos que si saliésemos del cliché nos íbamos a encontrar algo duro, la historia interrumpida de un país, un retroceso casi secular, el cainita y sanguinario intento de unos por mantener sus privilegios. Quizá es que tantos melodramas románticos después, nuestros ojos se han acostumbrado a percibir el tema de esa forma, y necesitamos fijarnos en la figura para no ver el conjunto, que es lo peligroso. Queríamos un cine español que sirviese de exorcismo y nos hemos conformado con un cine español que sirve de analgésico, de placebo. Pero es que se vive muy bien en el tópico». ⁵⁷

⁵⁶ P. PIEDRAS MONROY. «Verdad sin ira. Repensar el silenciamiento del genocidio franquista». En F. GODICHEAU (ed.), *Democracia inocua. Lo que el posfranquismo ha hecho de nosotros*, Madrid, Postmetrópolis, 2015, pp. 33-52.

⁵⁷ Luis E. Parés, «Otra maldita película sobre la Guerra Civil (y II)», *Ctxt*, Última consulta: 5 de julio de 2025. <https://ctxt.es/es/20191009/Culturas/28791/Guerra-Civil-Transicion-Mientras-dure-la-guerra-cine-Amenabar.htm>

¿Y qué mejor tópico que el de las dos Españas, con esa idea engañosa de una «tercera España» que las reconoce, alejándose equidistantemente de ellas? Desterrar definitivamente ese tópico desde el cine y la cultura, desde los medios de comunicación, desde la política, desde la historiografía, sigue siendo, en cierta medida, nuestra asignatura pendiente.

Carmina Gustrán Loscos. Doctora en Historia Contemporánea por las universidades de Zaragoza y Nantes (Francia), ha trabajado en las universidades de Leeds y Newcastle y es investigadora posdoctoral en «Ingenio» (CSIC-UPV). Compagina su trayectoria académica con la gestión cultural y en la actualidad es comisionada de la Secretaría de Estado de Memoria Democrática para la celebración de «España en Libertad. 50 años».

Carmina Gustrán Loscos. Doctora en Història Contemporània per les universitats de Saragossa i Nantes (França), ha treballat a les universitats de Leeds i Newcastle, i és investigadora postdoctoral a l'Institut «Ingenio» (CSIC-UPV). Compagina la seva trajectòria acadèmica amb la gestió cultural i, actualment, és comissionada de la Secretaria d'Estat de Memòria Democràtica per a la celebració de «España en Libertad. 50 años».

Carmina Gustrán Loscos. PhD in Contemporary History from the Universities of Zaragoza and Nantes (France), she has worked at the Universities of Leeds and Newcastle and is postdoctoral researcher at Ingenio (CSIC-UPV). She combines her academic career with cultural management and is currently commissioner of the Secretary of State for Democratic Memory for the celebration “España en Libertad. 50 años” (Spain in Freedom. 50 Years)



© Carmina Gustrán Loscos, 2025. Els continguts de la revista estan subjectes a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional de Creative Commons, el text de la qual està disponible a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>.

CERCLES. REVISTA D'HISTÒRIA CULTURAL, 28 (2025), 41-71.
ISSN: 1139-0158. e-ISSN: 1699-7468. DOI: 10.1344/cercles2025.28.1003.