

UNIVERSIDAD
DE MURCIA

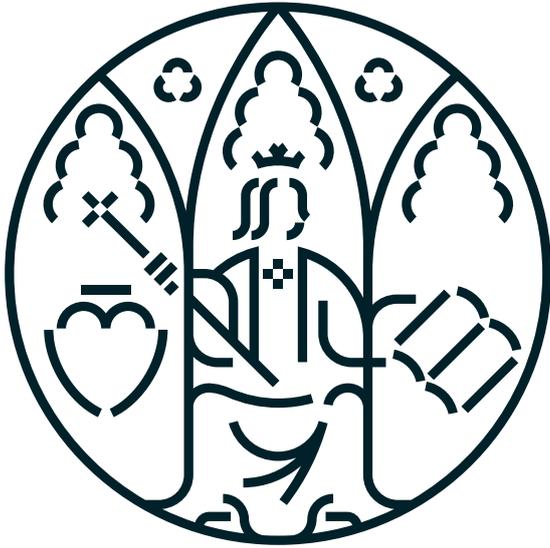
Escuela
de Doctorado

TESIS DOCTORAL

Vivir cada día y la configuración de la memoria social española en el posfranquismo.

AUTOR/A Luis López Carrasco
DIRECTOR/ES Juan Antonio Suárez Sánchez
 Ignacio Oliva Mompeán

2025



UNIVERSIDAD
DE MURCIA

Escuela
de Doctorado

TESIS DOCTORAL

Vivir cada día y la configuración de la memoria social española en el posfranquismo.

AUTOR/A Luis López Carrasco

DIRECTOR/ES Juan Antonio Suárez Sánchez
Ignacio Oliva Mompeán

2024



DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR/A

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19 de octubre de 2022.

Yo, D. Luis López Carrasco, habiendo cursado el Programa de Doctorado en Artes y Humanidades de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia (EIDUM), como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor/a titulada:

Vivir cada día y la configuración de la memoria social española en el posfranquismo.

y dirigida por:

D.: Juan Antonio Suárez Sánchez
D.: Ignacio Oliva Mompeán
D.:

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

Murcia, a 2 de junio de 2025

(firma)

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados:	
Responsable	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la quinta hoja, después de la portada de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor/a.

Código seguro de verificación: RUxFMr7s-tp+6mJa4-0IxNokPo-ss2r7RL9

COPIA ELECTRÓNICA - Página 1 de 1



A José Luis Rodríguez Puértolas por hacer posible una isla en medio del océano.

A Jaime Moreno Monjas, Lisardo García Bueno, Javier Maqua, Amparo Martínez, Ángel Peláez, José Ramón Vázquez y Rafael Alcázar por compartir conmigo sus recuerdos, por su confianza y su generosidad. A todo el equipo de la serie, por recoger otras vidas, otros proyectos, otros pasados posibles.

A los ya fallecidos Pascual Cervera e Iván Aledo por su contribución humana y artística.

A Juan Antonio Aznar Moya, querido amigo, siempre en el recuerdo.

A Mael Morado López y las futuras islas por venir.

Agradecimientos

En junio de 2022 llegué en un coche prestado a los alrededores de Torremocha de Jarama, un pueblo de la Comunidad de Madrid colindante con Guadalajara, cerca de las estribaciones orientales de la sierra de la Cabrera. Buscaba una cooperativa residencial, un proyecto comunitario liderado por una asociación de personas de la tercera edad que se habían organizado para comprar los terrenos y construir una residencia con apartamentos individuales y espacios comunes. Un edificio ecoeficiente con espacios verdes y sostenibles, talleres y actividades deportivas y culturales. Una de las figuras que habían dado forma al proyecto era Jaime Moreno Monjas, que a sus ochenta y seis años vivía en uno de los apartamentos. Cuando llegué a la residencia, tras perderme por las carreteras de la sierra, sentí que el proceso que me había llevado hasta allí se había iniciado mucho tiempo atrás. Desde que me encontré con *Vivir cada día* y el capítulo «Entrevías, donde la ciudad comienza», realizado por Moreno Monjas, había pensado a menudo tanto en su realizador como en los profesionales que estaban detrás de un proyecto del calibre de una serie que durante diez años recogió la vida anónima y cotidiana de la sociedad española. Al encontrarnos en la residencia me encontré con un hombre amable y generoso, que tenía mucha más energía que yo, cuya biografía también incluía la militancia antifranquista, el vínculo con proyectos vecinales y educativos en Moratalaz, el cuidado de su familia y de su esposa, recientemente fallecida. Me encontré con una memoria valiosa y comprometida, que había trabajado activamente por el bienestar de sus conciudadanos y que en la actualidad vivía en un espacio donde se había hecho posible una utopía de apoyo mutuo y convivencia respetuosa con el medio ambiente. Un proyecto de solidaridad y dignidad colectivas. A la vez me dio pena que todo ese conocimiento, todas esas historias de luchas y logros colectivos no hubieran sido suficientemente narrados y divulgados y que yo mismo no pudiera atenderla con todo su detalle. Es una sensación que he tenido en los siguientes encuentros con personas pertenecientes al equipo de la serie, la de todo el conocimiento y experiencia que se encuentra a nuestro alrededor, que puede estar en un apartamento en un barrio que uno nunca ha pisado o en una vivienda a dos calles de donde uno vive. El conocimiento de unos profesionales que desde Televisión Española contribuyeron a crear un depósito de memoria colectiva como es la serie *Vivir cada día*. A todos ellos reitero mi agradecimiento y el tiempo que dedicaron a mis preguntas. La aportación por parte de miembros del equipo y en especial por parte del director de la serie José Luis Rodríguez

Puértolas ha sido fundamental para poder hacer este trabajo, junto con la facilitación de episodios de la serie a la que de otro modo no habría podido tener acceso. Debo agradecer también la ayuda fundamental de Lisardo García Bueno, antiguo realizador de la serie y escritor de la única tesis académica sobre *Vivir cada día*, que ha permitido que este estudio continúe el excelente trabajo de contextualización histórica que realizó. De su mano y guía comencé este estudio y a través de llamadas telefónicas resolvió dudas, me dio pistas y me ayudó a orientarme por los estudios de la televisión. Agradezco también a su hijo, Guillermo Galoe, que facilitara nuestro encuentro.

Ha sido un proceso largo y podría remontarme muchos años atrás y quizá dilatar demasiado este apartado, pero quiero agradecer a algunas personas que han estado allí desde el principio. La investigación sobre el legado simbólico, mental y en cierta manera ideológico del cine español fue el origen de las primeras que realizamos Natalia Marín, Javier Fernández y yo como Colectivo Los Hijos. Los programas de proyecciones cinematográficas y debates sobre el relato social de la Transición y la democracia a través de las películas españolas de la época que llevamos a cabo en el Centro de Arte 2 de Mayo han sido una inspiración importante para este proyecto. Agradezco a Pablo Martínez y María Eguizábal su confianza en nosotros para hacerlo. En paralelo, el proyecto de mi primera película en solitario, *El futuro*, se nutrió del vasto conocimiento que el coguionista Luis E. Parés tiene de la historia del cine. En esos años, y a iniciativa del profesor Asier Aranzubía, pude trabajar en el Departamento de Documentación de Filmoteca Española catalogando el material impreso del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas / Escuela Oficial de Cinematografía, proceso en el que me asomé a la riqueza desconocida que supone nuestro patrimonio. El trabajo con el excelente equipo del departamento, al que debo muchas alegrías, fue mi primera experiencia investigadora en un archivo, que pude revalidar recientemente en los días que pasé revisando monografías en la biblioteca de la institución.

A pesar de sus limitaciones de acceso, debo agradecer la buena disposición del Centro de Documentación de RTVE que hizo todo lo posible por ayudarme y me hizo llegar el importante y necesario listado de capítulos, el primer mapa de este proyecto. La labor del Departamento de Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, gracias a su director Javier Ariza y su administrador ejecutivo, Miguel Ángel Colmena ha sido decisiva para poder procesar los episodios que he ido recopilando. Quiero agradecer también a José

María Lillo su atención y cariño. Este trabajo ha sido posible gracias a un contrato como personal docente del Grado de Comunicación Audiovisual en el Campus de Cuenca. Durante estos años he tenido la suerte de que mis compañeros se hayan convertido en cómplices amigos, que han estado a mi lado siempre que lo he necesitado. Minerva Campos, Azahara Cañedo, María José Establés, Carlos Gómez, Nieves Limón, Rubén Ramos (y los camareros del restaurante El Bien Porteño) han sido un soporte importante y necesario durante las noches conquenses. Las conversaciones con mi compañero de despacho, el historiador Sergio Molina, junto con su lectura de este trabajo han sido de una extraordinaria pertinencia y generosidad. Me siento muy afortunado de haber trabajado con vosotros en un lugar como la Facultad de Comunicación, me habéis hecho mejor.

Tuve la suerte de poder realizar una estancia de investigación en la Universidad de Pennsylvania gracias a una beca Fulbright apoyada por la Fundación Séneca sin la cual este trabajo difícilmente habría llegado a buen puerto. El equipo de la Comisión en España estuvo presente y disponible y favoreció la llegada a un país que a veces puede ser complicado. Tengo una gran deuda con Luis Moreno-Caballud al que agradezco la invitación al Departamento de Español y Portugués de Penn y su hospitalidad junto a Lidia León-Blázquez, Óscar E. Montoya y los queridos doctorandos de Estudios Hispánicos.

La investigación es una conversación expandida en el tiempo y en Philadelphia me aproveché de la generosa y sabia conversación de Ana Fernández Cebrián y Víctor Pueyo Zoco, a la que se han sumado posteriormente las aportaciones y consejos de Josexo Cerdán, Diego Herranz, Antonio Durán y Juan Andrade. También en Estados Unidos encontré en Almudena Marín Cobos un alma gemela con la que compartir y debatir sobre la Transición y la consolidación democrática española. El seminario que dirigimos en las Jornadas ALCESXXI en julio de 2024 nos ayudó a profundizar en los propósitos de nuestras investigaciones sobre el desencanto y se enriqueció con las aportaciones de María Beas, David Campbell, Antonio Golán, Carmina Gustrán, Alicia Pajón y José Antonio Roch.

Durante todos estos años me he sentido arropado una vez más por mi familia y mis amigos, mi mayor fortuna. Los directores de esta investigación han sido parte de ella. Ignacio Oliva, que ha estado a mi lado desde hace veinticinco años, toda mi formación adulta, al que agradezco que haya creído en mí más que yo. Juan Antonio Suárez, que se

ha convertido en mi más reciente y bienvenida amistad, solo por poder conocerlo este proyecto ha merecido la pena.

La posibilidad de llevar a cabo parte de la escritura en Murcia en el apartamento de mi querido y recordado amigo Juan Antonio Aznar ha sido también un viaje a algunos de los momentos más preciados de mi pasado. Agradezco enormemente la generosidad y ayuda de Puri Aznar Moya. Las visitas a Carlos López y Candela Morado en la Ulloa, que ya habían pasado por este largo proceso académico, han supuesto un momento de refugio y bienestar en mitad del habitual vendaval en el que vivimos. Hay amigos que siempre están ahí y Ion de Sosa siempre es ese amigo, que me prestó su coche para ir a Torremocha de Jarama donde esta investigación empezó.

Mis padres, una vez más, han sido una presencia inagotable, gracias por vuestra confianza y dedicación incondicional.

Esta investigación ha requerido años de esfuerzo y constancia que no serían posible sin el amor y el apoyo de mi compañera Natalia Marín. Este libro también le pertenece.

Hace poco más de un año nació Mael Morado López y a él van especialmente dedicadas estas páginas.

Resumen - Abstract

Vivir cada día fue una serie documental de Televisión Española emitida de 1978 a 1988. Dirigida por José Luis Rodríguez Puértolas, la serie se propuso mostrar la pluralidad de la sociedad española visibilizando a los sujetos y grupos sociales a los que la televisión no había atendido durante la dictadura. Con una agenda socialmente comprometida y una mirada cercana y empática, sus capítulos atienden al retrato de vidas anónimas de edades y procedencias de todo tipo, con una especial prioridad a colectivos de extracción social humilde o de ámbitos periféricos. Dividido en una primera etapa de reportajes de treinta minutos de duración y una segunda etapa compuesta por docudramas de una hora, el programa fue también innovador desde el punto de vista estético. En la medida en que a partir de 1983 la producción documental cinematográfica española prácticamente desapareció, *Vivir cada día* es el mayor archivo audiovisual de la memoria social española de ese periodo. Por su representatividad social, su compromiso ciudadano y su heterodoxia formal, el programa se puede considerar heredero de la activa producción documental realizada durante los años de la Transición. Los motivos por los que un programa con relevancia mediática, prestigio crítico e impacto social, que se mantuvo en antena durante diez años, ha caído en el olvido nos pueden indicar las relaciones de interdependencia entre la esfera política, mediática y cultural. Analizar las narrativas canónicas de la Transición y los años ochenta a la luz de *Vivir cada día* puede proponer otros relatos posibles a los años fundacionales de la democracia española.

Vivir cada día was a documentary series broadcast by Televisión Española from 1978 to 1988. Directed by José Luis Rodríguez Puértolas, the series set out to show the plurality of Spanish society by making visible the subjects and social groups that television had not attended to during the dictatorship. With a socially committed agenda and a close and empathetic gaze, its episodes portray anonymous lives of all ages and backgrounds, with a special focus on groups from humble social backgrounds or peripheral areas. Divided into a first period of thirty-minute reports and a second period made up of one-hour docudramas, the programme was also innovative from an aesthetic point of view. Insofar as Spanish documentary film production practically disappeared after 1983, *Vivir cada día* is the largest audiovisual archive of Spanish social memory of that period. Because of its social representativeness, its civic commitment and its formal heterodoxy, the programme can be considered heir to the active documentary production made during the years of the Transition. The factors that led a programme with media relevance, critical prestige and social impact, which remained on the air for ten years, to fall into oblivion may indicate the interdependence between the political, media and cultural spheres. Analysing the canonical narratives of the Transition and the 1980s in the context of *Vivir cada día* can propose other possible accounts of the founding years of Spanish democracy.

Índice

Abstract. / 7

Introducción. / 10

1. El posfranquismo y sus mitos. / 28

1.1. Una cierta idea de democracia. / 42

1.2. Una cierta idea de sociedad. / 64

1.3. Una cierta idea de cultura. / 90

2. El cine español del posfranquismo. Un proceso de homogeneización. / 144

3. La televisión en España y la puesta en marcha de *Vivir cada día*. / 191

3. 1. La televisión en la Transición. / 191

3. 2. *Vivir cada día*. Características y procesos. / 212

4. La serie y sus capítulos. Temas y estilos. / 261

4.2. La recepción de la serie. / 347

Capítulo 5. Conclusiones. El canon cultural y el canon social. / 373

English version. / 383

Anexo. Listado de programas por fecha de emisión. / 394

Pueblos, valles y montañas

va volando un colorín.

–¿Dónde sos habíais metido?

–Ya llevamos tiempo aquí.

–Yo soy negro.

–Yo, gitano.

–Yo no soy de este país.

–Yo nací en una patera.

–Y ya llevamos tiempo aquí. (...)

Pueblos, valles y montañas

va volando un colorín.

–¿Dónde sos habíais metido?

–Ya llevamos tiempo aquí.

–Soy camello.

–Yo he abortado.

–Yo estoy loco por salir.

–¿Cuánto llevas de condena?

–Ya llevamos tiempo aquí.

Extremoduro, «Islero, shirlero o ladrón»

¿Dónde están mis amigos? (1993)

Introducción.

«—Es simple —murmuró el abogado—, cartas del pasado que nos expliquen un tiempo de nuestra vida que nunca entendimos, que nos den una explicación cualquiera que nos haga aprehender el significado de tantos años transcurridos, de aquello que entonces se nos escapó, usted es joven, usted espera cartas del futuro, pero suponga que existen personas que esperan cartas del pasado, y que quizás soy unas de esas personas y que incluso me aventuro a imaginar que un día me llegarán.»

Antonio Tabucchi¹

Preámbulo.

En mayo de 2010 el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero del Partido Socialista Obrero Español anunció el inicio de una batería de medidas de austeridad fiscal y recorte del gasto social que acabó con un ciclo de aparente prosperidad económica y desmanteló en buena medida el por otro lado insuficiente estado de bienestar español. Ese recorte de derechos sociales, precarización de contratos laborales, destrucción de empleo y ruina de negocios y familias conllevó la emigración de miles de jóvenes y el endurecimiento de las condiciones de vida de la mayoría de la sociedad española, que aumentó dramáticamente los índices de pobreza y pobreza severa. A la vez, el dinero público se empleó en rescatar a la banca privada y las cajas de ahorros mientras muchas familias eran desahuciadas de manera masiva por los efectos laborales y financieros de la crisis. Los recortes se enmarcan en las presiones del Banco Central Europeo y la Comisión Europea para que el Estado español controlara la deuda y el déficit bajo la amenaza de una prima de riesgo disparada tras la crisis financiera mundial de 2008, motivada por el colapso de las hipotecas *subprime* en Estados Unidos. Tras la victoria del Partido Popular de Mariano Rajoy en noviembre de 2011, los recortes en sanidad, cultura y educación se multiplicaron a la vez que se promulgaban leyes en persecución de los derechos civiles, que fortalecían la impunidad policial y restringían el derecho de manifestación tras las activas y multitudinarias protestas ciudadanas agrupadas en el 15M. Se extendió por entonces un sentimiento mayoritario de indignación ante un sistema bipartidista corrupto, que actuaba en favor de una oligarquía financiera y empresarial.

¹ *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro* (Anagrama, 2024), 135.

A finales de 2011 me encontraba preparando mi primer largometraje en solitario, *El futuro* (2013), en un estado de preocupación e incertidumbre al perder mi trabajo en Filmoteca Española debido a los recortes y al comprobar cómo a mi alrededor muchos proyectos de vida quedaban abortados al desaparecer empleos o becas. Un año antes, junto con el colectivo Los Hijos, compuesto por Natalia Marín, Javier Fernández y yo mismo, habíamos estrenado *Los materiales* (2010), nuestro primer largometraje, que había recibido diferentes premios internacionales, lo que auguraba una prometedora carrera artística que en esos momentos peligraba ante la desaparición acelerada de programas de apoyo, líneas de financiación, festivales de cine, centros de arte, distribuidoras y publicaciones especializadas. Lo que finalizaba en esa época no parecía solamente un ciclo de cierta prosperidad iniciado en 1996, sino algo más profundo, el relato iniciado en 1982 de que España era un país avanzado, sólido y moderno, a la vanguardia de la economía mundial. La sensación de que todo ese relato era frágil, un espejismo que se había esfumado, que las instituciones se estaban desmoronando y que el futuro de la generación nacida en los ochenta se había evaporado era concluyente. *El futuro*, organizada como el falso material de archivo doméstico de una fiesta de jóvenes ambientada supuestamente el 28 de octubre de 1982, fecha de la abrumadora e histórica victoria electoral del PSOE, buscaba mirar en esos momentos inaugurales de la democracia con una mezcla de curiosidad, empatía, tristeza y rabia. En el proceso de documentación del proyecto, que duraría hasta la finalización de la película en 2013, me impregné de la época a través de sus diferentes expresiones culturales: música, cine, televisión, literatura, fotografía, cómic, ensayos retrospectivos, memorias y biografías, a las que sumé entrevistas con personas que hubieran vivido su juventud a inicios de los años ochenta². El objetivo de la película era reenfocar no tanto la Transición como los hábitos y valores que la juventud española fue adquiriendo durante la década de los ochenta, que parecían hablar de un «doble salto generacional»³ al alejarse a toda velocidad de las tendencias y sensibilidades de la década anterior; a la vez, pretendía mostrar esa época de un modo distinto a los discursos idealizados y mitómanos que constantemente y casi institucionalmente han celebrado la época atendiendo a su carácter festivo y exitoso, como una segunda edad de oro de la cultura española.

² Una descripción del proceso la realizo en «Pasado continuo: formas cinematográficas para reconstruir el pasado reciente», Manuel Palacio y Vicente Rodríguez Ortega, *Cine y cultura popular en los 90: España-Latinoamérica* (Peter Lang, 2020).

³ Luis López Carrasco, «Saltos en el vacío», *El Estado Mental*, nº2, 2014, 61-62.

Detecté entonces lo difícil que era encontrar relatos de la década de los ochenta que no transitaran por los hitos dominantes de eclosión pop, liberación de las costumbres, desmovilización política y protagonismo generalizado de la clase media urbana. De los años ochenta se seguía hablando mucho, muchísimo, pero se decía siempre lo mismo, y en esa proliferación de historias que parecían representar a la totalidad de un país, intuía un vacío, un enmudecimiento que atañía a los barrios de extrarradio, a las clases trabajadoras, a las poblaciones rurales, a las ciudades de provincias. Algo no coincidía del todo entre la lúdica imagen compartida del momento y mi propio recuerdo escolar de una persona nacida y criada en el centro de Murcia en esos años. La desaparición de la producción documental española a partir de 1983 favorecía además un oscurecimiento de otras voces y ámbitos que no pertenecieran a aquella escena primordial que durante décadas ha representado la época con el cliché de la Movida madrileña. A veces, en algún videoclip rodado en exteriores se colaban imágenes, también madrileñas, pero que mostraban una ciudad totalmente distinta, gris y contaminada, repleta de atascos, con personas curtidas por el trabajo, con otras ropas, actitudes y rostros, donde las familias vivían en viviendas minúsculas rodeadas de caminos sin asfaltar, corrales con gallinas e inmensos descampados llenos de charcos⁴. Por más que buscara bibliografía académica o producciones literarias o cinematográficas apenas encontraba nada, mucho menos si intentaba aproximarme a espacios conflictivos de contestación social como la reconversión industrial. Esa nada llegó a convertirse en una presencia obsesiva. La época parecía vacía y en ese vacío del pasado sospechaba que se incubaban algunos de nuestros vacíos del presente, algunas de las limitaciones de nuestro marco de convivencia democrática, como si buena parte de nuestra memoria social, de nuestra pluralidad, hubiese sido borrada, desplazada o arrinconada.

La propia búsqueda de materiales de diferente índole, como vídeos domésticos de celebraciones vecinales en Youtube, motivó que el propio algoritmo me condujera a un programa de Televisión Española del que nunca había oído hablar llamado *Vivir cada día*, en concreto al episodio «Entrevías, donde la ciudad comienza» (Jaime Moreno Monjas, 20 de abril de 1988). El encuentro con ese material me produjo una profunda sensación de reconocimiento, una conmoción que en parte ya me había producido el visionado de trabajos documentales como *Después de...* (Cecilia Bartolomé y José Juan

⁴ Me refiero a los vídeos musicales de Obús, «Va a estallar el obús» (1982), La Mode, «La evolución de las costumbres» (1986), Golpes bajos, «Cena recalentada» (1984). Los dos últimos vídeos musicales se emitieron en el programa *La bola de cristal* (1984-1988).

Bartolomé, 1981-1983)⁵, pero que ahora se acentuaba al tratarse de un periodo posterior, un periodo en el que yo mismo había vivido y del que conservaba recuerdos, que además percibía especialmente huérfano de imágenes, al no existir apenas producción documental que recoja la vida cotidiana de la población española de esos años. Ahí estaba de repente el registro de una población trabajadora y periférica, un archivo que mostraba la vida en los barrios y la problemática diaria del vecindario, ahí estaban personas que se parecían a las de mis propios recuerdos, familiares, vecinos y compañeros de colegio. Como en el caso de *Después de*, las imágenes estaban rodadas en cine, en 16 milímetros.

El capítulo era además particularmente heterodoxo, comenzaba con planos aéreos sobre la periferia de Madrid para pasar a continuación a un reportero preguntando a diferentes peatones sobre qué opinión tenían de su barrio (Entrevías), hasta llegar a una mujer de cincuenta años, que escurría la respuesta con una generalidad («es un barrio como otro cualquiera») y, al caminar unos pasos, ella misma comenzaba un inesperado monólogo interior, más íntimo, donde se dejaba llevar por sus recuerdos personales y las circunstancias de la epidemia de heroína. El documental pasaba del registro periodístico al subjetivo, de la observación a la reconstrucción, de la entrevista a la ficción. Más adelante, en mitad del registro documental, un tendero era atracado y, al escaparse los ladrones, la cámara cortaba y mostraba que lo recién mostrado era un rodaje, lo que hacía que los vecinos reflexionaran sobre cómo las imágenes producen un estereotipo u otro, sobre cómo la realidad escapa a la propia representación audiovisual, en una mezcla de formatos de cine directo, entrevista a pie de calle, dramatización y comentario metacinematográfico. El capítulo, con participación coral y una elaborada estructura, era un espejo de la realidad que reflexionaba sobre la propia autonomía y función de la representación cinematográfica. Este aspecto reflexivo, característico del cine ensayo, no se enunciaba desde un narrador-autor cuya voz de autoridad enhebraba un comentario sobre las imágenes, sino que era la propia puesta en escena, concitando un debate público protagonizado por el vecindario, la que producía esta conjunción de ideas y perspectivas. Era sorprendente porque era un trabajo sofisticado y también popular, empatizaba con las personas y describía la experiencia de diferentes vecinos, pero establecía una distancia autoconsciente donde el juego entre la realidad y la ficción se volvía cada vez más y más complejo.

⁵ Díptico documental compuesto por los capítulos «No se os puede dejar solos» y «Atado y bien atado».

La obra además adoptaba una posición muy crítica ante la desigualdad, el funcionamiento de la policía y la justicia, desde el día a día de la población y los asistentes sociales. Era probablemente la obra audiovisual más políticamente consciente que podía recordar perteneciente al periodo posterior a 1983. La mayor sorpresa me la llevé al final del capítulo, donde un cura comprometido con la recuperación de toxicómanos, junto a chicos que habían pasado por la cárcel y se estaban reinsertando, decía que la policía suministraba heroína a los jóvenes dentro de las comisarías. El programa llevaba esas declaraciones a un inspector de policía que lo negaba educada pero contundentemente y el montaje de ambas declaraciones producía un choque insalvable entre las dos posiciones. Recuerdo quedarme boquiabierto. ¿Cómo era eso posible? Y a la vez, ¿por qué me sorprendía tanto? Me sorprendía porque me parecía que lo que estaba viendo era imposible. Desde mi perspectiva de 2011 era inconcebible pensar que la televisión pública mostrara eso, uno de los grandes tabúes de la Transición española, la posibilidad de que los Cuerpos de Seguridad del Estado introdujeran droga en los barrios obreros. Ahí estaba la televisión pública transgrediendo los consensos mínimos que en 2012 Guillem Martínez denominaría «Cultura de la Transición»⁶, que se caracteriza por expulsar todo aquello conflictivo y problemático que habita en la sociedad fuera del marco político, mediático y cultural, hasta que resulte marginal o inexistente. Me encontraba ante un programa incómodo, comprometido, desestabilizador, una fisura en la Cultura de la Transición y no se trataba de cualquier espacio, se trataba de Televisión Española, una serie documental de la que luego descubriría que se había emitido de 1978 a 1988 en la Primera Cadena a excepción de su última temporada. ¿Por qué me llamaba tanto la atención? Era como mirar algo que había quedado oculto y que, con el paso del tiempo, casi parecía no haber sucedido. Ese capítulo indicaba aunque fuera sinuosamente los secretos, los silencios, los límites y las carencias de la democracia española.

En el capítulo la población era vitalista y enérgica pero sus emociones no tenían nada que ver con la imagen de afectuoso entusiasmo que emanan los años ochenta, ya en ese momento integrados en la «Cultura del Pelotazo» y en camino hacia los grandes eventos del 92. La población que discute, conversa y medita sobre su vida está enfadada, está preocupada, está molesta. Es luchadora y está orgullosa del lugar en el que vive, aunque no se ponga de acuerdo sobre cuáles son las mejores soluciones para el barrio; todos ellos parecen pertenecer a un mundo distinto, a una sociedad distinta, muy

⁶ Guillem Martínez, ed., *CT, o, la cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*, (Debolsillo, 2012).

diferentes de la imagen social que se puede discernir de las propuestas cinematográficas de la época.

En el proceso de realización y montaje de *El futuro*, gracias a descubrimientos como el de «Entrevías», recordé que desde la adolescencia siempre había percibido que las series y largometrajes de ficción españoles parecían desarrollarse en un mundo que no me atañía, que no hablaba de la realidad que diariamente vivíamos en casa, en la calle, en el instituto. Hasta aquellas películas que se centraban en la realidad social más actual y concreta, más apegada a las vidas trabajadoras, me parecían lejanas e impostadas. Y recordaba que a la vez lo anhelaba, me habría gustado que en televisión o en el cine apareciéramos nosotros, apareciera la gente que nos rodeaba, la gente que nos importaba, pero apenas sucedía o sucedía cuando la película había terminado, como en los títulos de crédito de *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), donde sonaba una canción de los grupos que escuchábamos⁷. Porque también de eso se trataba, el cine español no mostraba a las personas que formaban parte de nuestra vida ni los conflictos que nos preocupaban, ni las casas en que vivíamos ni las tiendas o las calles por las que paseábamos. La gente no se vestía ni peinaba como nosotros, ni tampoco los diálogos se parecían a nuestras conversaciones ni sonaban nuestros acentos. No sonaba nuestra música, no aparecía nuestra cultura. Lo que aparecía era una especie de melaza neutra, que imaginaba un mundo de cartón piedra. Por supuesto había excepciones, pero hasta en los retratos más apegados a la vida diaria parecía faltar toda posibilidad de reconocimiento.

Desde que vi ese capítulo, intrigado, empecé a buscar más materiales de la serie y el proceso de documentación se fue extendiendo en el tiempo. La relación entre imaginario social y memoria cultural formaría también parte de la investigación realizada junto a Natalia Marín y Javier Fernández para los ciclos de cine que programamos en el Centro de Arte 2 de Mayo, sobre la relación entre el cine y la sociedad española del tardofranquismo, la Transición y los años ochenta⁸. La búsqueda de materiales, los coloquios y debates con el público de Móstoles y las conversaciones mantenidas dentro del propio colectivo Los Hijos, cuya obra cinematográfica empezó como un comentario irreverente sobre el legado del cine español⁹, fueron un importante aprendizaje que es

⁷ Extremoduro, «Jesucristo García», *Rock transgresivo* (DRO, 1994).

⁸ Los ciclos «Ensayo para orquesta» (2012), «La ciudad es nuestra. Cine español, espacio público y resistencia (1968-1982)» (2013) y «Quieto todo el mundo. Cine español tras la muerte de Franco (1979-1989)» (2014).

⁹ En especial los trabajos *El sol en el sol del membrillo* (2008) y *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2009).

también uno de los orígenes de esta investigación. Del mismo modo, el trabajo con Luis Enrique Parés en la confección de *El futuro* y los artículos que coescribimos posteriormente supusieron un estímulo para este trabajo gracias a su vasto conocimiento de la historia del cine español¹⁰.

La participación en diciembre de 2016 en unas jornadas realizadas en torno a la exposición «Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80» en el MACBA, que intentaba llevar a cabo una relectura contrahegemónica de la década, volvió a hacer evidente ese vacío, al observar que los materiales audiovisuales expuestos se interrumpían significativamente en 1983. Ni siquiera en esa exposición había imágenes. Desde entonces diferentes artistas, colectivos, novelistas e investigadores, que citaré más adelante, han contribuido a ensanchar el relato de esos años desde perspectivas diversas y disidentes del relato institucional. Esta investigación quiere ser una contribución a un trabajo colectivo donde queda todavía mucho por hacer.

Vivir cada día, memoria y desaparición.

En los años sucesivos, mientras preparaba mi siguiente largometraje, *El año del descubrimiento*, sobre la reconversión industrial en Cartagena y la quema de la Asamblea Regional de la Comunidad Autónoma de Murcia en 1992, seguí buscando materiales de la serie en internet, mientras algunos capítulos aparecían con cuentagotas en la web de RTVE. *Vivir cada día* se compone de 351 episodios, de los cuales 220 pertenecen a una primera etapa, de 1978 a 1982, centrada en reportajes de treinta minutos de colectivos diversos, mientras que los 130 restantes se agrupan en una segunda etapa, de 1983 a 1988, donde el programa evoluciona al formato del docudrama y se reconstruyen peripecias individuales anónimas en pequeños largometrajes de una hora de duración. La serie, protagonizada por la gente de a pie, recogió con amplitud la memoria social de la población española, la cotidianidad y la rutina, las preocupaciones y los anhelos de colectivos sociales y territorios que habrían quedado gradualmente invisibilizados a medida que avanzaba la década. En *Vivir cada día*, con una nítida voluntad de representación ciudadana, compromiso de denuncia de la desigualdad social y un ánimo de innovación y experimentación audiovisual, se encuentran mineros, amas de casa, camareros, guardias urbanas, panaderas, pescadores, reclutas, estudiantes, bailarinas,

¹⁰ Luis López Carrasco y Luis E. Parés, «Modos de invisibilización. Censura y cine en la España democrática». *La circular*, nº 2, 2015. «Confort y conflicto. De cómo el cine español se desconectó de la realidad en los años ochenta». *CTXT*, 13 de septiembre y 20 de septiembre de 2017.

oficinistas, camioneros, costureras, represaliadas de la dictadura, migrantes españoles en Europa, migrantes latinoamericanos en España, reclusas, travestis, desempleados, ecologistas, activistas pro aborto, sindicalistas subsaharianos, labriegos, albañiles, recogedoras de tabaco, monjas, prostitutas, vendedoras de flores y un largo etcétera que ya solo como retablo social y registro etnográfico tiene una excepcional relevancia. El enfoque del programa, sin locutores, periodistas o narración en off favorece que sea la población anónima la que expresa o interprete su vida diaria en un ejemplo de incorporación de la ciudadanía en la programación televisiva que hay que encuadrar en los intentos –posteriormente frustrados– que se emprendieron a finales de los años setenta para reformar la televisión como un servicio público que propugnara valores de respeto a la diversidad y la convivencia democrática. La pluralidad de formas de vida, el carácter crítico del programa y el discurso muchas veces combativo de sus protagonistas nos ofrecen una mirada inédita sobre un periodo que ha estado sintomáticamente circunscrito a unos fetiches o mitos de época que han uniformizado el relato político, cultural y social del posfranquismo español. La sociedad representada en *Vivir cada día* no parece corresponderse con la imagen dominante del periodo.

El inmenso patrimonio de la serie supone un archivo de las otras experiencias ciudadanas de la Transición y unos años ochenta que, mientras tanto, en la producción cinematográfica –aunque también en otras formas culturales, como veremos– vivió un proceso homogeneizador que produjo el abandono de la pluralidad estética y la heterogeneidad social de la década anterior. El proceso de conformación de un canon cultural en democracia construiría así un imaginario de ficciones amalgamadas en torno a valores de clase media tan expandidos que produjeron el olvido retrospectivo de un porcentaje mayoritario de la población.

Un aspecto determinante que me motivaría a llevar a cabo este trabajo es el duradero olvido en el que ha caído una serie que se mantuvo diez años en emisión, con seguimiento y valoración del público, reputación mediática y galardones nacionales e internacionales. A ello se suma su inaccesibilidad actual, a excepción de un pequeño porcentaje de capítulos en la web de RTVE¹¹. El olvido de la serie está relacionado en parte con su carácter televisivo, aunque muchos programas de entonces han sido reeditados y forman

¹¹ En mayo de 2025 la web disponía de veinticinco episodios. (<https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/>)

parte del recuerdo popular de esos años¹². Si bien por parte de historiadores como Manuel Palacio el programa es señalado como popular y prestigioso, fundamental para comprender la España de la Transición y la década de los ochenta¹³, y aparece destacado dentro de publicaciones conmemorativas de TVE¹⁴, *Vivir cada día* apenas ha sido objeto de análisis académicos ni se menciona dentro de la historiografía documental, audiovisual o cinematográfica¹⁵. A ese olvido generalizado de la serie se le suma la irrelevancia a la que la ha destinado el desinterés por parte de la academia y la crítica cultural.

En este trabajo, además de llevar a cabo una contextualización de las narrativas canónicas de la Transición y la democracia y un estudio histórico de la serie, reflexionaré sobre los procesos por los que un programa que habla de una realidad social que apela a una parte significativa de la población desaparece del imaginario cultural con llamativa rapidez. Analizaré por tanto la interdependencia entre las esferas políticas, sociales y culturales y los procesos de canonicidad, prestigio artístico y estatus social que se articularon en el posfranquismo. Se trata así de comprender la relación entre la constitución de un régimen democrático determinado, los argumentos que prescriben una concepción específica de la cultura y el proyecto de sociedad que ello conlleva .

El propósito principal de esta investigación pasaría por tanto por preguntarse qué nos puede decir *Vivir cada día* hoy, qué narrativas quedaron recogidas en su registro y cómo nos pueden interpelar en la actualidad. Qué nos puede decir un archivo etnográfico y sociológico de una extraordinaria amplitud y, en paralelo, cómo ese retrato de la textura social contrasta con la reorientación de los discursos públicos a lo largo de la Transición y los años ochenta: un momento constituyente e inaugural que ha condicionado el régimen de convivencia de la sociedad española y definido el alcance y limitaciones de los cambios operados en las instituciones democráticas. Así mismo, durante los gobiernos de la Unión de Centro Democrático de 1977 a 1982 y del Partido Socialista Obrero Español

¹² Se pueden mencionar *El hombre y la tierra*, *Verano azul*, *Un, dos, tres... responde otra vez*, *La edad de oro*, *Con las manos en la masa*, *La bola de cristal*.

¹³ Manuel Palacio, *La televisión durante la Transición española* (Cátedra, 2012), 402.

¹⁴ Manuel Palacio, ed., *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE* (RTVE Instituto, 2006), 79.

¹⁵ Se han localizado dos trabajos académicos, un artículo centrado en los docudramas dirigidos por Javier Maqua (Javier del Moral. «Javier Maqua y el docudrama». *Anàlisi* 39, 2009 95-112) y una tesis doctoral, de gran ayuda para la contextualización de este trabajo, escrita por un antiguo realizador del programa, Lisardo García Bueno. «De la cámara ojo al docudrama. *Vivir cada día*, un exponente referencial en la transformación del reportaje y el documental en TVE al final de la transición y durante los primeros años de la democracia en España» (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2013). Javier Maqua escribiría a su vez el libro *El docudrama. Fronteras de la ficción* (Cátedra, 1992), donde se recogen aprendizajes y experiencias como realizador de la serie, aunque no se la nombre en todo el libro.

de 1982 a 1988, año en que finaliza la emisión, se llevan a cabo políticas legislativas que van a incidir de forma muchas veces improvisada o contradictoria –pero también decisiva para los años venideros– en el sector cultural y los medios de comunicación, lo que definirá la constitución de lo decible en democracia, definirá qué es admisible y qué no, qué puede formar parte del debate público y qué no. La presencia de *Vivir cada día* nos permite entender las aperturas y restricciones que se dieron en la Transición y la consolidación de la democracia en los años ochenta, un proceso en el que la pluralidad ideológica se estrechaba en los cauces de la política institucional. La multiplicidad de formas de vida y proyectos utópicos o alternativos de sociedad característicos de los años setenta, junto con la pervivencia de modelos de existencia tradicional o residual se recogen en la serie, lo que fricciona con una esfera intelectual y mediática y una recomposición del tejido artístico y la crítica cultural que desestima, repudia o menosprecia los discursos colectivos comprometidos del periodo anterior. La parte final de los años setenta y la evolución de la década de los ochenta, junto con el cambio de gobierno estatal, continúa siendo un periodo fecundo en propuestas y expectativas que podrían inspirar el horizonte político de nuestro presente, al ser un momento liminal en que todavía se disputa cuáles deben ser las características de la democracia española y la esfera pública resultante.

La descripción del contexto empresarial de TVE, los motivos por los que la serie se pone en marcha y los objetivos de sus creadores, con José Luis Rodríguez Puértolas, director del programa, a la cabeza, nos informa sobre cuál era la función social que en aquella época se atribuía a los medios de comunicación. Del mismo modo, conocer el funcionamiento interno del programa, cómo se seleccionaban sus relatos y protagonistas, cómo se coordinaban los distintos equipos y cómo se llevaban a cabo las diferentes fases de documentación, producción y montaje nos puede orientar sobre cómo un grupo de profesionales decidió acometer ética y estéticamente el retrato de las vidas anónimas de la población. Para entender también qué significó el programa entonces será importante indagar en su recepción, quiénes lo veían, qué debates producía, en qué términos se valoraba y qué procesos de reconocimiento o rechazo causaba en los espectadores. En la relación de este programa documental televisivo con el sector cinematográfico y la crítica periodística también se pueden descifrar algunas relaciones de jerarquía y menosprecio entre diferentes formas culturales, lo que explicaría quizá su olvido posterior. La serie se ha considerado un objeto que no posee las características adecuadas para formar parte de un canon cinematográfico e histórico, a pesar de que muchos profesionales formados en

la Escuela Oficial de Cinematografía, único centro de formación audiovisual en la dictadura, estuvieran dentro de la plantilla del programa. Los realizadores que por su radicalidad ideológica o formal precisamente tenían más difícil acomodo en la industria, como Javier Maqua, Alfonso Ungría, Antonio Artero, Gonzalo García-Pelayo o Bernardo Fernández, desarrollaron parte de su trabajo en la serie. Un aspecto importante implicaría también pensar si *Vivir cada día* continúa de manera natural, pero hasta cierto punto inesperada, la fructífera producción documental de la Transición, hostigada y finalmente erradicada pocos años después del cambio de década.

En última instancia dos cuestiones parecen pertinentes, ¿hasta qué punto un programa de televisión amparado por una institución pública puede ser políticamente activo y discursivamente transgresor? A la luz de la rapidez con la que se ha evaporado el recuerdo colectivo de este programa, ¿qué fragilidad intrínseca tienen estos modelos de representación y autoconocimiento de la sociedad?

Herramientas y referencias teóricas.

El enfoque de esta investigación se propone llevar a cabo una relectura de un periodo de importante influencia en la vida pública española. Desde ese punto de vista, ha sido fundamental en el planteamiento de este trabajo la historiografía marxista que propone una historia de los territorios no tanto desde el relato de los acontecimientos señalados o las élites gubernamentales sino desde las perspectivas cotidianas de la población y sus diferentes prácticas de vida, disidencias políticas y discursos comunitarios. Un enfoque que no pierde de vista la historia como un campo de fuerzas atravesado por la lucha de clases con sus procesos de dominación y resistencia que atañen sin duda también a sesgos de género, raza, edad o territorio. «We must not accept the memory of states as our own. Nations are not communities and never have been»¹⁶, indica Howard Zinn en su influyente historia de los Estados Unidos desde los movimientos sociales y populares. Obra cuyo propósito implica recontextualizar la historia de ese país no exclusivamente como paradigma de dominación capitalista y sociedad de consumo, sino como amalgama de experiencias de vida alternativa que atienden a la capacidad de agencia e intervención política de las diferentes poblaciones arrinconadas y estereotipadas por una visión blanca, ilustrada, racionalista, masculina y jerárquica, que ha pretendido proponer su relato histórico desde una falaz neutralidad y objetividad que se presenta a sí misma como

¹⁶ Howard Zinn, *A People's History of the United States* (Harper Collins Publishers, 2015), 10.

civilizatoria y universal. Como recuerda Zinn, también la historiografía es parcial¹⁷. El trabajo de historiadores como Eric Hobsbawn, Peter Linebaugh o E. P. Thompson han acompañado esta mirada y han inspirado este texto. También desde la perspectiva decolonial y feminista, la críticas a esta mirada marxista que en ocasiones no atiende lo suficiente a las otras opresiones que se producen en el seno social ha motivado la búsqueda de enfoques específicos, así como la problemática categoría de «subalternidad» como se discute en el influyente trabajo de Gayatri Spivak¹⁸ o Edward Said.

La reflexión sobre la función y significado de la historia forma parte de la propuesta de materialismo histórico de Walter Benjamin. Su idea de «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo»¹⁹ como modo de observar los acontecimientos desde una perspectiva crítica y empática con la multiplicidad y heterogeneidad de discursos y existencias comunes es fundamental en la medida en que es una *crítica a la homogeneidad* con la que determinados historiadores aplanan el relato de la historia disfrazando de objetividad científica su apego al discurso de los poderosos y los vencedores. El enfoque de Benjamin es pertinente en la medida en que analiza críticamente la idea de progreso vinculada a la de socialdemocracia, un aspecto que en el caso de la consolidación democrática en España resulta revelador.

La teoría socialdemócrata, y todavía más su praxis, ha sido determinada por un concepto de progreso que no se atiene a la realidad, sino que tiene pretensiones dogmáticas. (...) La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso.²⁰

Los conceptos de homogeneización social y política han sido convenientemente estudiados también por Raymond Williams²¹ desde la lectura de Antonio Gramsci. Sus aportaciones sobre el concepto de hegemonía y las «estructuras de sentimiento» han sido fundamentales para discernir el modo en que opera la ideología en las sociedades

¹⁷ «My argument cannot be against selection, simplification, emphasis, which are inevitable for both cartographers and historians. But the mapmaker's distortion is a technical necessity for a common purpose shared by all people who need maps. The historian's distortion is more than technical, it is ideological; it is realased into a world of contending interests, where any chosen emphasis supports (whether the historian means to or not) some kind of interest, whether economic or political or racial or national or sexual». Zinn, *A people's history*, 8.

¹⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?* (El Cuenco de Plata, 2011).

¹⁹ Walter Benjamin, «Tesis sobre la filosofía de la historia», *Discursos interrumpidos*, (Taurus, 1982) 180.

²⁰ Benjamin, «Tesis sobre la filosofía de la historia», 187.

²¹ Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Las cuarenta, 2009).

contemporáneas y el carácter muchas veces parcial e interesado con el que una minoría disfraza sus intereses específicos como el sentido común de una época. El estudio de la interdependencia entre socialización, esfera pública y política llevada a cabo por Louis Althusser²² ha contribuido a analizar los modelos de constitución ideológica insertos en los procesos de socialización, educación e información.

Así mismo, el análisis de los mitos culturales de la sociedad de masas efectuado por Roland Barthes²³ ha sido de gran utilidad para esclarecer los procedimientos por los que se naturalizan unos discursos históricos y mediáticos concretos –es decir, niegan su carácter construido y se presenta como naturales y neutros– que se presentan y legitiman a sí mismos como unívocos e indisputables.

Desde la sociología de la cultura, los conceptos de *habitus*, distinción y campo cultural de Pierre Bourdieu²⁴ han sido de extraordinaria utilidad para dilucidar el carácter dinámico y contingente de un canon cultural que también se pretende desgajado y por encima de su contexto social.

Dado que el objeto de estudio es un programa de televisión he tenido especialmente en cuenta la perspectiva neomarxista de los Estudios Culturales que, a diferencia de las asunciones deterministas de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y su demonización de los medios de comunicación de masas y las industrias culturales como eminentemente alienantes de la población, adopta un enfoque más abierto, dinámico y procesual en su propósito de entender el modo en que las personas aceptan, resisten o negocian los mensajes de una cultura popular inserta dentro de un sistema por otro lado inequívocamente comercial. En lugar de considerar a los individuos como meros recipientes pasivos de contenido ideológico, fácilmente manipulables, la perspectiva culturalista plantea que, aunque indudablemente el orden cultural dominante incide en la construcción de hábitos y valores, sus efectos no son «omnipotentes ni exhaustivos»²⁵. Ello conlleva también un programa de transformación política, dado que «en última instancia, el concepto del pueblo como fuerza puramente pasiva es una perspectiva profundamente no socialista»²⁶. Considerar que la experiencia cultural de la población no

²² Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado ; Freud y Lacan* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2008).

²³ Roland Barthes, *Mitologías* (Siglo XXI-Ed, 2006).

²⁴ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, (Siglo Veintiuno, 2010).

²⁵ Stuart Hall, «Notes on deconstructing the popular», en *People's History and Social Theory*, ed. Raphael Samuel (Routledge, 1981), 187.

²⁶ Hall, «Notes on deconstructing», 186

reside en compartimentos estancos, que no hay una relación directa entre subculturas y clases sociales, que lo popular o lo cultivado es, en la sociedad contemporánea, una amalgama en perpetuo proceso de cambio es crucial para entender la complejidad y flexibilidad de los procesos de identificación cultural, que no responderían a categorías fijas²⁷. Los textos culturales no serían por tanto destinos, sino procesos, donde los diferentes formatos, géneros y obras no irían adscritos a una ideología (como por ejemplo, un estilo de música considerado específicamente como representativo de una concepción del mundo y una clase social), sino que obedecen a cambiantes y muchas veces contradictorios mecanismos de asimilación o rechazo parcial que se dan en comunidades de públicos pero también dentro de la experiencia individual. La importancia que en los Estudios Culturales se da a los estudios de recepción y la construcción del discurso por parte del espectador abre una vía que no depende exclusivamente de la semiótica, el análisis textual o las intenciones autorales.

El análisis de la decodificación televisiva de Hall²⁸ y sus conceptos de «lecturas preferentes» y «lecturas negociadas» son decisivos para comprender la particular mutabilidad de nuestra interacción con los medios de masas y la cultura popular. Un enfoque presente también en el completo estudio de John Fiske sobre la polisemia textual y discursiva que caracteriza la recepción del mensaje televisivo²⁹. Los trabajos de Angela McRobbie o Richard Dyer³⁰ sobre fenómenos musicales y cinematográficos nos informan de cómo los significados de la cultura popular se escapan de las connotaciones y prejuicios con las que se contemplan por parte de la comunidad intelectual o periodística. Conocer las comunidades de públicos y lecturas que produjo *Vivir cada día* es por tanto necesario para comprender su repercusión social y sus efectos.

La academia ha incorporado en buena medida los enfoques culturalistas en el hispanismo estadounidense y británico, lo que ha contribuido a que con cierto retraso esas aproximaciones empiecen a formar parte de los trabajos de historia cultural española, ofreciendo una mirada innovadora para recuperar relatos complementarios de la historia reciente o interpretar los procesos de constitución de hegemonía. Los estudios de Jo Labanyi, Helen Graham, Teresa Vilarós, Cristina Moreiras-Menor, Ana Fernández

²⁷ Stuart Hall y Paul Du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (Amarro, 2011).

²⁸ Stuart Hall, «Encoding and decoding in the television discourse», en *Culture, media, language*, ed. Stuart Hall et al. (Hutchinson, 1980).

²⁹ John Fiske, *Television culture* (Methuen, 1987).

³⁰ Richard Dyer, *Heavenly bodies: film stars and society*, 2nd ed (Routledge, 2004).

Cebrián, Alberto Medina, Mari Paz Balibrea, Luisa Elena Delgado, Luis Moreno-Caballud o Germán Labrador, que se mencionarán a lo largo de las siguientes páginas, han producido un fértil terreno de discusión que han despertado otras maneras de considerar la cultura española contemporánea. La vertiente culturalista en los estudios filmicos por parte de autoras como Cristina Pujol, Fernando Ramos Arenas, Laura Caballero, Paul Julian Smith o Nuria Triana-Toribio ha expandido el marco de estudios históricos sobre cine para integrar elementos también pertenecientes al hecho cinematográfico como son la experiencia de los distintos públicos, publicaciones, festivales y debates dentro de los subgéneros o la cultura fan.

Como defenderé a lo largo de las siguientes páginas, la serie tiene un estatus ambiguo, al ser un programa televisivo que contiene elementos estéticos, propósitos temáticos y la influencia de profesionales que lo aproximan a la producción cinematográfica. Como formato que en buena medida recogería la efervescencia creativa y el compromiso político y social de la producción documental de la Transición, como espero demostrar, ha sido importante estudiar los cambios en la política cultural y el sistema de producción que se dieron en la industria cinematográfica. Por ello se ha atendido a la amplia historiografía del periodo emprendida por autores como Román Gubern, José Enrique Monterde, Esteve Riambau, Mirito Torreiro, José Luis Castro de Paz, Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, John Hopewell, Julio Pérez Perucha, Jaime Pena o Josetxo Cerdán junto con la revisión crítica que ya en la década de los ochenta firmarían Francisco Llinás, Manuel Hidalgo, Santos Zunzunegui, Carlos Losilla o Carlos Fernández Heredero.

A ello se han sumado trabajos específicos sobre la historia de la no ficción española, en especial a partir de su resurgimiento en el siglo XXI, entre los que citar nuevamente a Josetxo Cerdán, junto a Antonio Weinrichter, Josep María Català, María Luisa Ortega, Elena Oroz o Laura Gómez Vaquero. También se han tenido en cuenta trabajos de orden teórico sobre no ficción y cine ensayo entre los que destacar las obras de Bill Nichols, Michel Renov, Carl Plantinga, Laura Rascaroli o Nora Alter, junto con enfoques procedentes de tradiciones diversas como los libros de Jean Breschand, Marc Henri Piault, Georges Didi-Huberman, Harun Farocki o María Campaña. El análisis textual ha estado influido por los imprescindibles trabajos de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger. Por otro lado, el trabajo ensayístico del cineasta Roberto Rossellini sobre las posibilidades expresivas y pedagógicas de la televisión ha sido también inspirador.

Con el objeto de contextualizar la configuración de la esfera cultural española también he revisado la bibliografía más crítica en el sector del arte contemporáneo, la narrativa, la poesía o el cómic así como la reformulación generacional que se dio de manera profunda en el terreno de la crítica cultural a principios de los años ochenta.

Desde la mirada de la estructura económica del sistema mediático han tenido especial relevancia los trabajos de Enrique Bustamante para entender cómo la constitución de un orden de discurso dominante también se produce a través de la liberalización y desregulación de una esfera informativa que elimina la existencia de medios independientes, una legislación que obstaculiza la consolidación de servicios públicos y unos procesos de comercialización y mercantilización cultural que producen a medio plazo la constitución de oligopolios empresariales mediáticos que absorben casi toda autonomía y diversidad. Así mismo el influyente trabajo de Manuel Palacio en la historiografía de la televisión española ha sido fundamental para recapitular la estructura y la programación televisiva de la segunda mitad del siglo XX.

Con el propósito de realizar un estado de la cuestión sobre la vigencia de los discursos canónicos de la Transición, he llevado a cabo también una revisión bibliográfica de estudios críticos en el ámbito de la historiografía, la comunicación, la sociología, la demografía, la economía y la legislación laboral junto con una revisión de la hemeroteca de la época para enmarcar los diferentes debates públicos que se manifestaron en los años germinales de la democracia española.

El proceso de investigación ha implicado la búsqueda de la mayor cantidad posible de episodios de la serie para hacer un estudio de sus características principales, rasgos estilísticos, espectro de la población retratada y territorios representados. Gracias al apoyo de antiguos miembros del equipo del programa pude acceder a 130 capítulos, un proceso de recopilación, visionado y análisis que describiré pormenorizadamente en el tercer y cuarto capítulos. También se efectuaron entrevistas personales con miembros de la plantilla como José Luis Rodríguez Puértolas, director de la serie, los realizadores Rafael Alcázar, Lisardo García Bueno, Javier Maqua, Jaime Moreno Monjas y Ángel Peláez, el redactor y realizador José Ramón Vázquez y la montadora Amparo Martínez.

Esta investigación se divide en cinco capítulos. En el primero se lleva a cabo una contextualización de las narrativas canónicas de la Transición y los años ochenta, su vigencia en la actualidad y los procesos por los que unas propuestas de relato que en su

época se encontraban en disputa acabarían concitando un aparente consenso. Se trata de rastrear así si la esfera pública, las instituciones y la ciudadanía siempre consideraron el cambio de régimen y la consolidación democrática del modo en que ha llegado hasta nuestros días o en los debates de la época se incubaban otras perspectivas, que quedaron marginadas y desterradas con el paso de los años. Se pretende así entender cómo se caracteriza una época como proyecto político, propuesta de sociedad y modelo cultural y cómo ello depende de la institución de unos mitos o fetiches de época. El segundo capítulo desarrolla esos procesos industriales, legislativos, políticos y estéticos en el sector del cine español.

En el tercer capítulo, tras una breve contextualización de la televisión en España, se describe la puesta en marcha de *Vivir cada día*. Se lleva a cabo un estudio histórico de la producción de la serie atendiendo a las particularidades de sus procesos creativos, la sensibilidad de su equipo técnico y creativo y su voluntad de intervención pública. En el cuarto capítulo realizo un análisis temático y estético de los capítulos de la serie con relación a tres ejes principales: su pluralidad social, su dimensión política y su innovador modelo estético.

Esta investigación intenta recuperar el relato de las vidas particulares de la población española y descubrir, en esa multiplicidad de experiencias, otros relatos y perspectivas que devuelvan la complejidad a una época que ha estado habitualmente relatada desde unas instancias de poder mediático que han ninguneado u oscurecido otros proyectos y formas de vida de un modo tan rotundo que, con el paso del tiempo, ha parecido que toda una mayoría social residente en barrios y pueblos había desaparecido. *Vivir cada día* demuestra que todas esas voces siguieron entre nosotros aunque desaparecieran los cauces por los que expresarse. Finalizo así con dos citas que inspiraron este proyecto desde sus inicios.

Siempre que el hombre ha dirigido su interés hacia cualquier época del pasado y ha tratado de orientarse en ella, como quien se abre camino a tientas por una habitación oscura, se ha sentido un tanto insatisfecho en su curiosidad con los datos que le proporcionan las reseñas de batallas, contiendas religiosas, gestiones diplomáticas, motines, precios del trigo o cambios de dinastía, por muy convincente y bien ordenada que se le ofrezca la crónica de estos acontecimientos fluctuantes. Y se ha preguntado en algún momento: «Pero bueno, esa gente que iba a la guerra, que se

aglomeraba en las iglesias y en las manifestaciones, ¿cómo era en realidad? ¿Cómo se relacionaba y se vestía, qué echaba de menos, con arreglo a qué cánones se amaba? Y sobre todo, ¿cuáles eran las normas que presidían su educación?». ³¹

I don't want to invent victories for people's movements. But to think that history-writing must aim simply to recapitulate the failures that dominate the past is to make historians collaborators in an endless cycle of defeat. If history is to be creative, to anticipate a possible future without denying the past, it should, I believe, emphasize new possibilities by disclosing those hidden episodes of the past when, even if in brief flashes, people showed their ability to resist, to join together, occasionally to win. I am supposing, or perhaps only hoping, that our future may be found in the past's fugitive moment of compassion rather than in its solid centuries of warfare. ³²

³¹ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, (Anagrama, 1990), 4.

³² Zinn, *A people's history*, 11.

Capítulo 1. El posfranquismo y sus mitos.

«La cultura española no recuerda, pero anda loca por conmemorar».

Rafael Sánchez Ferlosio³³

¿Cuándo empezó todo esto? O, formulado de otra manera, ¿cuándo empezamos a ser como somos? Una de las características de los mitos fundacionales, de las estructuras de identidad que configuran a sociedades, naciones o grupos humanos es que practican una teleología inversa: reconstruyen desde el presente una cadena de acontecimientos motivadas por la acción de colectivos o individuos cuya causalidad desemboca en las estructuras de nuestro presente. Las cosas no solo sucedieron así, sino que sucedieron así por esos motivos. Repasaré en este capítulo los fetiches de época que han formado parte del relato de la democracia en España para dilucidar qué disputas del pasado han determinado los debates de nuestro presente y, de tal modo, la imaginación política de nuestro futuro.

La Transición como Babel.

La Transición, los años ochenta, ¿no estamos cansados de ellos? ¿No han sido ya contados hasta la saciedad, celebrados, discutidos, adorados y odiados por igual? ¿No se ha interpuesto a la idealizada, ejemplar y modélica Transición las suficientes enmiendas que la acusan de cerrojo interesado y límite de facto de la democracia española? ¿Qué es, entonces? ¿Un pacto de olvido o la reconciliación de una sociedad partida, dañada y traumatizada por la contienda de la Guerra Civil y la dictadura? ¿Es ambas cosas? Y, además, ¿no se ha dicho ya todo? ¿No se ha dicho, ya, como mínimo, mucho, quizá demasiado?

De que la Transición es un proceso del que se han escrito miles de páginas también se ha escrito. José Vidal-Beneyto ya alertaba en 2009 que la ingente cantidad de obras escritas por historiadores, políticos y periodistas constituía en realidad uno de sus problemas, «que hacía que dicho momento fuese, literalmente, ilegible, y, al mismo tiempo, incuestionable»³⁴. Desde otro punto de vista, Santos Juliá, en «Cosas que de la

³³ «La demencia senil de la cultura española», *El País*. 12 de febrero de 1980.

³⁴ Conferencia titulada «La transición española y la perpetuación de las clases dominantes», dictada en el marco del seminario «La transición española: nuevas perspectivas», Colegio de España, París, 8 de junio de 2009, en Juan Albarrán Diego, «Arte y transición. Una aproximación crítica», en *Arte y transición*, coord. por Juan Albarrán Diego (Brumaria, 2012), 7.

transición se cuentan»³⁵, consideraba que esa amplia y variada bibliografía desdice precisamente la supuesta primacía del relato oficial de una Transición canónica, pues «circulan tantos o más títulos que denuncian la transición como mito y mentira, o como amnesia y desmemoria, que historias oficiales puedan contarse». No es este el lugar en el que discutir la argumentación de Juliá, con la que se puede discrepar en diferentes puntos³⁶, pero coincidimos con la sensación del propio autor de que resulta

algo fatigoso leer una y otra vez que de la transición existe, por una parte, una versión canónica, una historia oficial, un paradigma dominante o hegemónico, con su correspondiente *interpretación al uso*; y, por otra, la versión que nos propone el último artículo o el libro recién salido a la calle, que no es ni oficial, ni hegemónica, ni al uso y que se reviste de originalidad, de invención de un nuevo paradigma y hasta, en algún caso, de hito histórico. La primera —se dice— destaca su carácter modélico, privilegia el protagonismo de las elites políticas y hasta de dos o tres individuos mientras olvida o silencia el papel desempeñado por los movimientos sociales; la segunda denuncia a la primera como mito, como mentira, o como mito y mentira, cargando sobre ella la culpa de una amnesia, una desmemoria.³⁷

Como argumentaré más adelante, esta doble vertiente de la Transición, como modelo o como simulacro, como Sagrada Escritura o como Evangelio Apócrifo, constituye y en buena medida fortalece el mito fundacional. Los ejemplos mencionados, sin embargo, no son recientes y responden además a un momento muy concreto, la crisis de 2008 y sus largos años de recesión, donde el relato constituyente de la democracia, el propio sistema parlamentario y sus instituciones más representativas se hallaban en plena contestación mientras el «insuficiente»³⁸ y siempre precario Estado del bienestar español se encontraba en vías de demolición. ¿Tiene vigencia por tanto la narrativa canónica de la Transición? ¿Está presente ese periodo histórico en nuestra esfera pública actual? ¿No están las generaciones más jóvenes, que no vivieron siquiera como adultas la crisis financiera, desvinculadas de esa época y pendientes de otros relatos, otras crisis, otras amenazas como pueda ser la vivienda, el escenario internacional o el calentamiento global? Una

³⁵ *Ayer Revista De Historia Contemporánea* 79 (2010): 297-319

³⁶ El texto es muy perspicaz desmontando errores concretos, pero se le puede objetar que la selección de ejemplos «críticos» que lleva a cabo el autor no demostraría esa supuesta proliferación, más numerosa que los discursos «oficiales», pues los ejemplos escogidos pertenecen al ámbito académico internacional, un circuito especializado sumamente restringido que no puede ponerse a la misma altura que discursos de amplia circulación y calado que, ante todo, operan en el campo de los medios de comunicación de masas fortaleciendo una tendencia mayoritaria en la opinión pública.

³⁷ Juliá, «Cosas que de la Transición se cuentan», 300.

³⁸ Véase Vicenç Navarro, *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*, (Anagrama, 2003).

mirada rápida a la actualidad manifiesta que, si bien el relato inaugural democrático español ha adquirido nuevos matices y, ante todo, reemplaza gradualmente a sus defensores y detractores, su influencia en la vida pública, la pugna política y el permanente debate constitucional sigue intacta.

Un mito funcional.

En una noticia del 23 de junio de 2023, *El País* titula de la siguiente manera la presentación del nuevo gobierno de la Comunidad de Madrid: «Ayuso defiende el relevo generacional de su nuevo Gobierno: "Ha llegado la hora de los hijos de la Transición"»³⁹. En la pieza, la presidenta, que ha revalidado su mandato con mayoría absoluta, plantea un cambio de gobierno en clave generacional y sus nuevos consejeros «representan una España respetuosa y fiel, que trabaja mucho, y se ha formado a conciencia. (...) Esta es mi generación: somos los nacidos en torno a 1977, hijos de la Transición, a la que tanto debemos»⁴⁰. La Transición es ejemplo de «respeto» y «fidelidad» a las instituciones, mantiene las atribuciones habituales de sensatez, moderación y responsabilidad, y puede ser perfectamente asimilada por una líder conservadora que encarna la vertiente más populista, agresiva y polémica de la derecha española. En sintonía con las caracterizaciones habituales de la Transición como *proyecto conducido principalmente por las élites políticas, pilotado por el Rey y gestionado con habilidad por Adolfo Suárez, con la responsable conformidad de la oposición y el apoyo de la sociedad española*⁴¹, en el artículo también se destaca que la dirigente del PP «ha defendido el papel de la Corona en la construcción de España [y] ha advertido contra el peligro de "desenterrar" "el rencor" que llevó a la Guerra Civil». A la altura del año 2023, la Corona y la Transición funcionan aún con pleno vigor como significantes que se pueden usar (y de los que alguien se puede servir) de manera automática como garantes de la convivencia y vacuna contra el peligro de los extremismos que condujeron a la Guerra Civil. La Transición es, además, el momento en que se «construyó España», una España en peligro de destrucción

³⁹ Juan José Mateo, *El País*, 23 de junio de 2023.

⁴⁰ Mateo, «Ayuso defiende el relevo...»

⁴¹ Una de las principales formulaciones canónicas pertenece a Javier Tusell, *La transición a la democracia y el gobierno socialista, Historia de España en el siglo XX / Tomo 4* (Grupo Santillana, 2007), 61. «Como no podía ser menos durante la transición, la vida política fue el factor esencial que, por tanto, constituye el hilo interpretativo más importante de estos años. Por tanto, para interpretar el período, hay que remitirse a lo que podríamos llamar "ingeniería política"». Más adelante, el autor insiste en que «El caso español se puede considerar como el paradigmático, ejemplar o canónico con carácter universal.», 243.

o ruptura por parte de los adversarios de la presidenta: el ejecutivo socialista de Pedro Sánchez que en ese momento gobierna en coalición con la izquierda de Unidas Podemos y el apoyo de las fuerzas independentistas vascas y catalanas. A la altura de ¡2023! todavía amenaza el peligro de una Guerra Civil, de la que la Transición y la Corona nos protegen. Si Ayuso da ese discurso y la opinión pública sabe a qué se refiere es debido a que existe una mayoría social que comparte un territorio de significado donde el valor simbólico de esos significantes perdura. Esté de acuerdo o en desacuerdo con ese discurso (o, estando de acuerdo con él, el intento de asimilación por parte de Isabel Díaz Ayuso le parezca una hipocresía), toda esa mayoría social *lo comparte*, forma parte de él, comprende sus apelaciones e implicaciones.

En otra órbita ideológica, unos meses más tarde, Antonio Maestre titula vehementemente una de sus piezas periodísticas «El derecho de nuestra generación a destruir la Transición»⁴². En relación con la tensión mediática y política que atravesará en otoño de 2023 la formulación de una ley de amnistía para las personas implicadas en el referéndum de independencia de Cataluña del 1 de octubre de 2017 y en las movilizaciones posteriores de Tsunami Democràtic, a las que se suman unas declaraciones del histórico vicepresidente socialista Alfonso Guerra, donde expresaba que la amnistía «es una humillación deliberada a la generación de la Transición»⁴³, Maestre replica que

son muchos años tragando con el camelo de la modélica Transición y ya estamos quemados. (...) Las generaciones que participaron de manera activa en la Transición llevan años negando al resto su derecho a participar en una nueva configuración de la política española y hemos tolerado con demasiada buena gana que se nos impidiera cuestionar ese relato de ensoñación nostálgica de una obra que, buena o mala, es suya y ya no nos concierne.⁴⁴

Si bien Maestre no recae en la crítica a la totalidad del diseño institucional y manifiesta que son procesos históricos «con sus luces y sus sombras, propias de cualquier época, sin mitificarlos ni demonizarlos», sí que acaba transitando por un discurso bastante coincidente con la impugnación del proceso. Felipe González y Alfonso Guerra, como

⁴² *La sexta*, «Todo está en Bourdieu», 26 de septiembre de 2023. https://www.lasexta.com/el-muro/antonio-maestre/derecho-nuestra-generacion-destruir-transicion_2023092665127e454fd7bf00013e7a27.html

⁴³ Redacción, «González y Guerra piden al PSOE rebelarse contra la "humillación" de la amnistía y acusan a Sánchez de "desleal"», *El Observador*, 21 de septiembre de 2023.

<https://www.elobservador.com.uy/espana/gonzalez-y-guerra-piden-al-psoe-rebelarse-contr-la-humillacion-de-la-amnistia-y-acusan-a-sanchez-de-desleal--2023920181856>

⁴⁴ Maestre, «El derecho de nuestra generación...»

defensores de una generación de la Transición «atacada» por la ley de amnistía, seguirían por tanto intentando ejercer

una tutela soberbia que considera que nadie tiene derecho a poner en solfa su obra, aquella que destruyó a una izquierda contestataria hasta subsumirla en un trágala reaccionario por la vía de la amenaza golpista. Ya pasó el tiempo de callarse ante el despótico dictado de quienes tuvieron todas las herramientas culturales, políticas, sociales y mediáticas para subyugar la opinión disidente.⁴⁵

La síntesis de Maestre conecta en parte con un histórico discurso izquierdista, a veces lúcido, a veces quizá demasiado cómodo en cierto victimismo e impotencia, pero que también integra a una variada, plural y comprometida tradición crítica que se remonta al propio periodo constituyente, pues muy pronto voces como las de Vázquez Montalbán hablarán de la Transición en los términos de un «despotismo ilustrado»⁴⁶ incorporado por las fuerzas políticas de todo signo, que expulsa a la ciudadanía de la cultura política y que producirá frustración, desafección y, con el tiempo, un generalizado pragmatismo cínico. En esa línea habla Maestre cuando dice que «la España que surgió del final de la dictadura es la que es y con esos mimbres hay que trabajar, pero ya estamos cansados de la imposición de un modelo de hacer las cosas»⁴⁷. De ese «modelo de hacer las cosas», de la constitución de una cierta idea de democracia, de la que se desprende una cierta idea o proyecto de sociedad, que se sustentará sobre una cierta idea de cultura, además de los cauces y sistemas por los que se configura el carácter de una época y se neutraliza la posibilidad de la disidencia, hablaré en este capítulo.

Estas dos noticias, tomadas como ejemplo, se suman a muchas otras declaraciones y comentarios que se dan habitualmente en la esfera pública, de las que se deduce la vigencia actual de la Transición, ya sea como referente de prestigio mediante el que unos líderes políticos intentan revestirse de legitimidad (cuando no de una distinguida aura de estadista ante acontecimientos de lo más diverso⁴⁸), ya sea como emblema de todo lo que queda pendiente de transformar en la democracia española, especialmente en lo referente a la intocabilidad o infalibilidad de la Constitución, y de manera especialmente intensa

⁴⁵ Maestre, «El derecho de nuestra generación...»

⁴⁶ Manuel Vázquez Montalbán, «No habléis más en latín», *La Calle*, 12 de diciembre de 1978. nº 38, 14.

⁴⁷ Maestre, «El derecho de nuestra generación...»

⁴⁸ Almudena Marín Cobos analiza cómo, con motivo de la crisis económica derivada de la pandemia de COVID de 2020, se produjo una disputa narrativa y simbólica entre líderes políticos por capitanear unos «nuevos Pactos de la Moncloa», otro de los característicos «refugios semánticos» de la Transición y su relato. «Beyond desencanto. Challenging the Archivization of the Spanish Transition (2010-2018)», (Tesis doctoral, Columbia University, 2020), 2.

en reivindicaciones amplias que se ocupan de los derechos sociales, la redistribución de la riqueza, el papel de la judicatura, la forma del Estado y la ordenación territorial, dentro de un largo etcétera⁴⁹.

Historia, mito, relato y fetiche.

No es el objetivo de este estudio analizar (ni, por descontado, juzgar) el alcance o el éxito completo o parcial del tránsito de la dictadura a la democracia, sino comprender las *propuestas de relato* que, de manera en parte simultánea y en parte retrospectiva a ese tiempo histórico, le han adjudicado un valor canónico concreto. El rastreo de los procesos que han delimitado un significado hegemónico, un carácter de época, a un periodo tan complejo es sumamente revelador para comprender la configuración de una *memoria unánime* que ha desestimado aquellos discursos que no formaban parte de un relato mucho más específico y restringido que lo que su pretendida universalidad realmente amparaba, que «no remiten a ninguna experiencia de época, sino a un mito posterior»⁵⁰.

En ese rastreo de propuestas de relato a través de las que se instituyen determinados estereotipos o mitos de época se pretende poner de manifiesto que el proceso de la Transición y su democracia resultante fueron precisamente una posibilidad, una opción narrativa que, llegado el momento, resultó tan exitosa y dominante que adquirió esa dimensión monolítica, tan susceptible de idealización. Como veremos, antes de que esos relatos *triunfen*, conciten aquiescencia, se hagan mayoritarios e institucionalicen, habrán sido discutidos y disputados por perspectivas y discursos intelectuales, periodísticos y populares, «a pie de calle», que están en parcial o total desacuerdo. En ese rastreo de cómo una de las posibles explicaciones de los hechos se acabó convirtiendo en la única explicación posible durante décadas⁵¹, se busca evidenciar su carácter histórico y dinámico, su dimensión mediada. Ante la simplificación y homogeneización de un momento histórico llamativamente plural y múltiple, ante una consideración de los procesos históricos como entidades esenciales y cerradas, indiscutibles, defenderemos la posibilidad de desensamblar y reorientar sus narrativas, al

⁴⁹ Así descrito parece asumir que hay dos discursos confrontados establecidos en la sociedad española, sin embargo no parece que el discurso más crítico esté tan extendido como para ser respaldado por una mayoría social equivalente a la que respalda el discurso dominante, como argumenta Santos Juliá en «Cosas que de la Transición...».

⁵⁰ Germán Labrador, *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, (Akal, 2017), 16.

⁵¹ Y quizá una característica de los discursos de la Transición sea la extrema beligerancia con la que ha marginado cualquier discurso crítico.

mostrar los mecanismos que configuran el carácter dominante de una época. Es ahí donde una serie como *Vivir cada día* nos permite encontrar una «llave de acceso» con la que agrietar discursos acomodaticios, funcionales al poder, que disfrazan los intereses de una clase social determinada del sentido común de la época. Analizar los procesos de constitución de hegemonía nos permite así entender que, en buena medida, la memoria colectiva es una construcción organizada, muchas veces utilitaria, que expulsa, menosprecia, deslegitima (y hasta persigue judicialmente) todos aquellos textos o prácticas que no formen parte de su horizonte político. Para comprender el alcance y la importancia histórica de *Vivir cada día*, que muestra a una sociedad no coincidente con el relato institucional, debemos antes describir ese canon, hacer una arqueología de lo que denominaré «fetiches de época», relatos estancos e inamovibles, lugares comunes cuya inercia perdura hasta nuestros días. Hablaremos, por tanto, del carácter, muchas veces artificial o instrumental, de *lo característico*.

Dentro de este rastreo de estereotipos o fetiches de época, que pretende conocer cómo nuestra concepción del presente está marcada por unas narrativas dominantes del pasado, es difícil no incorporar también en este estudio el relato de la década de los años ochenta, un periodo que también aparece como «inaugural» en el imaginario colectivo de la sociedad española⁵².

La década de los prodigios.

Los años ochenta mantienen una influencia preponderante, por no decir decisiva, en una amplia mayoría de la sociedad española. Su descripción característica, que define además la década en relatos en los que predomina lo cultural sobre lo social o lo político –«un estallido de euforia» y ebullición creativa⁵³–, ha conectado de manera especialmente

⁵² Considerar los años finales de la Transición y la década de los ochenta como una continuidad histórica es cada vez más habitual y obedece en buena medida al modo en que la crítica académica ha enfocado la contextualización de la época (Teresa Vilarós, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (Siglo XXI, 2018), Cristina Moreiras Menor, *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, (Ediciones Libertarias, 2002). También a partir de las críticas a la Cultura de la Transición en 2012 (Guillem Martínez, *CT, o, la cultura de la Transición*), el periodo que va de la segunda mitad de los años setenta en adelante se contempla como una continuidad en términos de configuración cultural de la democracia hasta 2008. Además, en la medida en que *Vivir cada día* fue emitida de 1978 a 1988, analizar los fetiches culturales de ese periodo parece pertinente (periodo que además nos habla también de un ecosistema televisivo y unas políticas de servicio público que cambiarán radicalmente en la década siguiente).

⁵³ Declaraciones de la escritora Mercedes Abad en el capítulo «Tiempos modernos» de la serie documental sobre la historia de España del siglo XX, *Los años vividos* (Merces Odina, 1992). Para un análisis de este episodio y los procesos de caracterización de la década véase Luis López Carrasco, «¿Qué hace un documental como tú en una ficción como esta? Itinerarios, mapas y vías de escape para salir de una vez por

exitosa con la sociedad española. Un relato donde se concita cierta experimentación creativa y efervescencia urbana, una atmósfera de optimismo y desenfreno, hedonismo e individualismo en paralelo al despegue mercantil y comercial de la cultura española⁵⁴. Más adelante me detendré con mayor detalle en analizar la procedencia de las diferentes instancias intelectuales que, junto a las políticas culturales del periodo, privilegiaron discursos eminentemente urbanos y de clase media, de voluntad despolitizada y anti vanguardista, con una orientación comercial y una apuesta decidida por promover la práctica creativa dentro de un marco mercantil, aunque respaldado y protegido por el Estado⁵⁵. Desde los años noventa y de manera más furibunda desde la crisis de 2008, ese paradigma triunfante de los años ochenta ha recibido severas críticas, en paralelo a las críticas a la Transición, habitualmente desde un enfoque que confunde la década con su fetiche por antonomasia, la Movida Madrileña «gran mito sociocultural de la llegada de la democracia a España»⁵⁶. Eduardo Subirats será uno de sus críticos más tempranos y contundentes.

La Movida fue un efecto cultural de superficie (...) Se identificó enteramente con una fiesta frívola y corrupta, con una estrategia de signos bufos, y con una acción social comprendida como mercancía y simulacro. (...) Pese a su banalidad, o precisamente a causa de ella, la Movida significó, sin embargo, una verdadera y radical transformación de la cultura. Neutralizó cualquier forma imaginable de crítica social y de reflexión histórica. Introdujo, en nombre de una oscura lucidez, la moral de un generalizado cinismo. Su oportunismo mercantilista, indisolublemente ligado a una estética de la trivialidad, desembocó finalmente en una praxis política entendida como acción comunicativa: síntesis de despolitización de la sociedad y estetización política⁵⁷

todas de la Movida Madrileña», en Germán Cano y Manuel Romero, (eds.), *Espectros de la transición. Bloqueos de la modernidad democrática española* (Lengua de Trapo, 2025), 81-112.

⁵⁴ López Carrasco y Parés, «Confort y conflicto».

⁵⁵ Producciones culturales que dejarían gradualmente de representar o integrar a capas inmensas de la población para quien esos años fueron contradictorios y conflictivos, cuando no desesperanzados, amargos o directamente trágicos.

⁵⁶ Luis García-Torvisco, «La Luna de Madrid: Movida, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta», *MLN* 127.2 (2012): 364.

⁵⁷ Eduardo Subirats. «Transición y espectáculo», en Eduardo Subirats (ed.): *Intransiciones*. Biblioteca Nueva, 2002, 77-79. Este artículo recoge percepciones y argumentos que el autor lleva desarrollando desde inicios de los noventa. Véase «Final de la movida», *El Independiente*, 23 de marzo de 1991. La huella de este enfoque se puede encontrar en obras recientes como Patricia Godes, *Alaska y los Pegamoides. El año que España se volvió loca* (Lengua de Trapo, 2013), José Luis Moreno-Ruiz, *La movida modernosa. Crónica de una imbecilidad política* (La Felguera, 2016) o Víctor Lenore, *Espectros de la movida: por qué odiar los años 80* (Akal, 2018). Uno de los primeros trabajos críticos y a la vez consagrador, por su

En una línea de trabajo crítica aunque menos colérica, la academia americana a través una óptica neomarxista y psicoanalítica ha tratado de desentrañar las contradicciones de la cultura posfranquista⁵⁸.

Al recuento de estos trabajos críticos podemos sumar obras especializadas o divulgativas y producciones audiovisuales recientes que en los últimos años han intentado ampliar la mirada de la década desde fuera del marco Movida⁵⁹. Ya sea desde la crítica acérrima (hasta cierto punto higiénica en su iconoclastia), ya desde la desmitificación o, al menos, con un tono menos celebratorio de lo habitual, estos trabajos, aun pareciendo cuantiosos, proceden de ámbitos académicos especializados, de circuitos independientes de distribución muy limitada o ciertamente excéntrica, y están lejos de ofrecer un contrapeso equivalente a lo que denomino como el *mantra* antes mencionado. Los ochenta y sus conmemoraciones disfrutaron de buena salud y mantienen todavía un halo de alegría, bienestar y desenfado, que se da cita en incontables memorias periodísticas⁶⁰, novelas⁶¹, monografías fotográficas, exposiciones artísticas, documentales⁶², reencuentros, homenajes, tributos, festivales y hasta cruceros temáticos⁶³.

monumentalidad y ambición, es el fundamental José Luis Gallero, *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida Madrileña*, (Árdora, 1991).

⁵⁸ Además de los trabajos ya mencionados de Teresa Vilarós, *El mono del desencanto* y Cristina Moreiras-Menor *Cultura herida*, se podrían incorporar obras como Alberto Medina, *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la memoria* (Ediciones Libertarias, 2001) o Luis Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)* (Sigo XXI de España, 2014). Obras que en parte habrían sido respondidas con perspectivas generalmente favorables hacia unos años ochenta que habrían sido injustamente criticados: Paul Julian Smith, *Spanish Visual Culture. Cinema, Television, Internet* (Manchester UP, 2007); Sally Faulkner, *Una historia del cine español: cine y sociedad, 1910-2010* (Iberoamericana Vervuert, 2017). Estudios que integran una visión más ponderada los podemos encontrar en William J. Nichols. «From Counter-Culture to National Heritage: "La Movida" in the Museum and the Institutionalization of Irreverence» *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 13 (2009), 113-126; Jorge Marí, «La Movida as a debate», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 13 (2009), 127-141; Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural* (Velecio, 2006).

⁵⁹ Etnografías (Gonzalo García Prado, *Los años de la aguja: del compromiso político a la heroína*, (Mira Editores, 2002).), historia cultural (Arturo Lezcano, *Madrid 1983: Cuando todo se acelera* (Libros del KO, 2021), estudios de la contracultura (Germán Labrador, *Culpables por la literatura*). Se ha intentado ampliar o desmitificar la mirada sobre las formas musicales y contraculturales de la época, incluyendo así desde memorias autobiográficas (Sabino Méndez, *Corre, rocker: crónica personal de los ochenta*, (Editorial Anagrama, 2018) y documentales en primera persona (Beatriz Alonso Aranzábal, *De un tiempo libre a esta parte*, 2015) a trabajos retrospectivos que recogen otras sensibilidades, territorios y estilos musicales: Germán Pose, *La mala fama* (Berenice, 2017); Grace Morales, *Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español* (Lengua de Trapo, 2013); Isidro López y Roberto Herreros, *El estado de las cosas de Kortatu. Lucha, fiesta y guerra sucia* (Lengua de Trapo, 2013) *El peor Dios* (Alex Montes, Daniel Arasanz, Nicolás Tarela, 2013), *Aliens* (Luis López Carrasco, 2017), *Las más macabras de las vidas y Los demenciales chicos acelerados* (Kikol Grau, 2014 y 2018).

⁶⁰ Juan Carlos De Laiglesia, *Ángeles de neón: fin de siglo en Madrid*, (Espasa, 2003).

⁶¹ Luis Antonio de Villena, *Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*. (El Aleph, 2006).

⁶² *Frenesí en la gran ciudad* (Alejandro Caballero, Antonio Moreno, 2011).

⁶³ Mientras escribo este capítulo en junio de 2024 escucho en la cafetería a media mañana el lanzamiento de la canción «Una nochentera», de estilo bailón e interpretada por la cantante Vicco, nacida en 1995:

Indudablemente, el avance en derechos civiles y sociales que se da en la década de los ochenta justifica de sobra la estima y el apego por una década en la que la sociedad española, a un ritmo vertiginoso, apostó por aproximarse en libertades y estilos de vida a los países europeos «avanzados», si bien es llamativo que cuando se habla de estos años de manera retrospectiva, paradójicamente no se tengan en cuenta estos avances⁶⁴. En paralelo, la eclosión de una vibrante escena musical y artística en capitales y provincias llamada Nueva Ola y posteriormente agrupada en el proceloso término «Movida»⁶⁵, a la que sumar numerosas bandas de punk, rock urbano y heavy metal radicadas en el extrarradio y los barrios obreros, produciría una variada y plural transformación de los modos de vida juveniles, «rompiendo con el *ethos* del franquismo»⁶⁶, contribuyendo a la gradual visibilización de colectivos LGBT, promoviendo referentes emancipatorios femeninos y una politización en términos renovados, desde el ecologismo a los movimientos antimilitaristas⁶⁷. Esta abigarrada y múltiple escena social juvenil ha quedado en buena medida por contar, desarticulada por las numerosas víctimas del periodo por las epidemias de heroína y sida, y opacada por los discursos estereotipados e institucionales que etiquetan la totalidad de la época con el fetiche de la Movida Madrileña. Lejos de nuestra intención, además, el menospreciar el disfrute, el placer o la diversión en una sociedad que acababa de salir de una dictadura militar nacional-católica, ni tan poco acusar a toda persona que experimentara en esos años otras formas de vida, compromiso o comunidad, de connivencia con cualquier proyecto despolitizado, individualista, insolidario y neoliberal (ni mucho menos considerar a la totalidad de la población española como engañada colectivamente por un «simulacro» de democracia). El asunto a tener en cuenta respondería más bien a identificar de qué modo el relato que

«Sábado noche 1980 / Tengo bebida fría en la nevera / Luces neón por toda la escalera / Toque de glitter, chupito de absenta (...) Noche ochentera, toda la noche entera / Hay una cola que tela, pero, ven con quien quieras / Noche ochentera, toda la noche entera. La noche entera, era, ¡eh! / Como una noche ochentera, era, ¡eh! / La, la, la noche entera, era, ¡eh!»

⁶⁴ Se pueden citar aquí ley del aborto, universalidad de la seguridad social, ampliación de la obligatoriedad de la educación hasta los dieciséis años o el aumento de equipamientos sanitarios y educativos.

⁶⁵ Héctor Fouce rastrea el uso y generalización del término Movida en *El futuro ya está aquí*, 26-27.

⁶⁶ Fernán del Val Ripollés. «Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española» en *Revista de Estudios de Juventud*, N.º. 95, 2011, p. 74-91.

⁶⁷ «Es indiscutible que las subculturas de los ochenta consiguieron articular "rituales de resistencia" a través de determinados hábitos de consumo que, a su vez, permitían a grupos o individuos construir identidades no normativas (...). Como apunta María José Belbel a propósito de estas cuestiones no sería descabellado interpretar "las subculturas —a las que bien podemos denominar proto-*queer*, feministas, punk y camp— como movimientos que desafían y resisten a través del estilo a la hegemonía misógina y heterosexista imperante, en lugar de hacerlo mediante articulaciones ideológicas directas"». María José Belbel, «Yes, we camp. El estilo como resistencia» en Mar Villaespesa. *Desacuerdos 7*, citado en Juan Albarrán. *Disputas sobre lo contemporáneo. arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*. Exit, 2019, 142.

ha quedado de esta década para una mayoría social, relato insistentemente propagado durante décadas por los medios de comunicación de masas, ha privilegiado un aspecto hedonista y juguetón, reducido a una efervescencia pop irreverente pero inofensiva, donde la cultura aparece como una entidad desideologizada, desvinculada de lo social y lo político, orientada al goce privado. La producción cultural, una vez superada la dictadura, puede *emanciparse* al fin de los *excesos* ideológicos y vanguardistas y proponerse como sencillo entretenimiento, que es además lo que caracteriza las coordenadas internacionales de modernización, democracia parlamentaria y sociedad de consumo de las que finalmente, después de mucho esfuerzo, la sociedad española parece querer formar parte. Todas las aristas subversivas de la producción cultural de la época, que las tiene y de forma abundante, quedan limadas, neutralizadas u obliteradas en ese relato nostálgico retrospectivo⁶⁸.

La libertad retrospectiva.

Las batallas culturales de nuestro presente se han aprovechado de ese imaginario ideal de desenfado, liberación y transgresión (controlada)⁶⁹. La celebración de los años ochenta como espacio arcádico de libertad se ha convertido a día de hoy en munición para los grupos de opinión y esfera mediática conservadora y reaccionaria, que instrumentalizan un recuerdo retrospectivo estereotipado para luchar contra una supuesta libertad de expresión atenazada por la «cultura de la cancelación» y la «dictadura de lo políticamente correcto». Estas percepciones pueden proceder tanto de aquellos que vivieron la época, como ser incorporadas por generaciones que ni siquiera la conocieron. La actriz Marta Hervás, nacida en 1987, declaraba en febrero de 2024: «Benditos ochenta. Ahí sí que había una libertad real en la que cada uno pensaba una cosa y en la que se podía debatir en las calles»⁷⁰, mientras David Summers comentaba con ocasión de una gira de Hombres G que «[desde los ochenta] en cuestión de libertades hemos ido a menos y a menos hasta ahora»⁷¹. Es un ejemplo palpable de lo comentado anteriormente: las circunstancias

⁶⁸ La década, además, se particulariza por haber clausurado muy pronto su sentido de época prácticamente mientras estaba sucediendo, de lo que se desprenden procesos muy acusados de homogeneización, monumentalización y nostalgia. Silvia Bermúdez, «Memoria y archivo: La Movida, Alaska y procesos de arqueología cultural», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2009, Vol. 13, 171-181

⁶⁹ Alberto Medina, «Over a young dead body, The Spanish Transition as "Bildungsroman"», *MLN*, Vol. 130, No. 2, Hispanic Issue (March 2015), 298-315

⁷⁰ Redacción, «"Ahí sí que había una libertad real": las palabras de María Hervás sobre los años 80 que han incendiado las redes», *El Cine en La Ser*, 23 de febrero de 2024.

⁷¹ David Gallardo, «Hombres G: "Los ochenta tendrían sus defectos, pero no había tanta corrección ni represión psicológica como ahora"», *Europa Press*, 12 de marzo de 2019.

concretas de una elite convenientemente insertada en la «cultura popular» convierte su experiencia y relato particular en metonimia de la totalidad de la sociedad.

A este tipo de declaraciones suele responder una encendida discrepancia por parte de usuarios en redes sociales, que intenta desmontar, ya desde la memoria familiar, ya desde la pedagogía sociológica, asunciones que tan profundamente parecen asimiladas por un amplio cuerpo social. Estas discusiones, que atañen en última instancia a la configuración de la memoria democrática española, producen una saludable imagen de disputa del consenso oficial, pero no necesariamente se traducen en un debate que permee en los medios tradicionales o la calle. Habría que ser cuidadoso con considerar que lo que acontece en medios como X (antaoño Twitter) o Facebook produzca una recomposición significativa de los imaginarios dominantes de esos pasados que tanto condicionan nuestro presente.

La actualidad y pervivencia de la Transición y los años ochenta como épocas determinantes de los términos y límites de nuestra concepción colectiva de la democracia, la política y la cultura no solo no ha decaído, sino que se ha revitalizado con nuevas connotaciones y con ciertas contestaciones, que, en todo caso, no parecen haber agrietado su carácter monolítico. De lo leído hasta ahora podríamos considerar que el relato de la Transición y los años ochenta sigue en discusión, que se trata de un proceso abierto, y sin duda el tiempo ha dado la razón a lo que escribía Juliá en 2010, es innegable que han aumentado los textos y opiniones críticas hacia el periodo, pero es un proceso asimétrico y desigual, con mucho trabajo por delante⁷². En buena medida, la historia cotidiana y popular del posfranquismo español está todavía por contar. Este estudio pretende rescatar imágenes y experiencias que propongan nuevos referentes con los que recordar nuestra vida en común, devolviendo agencia y relevancia a grupos sociales, territorios y biografías que han quedado olvidadas o marginadas.

En la medida en que *Vivir cada día* ofrece una mirada alternativa o complementaria al periodo 1978-1988, el análisis de su archivo como documento histórico y testimonio de

<https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-hombres-ochenta-tendrian-defectos-no-tanta-correccion-represion-psicologica-ahora-20190312150609.html>

⁷² El disenso y el debate, además, se muestra en muchas ocasiones bajo formas «enquistadas». La estructura binomial, *a favor* o *en contra*, generalmente solo permite discutir la época desde su canónico e imperturbable marco de lectura. En el momento en que para ofrecer miradas alternativas de la década de los ochenta decidimos dedicar una monografía a desentrañar en negativo las hipocresías de la Movida Madrileña hacemos un flaco favor a la historia cultural; en definitiva, estamos fortaleciendo la idea común que reduce la densidad, pluralidad y complejidad de una época a su escaparate. (Marín Cobos, *Beyond Desencanto*, 7.)

formas de vida desatendidas en el retrato retrospectivo de la década nos ofrecerá una valiosa y variada fuente de datos, prácticas diarias e historias personales que *contrarrestan* en buena medida los estereotipos y lugares comunes que he dado en llamar fetiches de época. Un adecuado análisis de sus capítulos y una contextualización de su puesta en marcha dentro de Televisión Española, su producción y recepción evidenciará, de manera creo que contundente, el carácter artificioso y simplificador de unos relatos urdidos muchas veces por medios, intelectuales y partidos políticos con unos objetivos particulares: naturalizar, es decir, desproveer de ideología, unos intereses minoritarios que se elevan a sentido común de una época. Como dispositivo documental heterodoxo, que emplea estrategias de representación y puesta en escena originales e innovadoras, defenderé también que el programa merece ocupar un lugar destacado en la historiografía cinematográfica y audiovisual de un periodo que, en especial a partir de 1983, se ha considerado yermo en producciones documentales⁷³. *Vivir cada día* se convierte así en un elemento decisivo para reconfigurar la memoria social española y reescribir la historia audiovisual del posfranquismo en España.

En todo caso, no se tratará tanto de ofrecer una «contra historia» de la sociedad española, como si el relato dominante haya sido una fantasmagoría o el producto de una conjura maquiavélica. Amplias capas de la población se sienten reconocidas en un final de década de los setenta y una década de los ochenta donde se dan cita el desencanto, la decepción y un cierto agotamiento junto al deseo de unas vidas distintas, alejadas de la dictadura, un entusiasmo y optimismo por una década que se iniciaba y se quería feliz y despreocupada. Si el relato de una Transición ejemplar disfruta de tanto éxito es porque ofrece por primera vez un relato colectivo exitoso en una historia nacional que parecía condenada históricamente el fracaso, fortalece la autoestima y renueva en términos democráticos las bases de una identidad nacional que no tenía acontecimientos históricos sobre los que elaborar una historia compartida⁷⁴. No se trataría por tanto de arruinar esa felicidad, de echar un jarro de agua fría y sacar de un cajón escondido y repleto de telarañas un álbum de fotografías oculto que se opone a aquél que mostramos a los invitados, aquél en el que todos salimos guapos y felices, engalanados para una fiesta. No se trata, o al menos no es el objetivo de esta investigación, de sacar a la luz las fotografías

⁷³ Josetxo Cerdán. «El documental en la España del tardocapitalismo. Muerte y resurrección». *Revista Pausa*. nº 6. 2008, 5.

⁷⁴ Juan Andrade, «A vueltas con la Transición, auge, declive y revival de un relato encomiástico», en Eduardo Abad García et al (eds.) *El antifranquismo asturiano en (la) Transición*. (Trea, 2021), 37.

de nuestra tristeza, los recuerdos de la penuria y la fealdad que preferimos olvidar. No se trata de que a un álbum hipócrita le sacudamos con el álbum de la verdad. Se trataría más bien de no vivir nuestra vida escuchando tan solo los Grandes Éxitos del pasado, sino la discografía completa. Recordemos, además, que los Grandes Éxitos son escogidos y fabricados por conglomerados de multinacionales con intereses comerciales muy concretos. Como hemos visto y vemos a diario (y ya dejo de estirar la metáfora), también los Grandes Éxitos de nuestro pasado son capitalizados diariamente por intereses que quizá no coinciden con nuestras preocupaciones diarias.

Daré por tanto en este capítulo un rodeo para recorrer cómo se han conformado y cómo han llegado hasta nuestros días unos discursos sobre la Transición y los años ochenta en España que ya no son tan inmutables ni celebratorios, pero que, como espero demostrar, prefiguran una inercia histórica y cultural que limita de manera todavía muy férrea los relatos de nuestro pasado, que marcan las posibilidades de transformación de nuestro futuro. Como indica Xavier Díez, la Transición (y yo añadiré, también el relato de la década de los ochenta) es esa «estructura simbólica que da sentido al presente»⁷⁵.

⁷⁵ «¿Cómo se construyó el relato oficial de la Transición?», en VVAA, *La Transición en Cuadernos de Ruedo ibérico*. (BackList, 2011), 39.

1. 1. Una cierta idea de democracia.

«La Transición llegó sin querer. Si ya todos los españoles vivían en una especie de democracia, aunque no la tuvieran. Llegó sola».

Jesús Ferrero⁷⁶

Reforma o ruptura.

Los años vividos fue una serie documental dirigida, escrita y presentada por la periodista Mercedes Odina. Se emitió en el primer semestre de 1992 y proponía contar en diez capítulos la historia de España a partir de 1920. Cada capítulo estaba dedicado a una década, a través de un formato que entrelazaba material de archivo con recuerdos y testimonios de personas que hubieran vivido cada periodo histórico en su juventud. Se proponía así una mirada retrospectiva a la historia desde perspectivas individuales circunscritas a la generación que en cada momento se encontrase formando, por así decirlo, su subjetividad adulta, mientras se constituía y asentaba su vida como estudiante o profesional. La selección de testimonios se basa en un criterio de trayectoria reconocida y de prestigio, ya sea en el ámbito de la banca o el derecho, o, más habitualmente, personalidades públicas de la política, la ciencia, la cultura o el deporte. Las figuras exitosas de cada época, por tanto, la *representan*, son celebridades reconocibles por el público mayoritario, el programa de hecho tendría una audiencia media de dos millones de espectadores⁷⁷, una audiencia similar a de *La transición* (Victoria Prego y Elías Andrés, 1995). El programa intenta atender en su guion a los hitos históricos desde una cierta neutralidad periodística y, en su selección de participantes, recoger cierta pluralidad ideológica no exenta de crítica, si bien se soslayan o atenúan aquellos momentos de la historia reciente más incómodos o inconvenientes, ya sea para el PSOE, partido gobernante en ese momento, o para un discurso histórico establecido sobre procesos controvertidos, como es el caso de la Transición, que ya en este programa de 1992 se manifiesta en la forma canónica que durante tantas décadas ha disfrutado de preeminencia, lo que el historiador Juan Andrade denomina «relato encomiástico»:

la Transición sería el resultado de la altura de miras de unos dirigentes que, conscientes del signo de los tiempos, se dispusieron a eliminar los obstáculos institucionales que frenaban el libre desenvolvimiento de una sociedad

⁷⁶ *Los años vividos*, cap. 8, «Tiempos de cambio», 22 de marzo de 1992, TVE.

⁷⁷ «Los años vividos alcanzó una audiencia media superior a los dos millones de espectadores», *Servimedia*, 6 de abril de 1992.

modernizada y proyectada hacia su hábitat natural europeo; unos dirigentes que en todo momento se vieron asistidos, aunque fuera en términos pasivos o refrendatarios, por un pueblo que supo reconciliarse, para, por primera vez, dar un gran salto en su historia. Se trataba de un relato perfecto en su idealidad, que resultaba motivador y terapéutico. Para serlo, sin embargo, minimizaba o expulsaba de su formulación una noción insoslayable en cualquier proceso de cambio, como es la de *conflicto*: restaba contingencia a los acontecimientos, supeditándolos a una aspiración finalmente consumada.⁷⁸

Un aspecto importante a tener en cuenta en muchos de los relatos más simplificados sobre la Transición tiene que ver con que operan al revés, de delante hacia atrás. Dadas unas características concretas del presente, se reconstruye una narrativa que conduce directamente hacia ese tiempo presente, como si de una meta final se tratase. Esa línea de llegada que es el sistema político-estatal de *ahora* estaba ya planificada *entonces*. Los objetivos están determinados por unas razones previas, ya existentes desde el inicio de la historia (en este caso, las motivaciones del Rey, el convencimiento demócrata de los reformistas del régimen, la responsabilidad de las fuerzas de la oposición): un plan diseñado con «altura de miras», realizado con «cuidadosa planificación y absoluta precisión⁷⁹» que pudo sortear diferentes obstáculos hasta su éxito final. Las consecuencias se confunden con las causas, planteando la historia de la Transición como la historia de una embarcación que no puede naufragar (volver a la dictadura), pero a la que tampoco se le permite llegar a ningún otro puerto (plantear un régimen democrático con otro pacto social, con otra política de memoria y reparación, donde las oligarquías franquistas no mantengan sus privilegios). Esta segunda opción es la que se disimula por buena parte de los hagiógrafos de la Transición para plantear una disyuntiva engañosa: o todo el proceso se malograba hacia la involución o se llegaba a la monarquía constitucional actual. La única democracia posible es la existente y, además, esta democracia es la mejor posible. El relato encomiástico de la Transición es el que añade la segunda parte de la oración.

⁷⁸ Andrade «A vueltas con la Transición», 26. El historiador analiza cuatro modelos explicativos «pseudohistóricos» de amplio alcance y recorrido que, sumados, conformarían el relato canónico: elitismo, modernización, europeísmo y populismo.

⁷⁹ Sira Hernández Corchete, «Mediated collective memory and the political process towards democracy in Spain. An analysis of the Spanish TV historical documentary series La Transición», en Erin Bell y Ann Gray (eds.) *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe* (Palgrave MacMillan, 2010), 130.

La pluralidad de propuestas políticas, sociales y sindicales que se dieron en el proceso es sistemáticamente neutralizada, etiquetada como idealista, irreal o desestabilizadora. Un discurso, que podríamos denominar como *estatal*, fundamenta el sentir colectivo de la época y se equipara a *la normalidad*. Estas connotaciones se apuntalan de manera muy sofisticada, como podemos ver en el capítulo «Tiempos de cambio» de *Los años vividos*, donde se narran los acontecimientos de la segunda mitad de la década de los setenta, en voces tan dispares como Ana Belén, José María Aznar, Javier Gurruchaga o Rosa Montero.

Un ejemplo destacable de las operaciones discursivas con las que, gracias al montaje, el programa establece una línea ideológica editorial disimulada en las declaraciones de sus participantes se puede observar cuando se trata la idea de reforma o ruptura (asunto que aparece por otro lado muy brevemente)⁸⁰. Al relatar el referéndum por el Proyecto de Ley sobre la Reforma Política de 1976, en donde ganó el sí (y donde muchas fuerzas políticas de la oposición democrática promovieron la abstención), mientras se muestran imágenes de manifestaciones, disparos de antidisturbios y alguna bandera republicana, se concitan las declaraciones del diseñador Adolfo Domínguez («Yo en aquel momento ya estaba dentro de los reformistas, no tenía sueños fuera de lo que era una sociedad normalizada al estilo europeo»), la galerista Marta Moriarty («Yo era republicana. Por ejemplo, yo no entendía por qué tenía que venir el Rey, y me parecía una estupidez soberana, creía que el socialismo tenía que ser radical y una serie de cosas, ¿no? Yo era más rupturista»). Tras estas dos declaraciones, las imágenes muestran colas de personas que van a votar: gente de mediana edad con traje y corbata, un anciano, un recluta y dos monjas, mientras Miguel Durán, en ese momento director general de la ONCE, presidente de Telecinco y presidente de la emisora Onda Cero comenta:

En la pelea contra el régimen, los jóvenes sobre todo éramos profundamente rupturistas, porque quizá no podíamos medir, tan exactamente como los mayores, las consecuencias de un proceso de rompimiento. Yo creo que después todos empezamos a sentir la necesidad de buscar otras vías y nos transformamos con absoluta facilidad en reformistas.

Tras esa declaración, apostilla Joan Lerma, en ese momento presidente de la Comunidad Valenciana con el PSOE: «hubo una moderación en las posiciones que [los partidos] se

⁸⁰ Por descontado, que el discurso histórico esté estructurado a través de profesionales de éxito de una clase social y un sector determinado, unas élites, al fin y al cabo, que recuerdan además su juventud, ya es una decisión que orienta los discursos en un sentido bastante concreto.

planteaban inicialmente, que se adaptaba mucho más a las peticiones reales de la sociedad». Todo lo acontecido en aquel momento de finales de 1976 es evidentemente mucho más complejo y obedece a unas dinámicas de cálculo e improvisación donde las diferentes fuerzas sociales y los individuos estaban lejos de comportarse con esa voluntad uniforme y determinista que parece deducirse de estos comentarios. Sin embargo, no es esta investigación el espacio en el que analizar o evaluar este proceso histórico, sino cómo y cuándo se estructura una versión determinada de este. Lo que me parece pertinente apuntar aquí es, primero, de qué modo y en qué marco se presenta la información: la opción rupturista solo aparece defendida por una de las cuatro intervenciones y en unos términos en donde se iguala ser «republicana», «socialista radical» y «rupturista». A ello se le opone la «normalidad europea» y «las peticiones reales» de una sociedad, que era principalmente «moderada», a excepción de los jóvenes que, llegado el momento, se transformarán con absoluta facilidad en reformistas y, no lo olvidemos, *en su totalidad*: «todos (...) nos transformamos». Lo deseable es lo reformista porque es lo que finalmente sucedió. Por supuesto, el discurso funciona y es admisible porque da cuenta de una realidad socialmente compartida en mayor o menor medida, de una «verdad suficiente»: una mayoría poblacional en España se encontraba cómoda en un proceso reformista y las fuerzas de la oposición nunca tuvieron la influencia suficiente como para proponer modificaciones más profundas. Lo llamativo aquí es el modo en el que la mirada retrospectiva anula la disidencia⁸¹. De manera retrospectiva todos somos reformistas porque lo somos en la actualidad de la emisión del capítulo («yo era republicana»), en los límites del discurso televisivo de 1992, y porque «ya sabemos» que no hay más opciones que la realidad histórica que instituye y acredita ese capítulo. Si algo caracteriza estos discursos dominantes es que, aunque amparan matizaciones y discrepancias controladas (las perspectivas de Ana Belén, Moncho Alpuente o Gurruchaga, por ejemplo), la coherencia narrativa del discurso fortalece un significado único, que se presenta a sí mismo como «normalidad». Lo que quedara fuera de ello sería marginal, anómalo, raro, una desviación.

Si bien en el ámbito académico hay un cierto acuerdo en considerar la serie documental de 1995, *La Transición* de Victoria Prego, la que de manera más exitosa

⁸¹ El programa no alude a la muy activa dimensión popular, obrera, civil, feminista, anarquista o contracultural.

expande el relato «encomiástico» de la Transición hasta canonizarla⁸², podemos comprobar también, con el ejemplo de *Los años vividos*, cómo ese discurso encaja dentro de toda una genealogía de formatos televisivos de TVE, de coleccionables de prensa, trabajos académicos y obras divulgativas que insisten con mayor o menor fortuna en ese discurso⁸³.

Para elaborar un relato exitoso que acabe permeando de manera dominante en la sociedad, se deben realizar esfuerzos constantes en distintos frentes. Sin duda, el trabajo de guion y montaje de la serie de Victoria Prego, realizada por Elías Andrés, es tan sobresaliente narrativa y audiovisualmente⁸⁴, que sus efectos persuasivos fueron indudablemente contundentes, marcaron un antes y un después⁸⁵. Para un segmento mayoritario de la población y de la esfera pública mediática el éxito de la serie produce un efecto retrospectivo: reconfigura lo que se piensa en presente de aquellos hechos y, a la vez, y esto es lo importante, motiva la percepción de que, en líneas generales, de la Transición se escribía y opinaba también eso mismo mientras sucedía.

¿Es eso así? ¿Qué se pensaba de la Transición mientras sucedía?

Alegrías y desencantos.

Si en 1977 se puede hablar en la prensa progresista de una ilusión y confianza por las posibilidades abiertas por la victoria de partidos de izquierda en múltiples ayuntamientos españoles, tan solo un año más tarde ese sentir colectivo parece estar aminorándose y aparece con mayor frecuencia en la prensa el término «desencanto»⁸⁶. El trabajo periodístico de Vázquez Montalbán es sintomático al respecto. Tras las elecciones municipales de junio del 77, titula una pieza *Cataluña es socialista*⁸⁷ donde indica:

El balance electoral de Cataluña podría resumirlo en dos impresiones ya indiscutibles:

⁸² Sin olvidar el muy influyente libro, escrito por la propia autora, prolongación de la obra audiovisual, con título tan concluyente como *Así se hizo la Transición* (Plaza y Janés, 1995).

⁸³ Hernández Corchete, «Mediated collective memory», 123.

⁸⁴ Luis Pablo Francescutti, «El pasaje de España a la democracia en 42 planos: la secuencia de apertura de la serie "La Transición"», RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 19, n. 56, agosto de 2020, 99-114

⁸⁵ En un apunte personal, recuerdo a mi padre ver la serie en televisión y, algo perplejo y sorprendido al ver una intervención de Adolfo Suárez, verse impelido a decir en voz alta: «Qué extraño, en aquella época pensaba lo contrario de lo que se dice aquí, estábamos en contra de toda esta gente, debía estar yo equivocado».

⁸⁶ Término acuñado tras el éxito comercial de la película homónima de Jaime Chávarri, descrita por Fernando Lara como la «célula primaria del franquismo». *Triunfo*, nº 714, 2 de octubre de 1976, 49.

⁸⁷ *Triunfo*. «Cuestiones periféricas», nº 751, 18 de junio de 1977, 19.

La derrota sin paliativos del franquismo.

La victoria del socialismo.

A lo largo de 1978, sin embargo, constata estupefacto la demonización que desde *Cambio 16* se efectúa contra la figura de Santiago Carrillo («Aún resultará que también los demócratas (...) creen que el comunismo es intrínsecamente perverso»⁸⁸), para ya en mayo de 1978 escribir el muy citado, aunque no tan leído y muchas veces instrumentalizado «¿Contra Franco estábamos mejor?», abecé del desencanto⁸⁹ y recapitulación concluyente de la Transición como proceso donde los partidos políticos de todo signo están dando la espalda a la ciudadanía para encauzar «unos procedimientos de democracia formal que divide las atribuciones de la política en dos territorios drásticamente delimitados (...) los que hacen política y los que dan el visto bueno o malo cada cuatro años con su voto»⁹⁰. La práctica política se convierte así en algo a lo que se dedican los profesionales de esta, una clase política escasamente ambiciosa y centrada en la administración de «lo posible». Aunque asume que buena parte de la apatía reinante tiene una base social nada desdeñable («el desencanto español es una victoria póstuma del franquismo»), se asombra del desánimo y decepción que se está instalando en la militancia y bases progresistas al percibir que en los partidos las decisiones se toman de manera centralizada y autoritaria. Su insatisfacción y malestar se dirige especialmente a los partidos de izquierdas: «Los partidos de izquierdas se han convertido en gestores administrativos del capitalismo, dicen jóvenes y viejos desencantados»⁹¹.

En junio de ese año escribiré nuevamente un artículo largo⁹² contra esta concepción «*lampedusiana*» de un procedimiento político que se percibe cada vez más ensimismado, una «concepción cultural del "hacer política" completamente conservadora», de la que todos los partidos son responsables y donde la apuesta por la concordia y el consenso no está acompañada de una pedagogía democrática y una apuesta decidida por la participación ciudadana. «El concepto de "consenso" se parece demasiado

⁸⁸ «Pim, pam, pum contra Carrillo», *Por favor*, «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa», n° 185, 23 de enero de 1978, 7

⁸⁹ Otro texto fundacional muy mencionado pertenece a Haro Tecglen. «El desencanto», *Triunfo*, n° 786, 18 de febrero de 1978, 25. «El español culpabilizado piensa que su voto no ha sido bien interpretado».

⁹⁰ *La Calle*, «Estado de la cuestión, cuestión de Estado», n° 6, 2 de mayo de 1978, 14-15. Siempre se cita sin interrogaciones para considerarlo una afirmación y acusar a Vázquez Montalbán de nostálgico del antifranquismo, algo que no está en el texto y que el propio autor desmentiría posteriormente en «La España inacabada». *La Calle*, «Estado de la cuestión, cuestión de Estado», n° 69, 10 de julio de 1979, 11

⁹¹ Vázquez Montalbán, «¿Contra Franco...».

⁹² «Hace un año que yo tuve una ilusión», *La Calle*, «Estado de la cuestión, cuestión de Estado». n° 13, 20 de junio de 1978, 14-15.

al de "cambalache" para el hombre de la calle, y no se han hecho demasiado esfuerzos para combatir esta prevención, quizá para no romper la política de consenso»⁹³, comenta, con una ironía cada vez más amarga. El desencanto como construcción también espoleada por los sectores «neofranquistas» es «tan obvia como previsible», sin embargo «la responsabilidad de las fuerzas democráticas (...) también existe y en grave medida»⁹⁴. Para autores como Haro Tecglen, sin embargo, el desencanto contendría, en su rechazo a la reforma pactada, la semilla de una visión crítica de la Transición.

El desencanto es, aquí y ahora, una forma de respuesta. Una forma de salirse de un juego que no se acepta. Es, si se sabe percibir su formulación, su condición de resistencia, su negativa a la trampa, una posición positiva. (...) El desencanto es un fruto de la comparación de la realidad consigo misma, y el enmascaramiento de la realidad sobre la base de que todo podría ser peor, o de que todo tiempo pasado fue peor es uno de los peores errores políticos.⁹⁵

La confección de la Constitución será objeto también de críticas en *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, que insistirá un año más tarde en que se trata un proceso realizado «de una forma desafortunada», empleando «formas no democráticas [donde] difícilmente se afirmará la democracia»⁹⁶. Esa necesidad de consenso que tantas veces se ha defendido como un éxito de la capacidad de acuerdo, cesión y negociación de las diferentes fuerzas políticas en el caso de la Constitución o en el caso de los Pactos de la Moncloa, también puede ser considerado como un procedimiento ocultado a la ciudadanía carente de cualquier debate público, donde la pluralidad de propuestas políticas y el deseo de participación serían cada vez más enajenadas.

El consenso, en cuanto ha tenido de transacción propia de comerciantes, en cuanto suprimió las exposiciones públicas, en cuanto ha supuesto llegar a fórmulas y «establecerlas a puerta cerrada», sin debate público siquiera, ni anterior ni posterior, ha supuesto la «propia negación del sistema parlamentario», y el «total menosprecio» de lo que el pueblo pueda pensar.⁹⁷

⁹³ Vázquez Montalbán, «Hace un año...»

⁹⁴ Esta idea de un desencanto «prefabricado» por las fuerzas antidemocráticas y unos medios de opinión que exacerban una idea de peligrosidad, caos e inseguridad ciudadana con la finalidad de replegar las demandas más transformadoras y extender cierta resignación e inmovilismo también aparecerá en los medios (Ramiro Cristóbal, «El desencanto prefabricado», *Triunfo*, nº 833, 13 de enero de 1979, 22) y concretamente y de manera muy desarrollada en distintos largometrajes en la obra de Eloy de la Iglesia (*Miedo a salir de noche*, 1980, *Navajeros*, 1980, *La mujer del ministro*, 1981).

⁹⁵ Eduardo Haro Tecglen, «Crítica a la crítica del desencanto», *Triunfo*, n. 888, 2 de febrero de 1980, 14.

⁹⁶ Genaro Campos Ríos, «El poder y la Constitución», en *La Transición en Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 430.

⁹⁷ Campos Ríos, «El poder y la Constitución», 432.

Es también revelador, de cara a comprender el malestar o la incomodidad de procesos que posteriormente se han contado de manera acriticamente exitosa, las percepciones de un diputado de Esquerra Republicana de Catalunya como Heribert Barrera en el Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados en donde se discutía el texto constitucional:

la Ponencia actuó sin público, sin periodistas, en absoluto secreto, sin informar para nada de lo que se iba a hacer, no ya al país, ni tan sólo al Congreso. (...) La discusión sobre algunos puntos fundamentales quedó prácticamente escamoteada y muy a menudo los debates quedaron enmascarados y reducidos a poco más que un simulacro. (...) Si faltan los debates se rompe la posibilidad de control por parte del pueblo de la conducta política de los hombres que ha elegido. [Esto provoca] creciente apatía del pueblo por la vida política y constitucional española.⁹⁸

Apunta finalmente Barrera el siguiente diagnóstico: «se ha acabado ya, es cierto, con la dictadura de un hombre, pero corremos el riesgo de caer en una especie de oligarquía de cabezas de partido pactada y plebiscitada.»

Tras el referéndum de ratificación del texto, saltan algunas alarmas en relación con una abstención del 33%⁹⁹, que parece demostrar de manera cada vez más acusada el llamado desencanto. El politólogo Julián Santamaría no considera que haya una relación causa-efecto tan clara, pero sí reflexiona:

Desencanto que se ha venido atribuyendo con cierta ligereza a la política de *consenso*, a la que se hace responsable injustificadamente de todos los males de la transición, pero que expresa, en todo caso, la frustración de una parte muy importante de la población ante la inexistencia de un proyecto político bien definido, la insuficiencia del cambio, la ambigüedad frente al pasado y la incertidumbre del futuro, la falta de transparencia del proceso político, en general, y del proceso constituyente, en particular, la escasa publicidad de las decisiones principales, la persistencia de los procedimientos oligárquicos, tanto en el interior de los partidos como en la vida nacional, la ausencia de explicaciones sobre el significado y alcance de los pasos que había que dar en cada momento. Desencanto y frustración, en fin, por la desatención a los grandes problemas concretos que ha

⁹⁸ Campos Ríos, «El poder y la Constitución», 431.

⁹⁹ Asunto difícil de contrastar debido a ciertas irregularidades en el censo (*El País*, 7 de diciembre de 1978). Para un análisis más detallado del aumento del censo electoral español véase Campos Ríos, «El poder y la Constitución».

llevado a mucha gente a desentenderse de una situación en la que sólo ven la sustitución de una clase política por otra.¹⁰⁰

Gonzalo Pasamar en «¿Cómo nos han contado la Transición? Política, memoria e historiografía (1978-1996)»¹⁰¹ recoge reflexiones de diferentes periodistas e intelectuales, poco sospechosos de radicalidad, que, a la altura de 1980, valoraban con escaso entusiasmo el proceso transicional. Eduardo Haro Tecglen, en un especial de *Tiempo de Historia* dedicado a hacer balance del periodo 1975-1980, comentaba que los cambios, si se comparaban con los de la República, «se quedan pobres»¹⁰², mientras que Juan Luis Cebrián alertaba de que «el proceso de transición política no ha originado un cambio en profundidad en la estructura social española»¹⁰³. Bonifacio de la Cuadra y Soledad Gallego-Díaz, en su libro *Del consenso al desencanto* (1981) «consideraban que la imagen de acuerdo que se había proyectado a lo largo del proceso constituyente no solo era engañosa, puesto que encubría una "labor de tapadera" entre la UCD y el PSOE, sino incluso contraproducente, pues no se estaba manteniendo —más bien lo contrario— en el subsiguiente proceso autonómico»¹⁰⁴.

El propio Juan Luis Cebrián, en un libro titulado precisamente *La España que bosteza. Historia crítica de la Transición*, alertaba de que la «democracia española afronta serios problemas de convivencia»¹⁰⁵ refiriéndose a los procesos judiciales y casos de censura que se estaban llevando a cabo contra la película *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró)¹⁰⁶. Tras el golpe de Estado aparece en 1981, *Diario de una ocasión perdida*, de José Vidal-Beneyto, obra que alcanza cierta popularidad y que, con relación al tránsito de la dictadura a la democracia, comenta que «el resultado no podía ser más negativo: la desmovilización social, la permanencia de los cuadros rectores de los tiempos del franquismo, una política reducida a dirigentes y profesionales y, en última instancia, el desencanto»¹⁰⁷. En este trabajo se empleará por primera vez la expresión «pacto de

¹⁰⁰ «Del desencanto a las elecciones», *El País*, 22 de diciembre de 1978.

¹⁰¹ *Ayer Revista De Historia Contemporánea* 99 (2015): 225-249.

¹⁰² «Cinco años después: un proceso abierto», *Tiempo de Historia*, 72, noviembre de 1979, 5.

¹⁰³ «La España radical», *El País*, 8 de febrero de 1980.

¹⁰⁴ *Del consenso al desencanto*, Madrid, Saltés, 1981.

¹⁰⁵ Pasamar, «¿Cómo nos han contado la Transición?», 230.

¹⁰⁶ Secuestros judiciales y prohibiciones relacionadas con el malestar social o la memoria histórica que luego padecerían largometrajes como *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), película censurada en la actualidad, *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) o *Después de...*, como detallaré en el siguiente capítulo.

¹⁰⁷ *Diario de una ocasión perdida*, (Kairós, 1981), 168.

silencio» con relación a la memoria de los asesinados y encarcelados de la Guerra Civil y la posguerra. La proclamación de una amnistía que impedirá la investigación y reparación de las víctimas de la dictadura supone para algunos autores en realidad una Ley de Punto Final similar a la que los regímenes dictatoriales intentaron aprobar en países latinoamericanos. «[La amnistía] se fundamentó en la exoneración de toda responsabilidad moral y penal del régimen, sus actores, inspiradores y beneficiarios (...) que decretó la impunidad de la España Nacional, y puso al mismo nivel a víctimas y verdugos»¹⁰⁸. De manera paradójica, las declaraciones de los principales políticos y el discurso habitual de los medios de comunicación de que había superado la Guerra Civil e impedir una nueva contienda apostando por un futuro de reconciliación implicaba «dejar atrás» el pasado franquista, incluyendo también en él al pasado antifranquista.

El paradigma de cambio ideológico y cultural que se impuso, representado por los editoriales de algunos de los principales periódicos del país, vino a penalizar tanto el franquismo como el antifranquismo, hasta el punto de presentar a este como un subproducto de aquel. (...) A la postre el relato de la Transición como éxito nacional ha reforzado la idea de la República como fracaso histórico.¹⁰⁹

Conmemoraciones y biografías. La memoria de los participantes.

La victoria del PSOE en las elecciones generales de octubre de 1982 inaugura un nuevo ciclo político, social y cultural que afectará también a la percepción que se tiene sobre la Transición. Algún autor en la órbita intelectual del partido gobernante, auténtico ideólogo cultural de la época y al que volveré más adelante, indicará de hecho que el abrumador éxito electoral acaba con el desencanto¹¹⁰. A lo largo de la década de los ochenta se suceden dos fenómenos que contribuirán a instituir un relato más positivo y dulcificado sobre la Transición. El primer fenómeno tiene que ver con lo conmemorativo: la aparición de coleccionables en prensa y programas de televisión que fundamentan la idea de una Transición exitosa, pacífica y modélica.

A partir de octubre de 1983, *Diario 16*, bajo la dirección de Pedro J. Ramírez, publica en cincuenta fascículos un trabajo coordinado por los periodistas Justino Sinova y Carmelo Cabellos, con el título de *Historia de la Transición. Diez años que cambiaron España. 1973-1983*. El trabajo cuenta con la aportación de más de veinte autores, la

¹⁰⁸ Díez, «¿Cómo se construyó el relato...», 48.

¹⁰⁹ Andrade, «A vueltas con la Transición», 34.

¹¹⁰ Ludolfo Paramio, «El final del desencanto», *Leviatán*, nº 9, (1982), 17-32.

mayor parte de ellos periodistas, asesorados por historiadores, sociólogos y economistas, además de textos escritos por políticos participantes de los hechos como Adolfo Suárez o Felipe González junto a ochenta y un testimonios de cargos públicos y políticos en activo en aquel tiempo. El último fascículo termina con una carta del Rey a todos los españoles. La estructura de cada número se compone de una introducción a un tema acompañada de una o más semblanzas de personalidades involucradas en el proceso, lo que le otorga ese característico aspecto individualista a la Transición como resultado del buen hacer de unas pocas personalidades, una élite política comprometida con la paz y la democracia. Esta obra se puede considerar como la primera formulación de amplio alcance público del relato canónico de la Transición, el primer gran esfuerzo narrativo, que aparece como «la mayor operación política de la historia contemporánea», un fenómeno producto de la voluntad de «todo el país», que siguió un programa «cuidadosamente trazado» por el rey (el principal protagonista), el cual se cumplió en todos sus pasos pese a los obstáculos del terrorismo y el golpismo. Dicha operación fue una «transición sin rupturas» en la cual los partidos de tradición republicana «acabaron rindiéndose al rey», lo que explicaría «la serenidad con que fue aceptado el primer gobierno socialista».¹¹¹

En 1985, los aniversarios de la muerte de Franco se convertirán en la ocasión propicia para llevar a cabo miradas retrospectivas en clave positiva, motivadas sin duda por la estabilidad de la democracia, aunque también por el deseo por parte del PSOE de mostrarse como partido de Estado, garante de la convivencia y el proyecto de modernización española. En *El Periódico de Cataluña* aparecerá otro coleccionable titulado *Desatado y bien desatado*, que repite la fórmula ya comentada de incluir testimonios y «memorias» de representantes públicos, junto a piezas escritas principalmente por periodistas. Este trabajo, llevado a cabo por informadores cercanos al entorno del PSOE o UCD, ha sido descrito como «periodismo panegírico»¹¹².

También en ese año se emitirán dos programas de Televisión Española, ambos de Baltasar Magro y Soledad Alameda, que buscan fortalecer la imagen del rey Juan Carlos y la Transición, *Un rey para todos* (1985) «Operación tránsito» (*Teleobjetivo*, 1985). Con el paso de los años, la colaboración entre historiadores y periodistas será cada vez más habitual y ofrecerá proyectos divulgativos asistidos o coordinados por un grupo de

¹¹¹ Pasamar, «¿Cómo nos han contado la Transición?», 233.

¹¹² Díez, «¿Cómo se construyó el relato...», 33.

historiadores a los que se suele mencionar como principales sustentadores del relato clásico de la Transición: Javier Tusell, Santos Juliá, Antonio Elorza y Juan Pablo Fusi.¹¹³

El segundo fenómeno es la publicación al inicio de los años ochenta de biografías de figuras pertenecientes al franquismo, pero con participación destacada en el cambio de régimen a la democracia¹¹⁴. El objetivo de esas memorias, como luego expondrá de manera muy vehemente y crítica Gregorio Morán en *El precio de la Transición*, pasa muchas veces por un lavado de imagen retrospectivo, donde el cargo franquista puede presentarse como demócrata desde antes de la existencia de la democracia, además de como estadista de relevancia histórica.

Con el final de la década, el elogio de la Transición como proceso ejemplar se emplea como argumento con el que criticar el gobierno de Felipe González, al que se percibe como «secuestrador de la democracia», que no tendría el talante dialogante y reformador de los políticos de UCD. Un libro de 1990, firmado por los ya citados Justino Sinova y Javier Tusell, se titularía precisamente *El secuestro de la democracia: cómo regenerar el sistema político español* y, aunque indica en su inicio que «no es un libro contra el PSOE. Tampoco es un libro contra el Gobierno»¹¹⁵, un poco más adelante adelanta el siguiente diagnóstico: «nuestra democracia está secuestrada: por la hegemonía de un partido político, por la idiosincrasia de una clase dirigente»¹¹⁶. De la preocupación de los autores por la actitud arrolladora del partido en el gobierno, el monopolio de la televisión pública y el aumento de casos de corrupción, se propone la necesidad de una «segunda transición», concepto del que unos pocos años más tarde se servirá José María Aznar¹¹⁷ para proponerse como futuro hombre de Estado de espíritu renovador, tesis que promulgaría especialmente el entorno del periódico *El Mundo* en plena campaña de

¹¹³ Gregorio Morán en «La Transición democrática y sus historiadores», *El País*, 15 de abril de 1992, menciona el seminario «Historia de la transición política», celebrado en mayo de 1984 por la Fundación Ortega y Gasset como el momento en que la alianza entre clase política, determinada historiografía y periodismo «pactarían» el relato oficial de la Transición. Con la participación de hispanistas anglosajones y políticos como González y Suárez, sus conclusiones eran tituladas así en *ABC*: «La transición española, un ejemplo para el mundo como una obra de ingeniería política» (Trinidad de León-Sotelo. *ABC*, 16 de mayo de 1984).

¹¹⁴ Se publican los libros *Trayectoria política de un ministro de la Corona* (Alfonso Osorio); *Memoria breve de una vida política* (Manuel Fraga Iribarne), *Al servicio de la corona. Palabras de un militar* (Gutiérrez Mellado), *Cuadernos de la Transición* (José María de Areilza, 1983), *Al Servicio del Estado* (Rodolfo Martín Villa, 1985), *Del «contubernio» al consenso* (Fernando Álvarez de Miranda, 1985) Pasamar, «¿Cómo nos han contado la Transición?», 242.

¹¹⁵ *El secuestro de la democracia: cómo regenerar el sistema político español* (Plaza & Janés / Cambio 16, 1990), 9.

¹¹⁶ Sinova y Tusell, *El secuestro de la democracia*, 10.

¹¹⁷ *España, la segunda Transición* (Espasa Calpe, 1994).

desprestigio del gobierno, para quien Felipe González habría traicionado la «España plural, equilibrada y menos conflictiva»¹¹⁸ que legaron Suárez y Calvo Sotelo, percepción que, como se verá más adelante, está muy lejos de la realidad.

A partir de los años noventa, el propio Adolfo Suárez, retirado de la política, aumentará su presencia pública y su participación en obras colectivas¹¹⁹, además de obtener repercusión y popularidad con la entrevista que lleva a cabo María Antonia Iglesias en la televisión pública, *Adolfo Suárez, memoria de la Transición* (1995).

Gregorio Morán, que en 1979 había escrito una biografía del presidente titulada *Adolfo Suárez. Historia de una ambición*, publicará en 1991 uno de los ensayos críticos más penetrantes e iconoclastas sobre el blanqueamiento e idealización de la Transición¹²⁰. El libro parte precisamente del hostigamiento que el propio autor había sufrido al publicar la biografía de Suárez que mostraba sin tapujos el pasado falangista y, a juzgar por Morán, arribista del presidente. Ante un trabajo veraz y comprometido con el periodismo de investigación se le había acusado tanto desde los partidos como desde los medios de comunicación de *desestabilizar* y poner el peligro la propia transición. Reflexionando sobre la necesidad insistente, activa y organizada, por tapar el pasado menos edificante de los cargos franquistas, ironizaba: «había nacido la verdad responsable y la verdad irresponsable»¹²¹, que recuerda a aquel «escribo con el terror colgado de los dedos, porque escribir en España, hoy, es asentir o desestabilizar. Si la palabra no es moderada, no es serena, no es imparcial, es desestabilizadora»¹²². En *El precio de la Transición*, Morán disecciona así las biografías de los «padres de la democracia española» para argumentar que las decisiones de personalidades como Adolfo Suárez, el rey Juan Carlos, Torcuato Fernández Miranda, Manuel Fraga y un largo etcétera estaban las más de las veces motivadas por una mezcla de supervivencia individual y oportunismo. Para ello, las fuerzas políticas del régimen debían constituir la democracia en un «reino de desmemoriados»¹²³, cultivando de manera activa el olvido histórico y la impunidad.

¹¹⁸ Pedro J. Ramírez: «¿Hará Aznar la segunda transición?», *El Mundo*, 27 de noviembre de 1994.

¹¹⁹ Carlos Seco, *Al correr de los días. Crónicas de la Transición* (Complutense, 1994).

¹²⁰ *El precio de la transición* (Editorial Planeta, 1991). Su reedición en 2015 conectó de manera muy elocuente con la revisión que se estaba realizando en la sociedad española por parte de las generaciones más jóvenes con motivo del ciclo político del 15M.

¹²¹ Morán, *El precio de la transición*, 76.

¹²² Rafael Chirbes, «El País. La discreta tendenciosidad del centro», *Ozono* n° 26 (noviembre de 1977), en Rafael Chirbes y Álvaro Díaz Ventas, *Asentir o desestabilizar: crónica contracultural de la Transición*, (Altamarea, 2023).

¹²³ Morán, *El precio de la transición*, 75.

Trabajo de enorme contundencia, capaz de irritar a todo el espectro político y mediático, el ensayo de Morán quedaría en todo caso aislado dentro de la corriente elogiosa principal.

El Evangelio.

1995 es el año del veinte aniversario de la muerte de Franco y el último donde gobernará un PSOE cercado por casos de corrupción y bajo una asfixiante ofensiva mediática y política por parte del Partido Popular de Aznar. La «era de la crispación» se suma a la renqueante economía española, afectada por la crisis financiera global. Este año es sin duda aquel que consolida el relato modélico de la Transición, con la aparición de un coleccionable de *El País* del que luego se publicará el ubicuo libro *Memoria de la Transición*, coordinado por Santos Juliá junto a los periodistas Javier Pradera y Joaquín Prieto, y con la emisión de *La Transición* de Victoria Prego, que tiene un seguimiento en televisión que alcanza el 22% de *share*. A pesar de las dudas de TVE, que la emite dos años tarde y en unas condiciones poco halagüeñas (los domingos en la segunda cadena, a la vez que se emiten los programas deportivos en la cadena principal), su primer capítulo llegará a los dos millones de audiencia y los restantes no bajarán del millón de espectadores. Su éxito es inmediato y recibe los parabienes de historiadores y la prensa, lo que amplifica el eco mediático de la serie. Esto indica desde luego un deseo por parte de una mayoría social por conocer la historia en unos términos que, como ya hemos mencionado, proporcionaban un sentimiento de orgullo y un fortalecimiento de la autoestima a una población sin referentes fundacionales y con un proverbial complejo de inferioridad y atraso. Es interesante mencionar aquí unas declaraciones de Victoria Prego donde incide en la necesidad de defender la Transición a través de la serie:

la historia de la Transición es una buena historia. No es la historia de un error, ni es la historia de un fracaso, ni es la historia de una traición ni de una trampa. Digo esto porque ahora se ha puesto de moda decir que la Transición es una equivocación monumental y que todo lo que nos pasa es porque cerramos mal la Transición. De eso nada... la Transición se hizo muy bien.¹²⁴

Lo que parece reseñable de las declaraciones de Prego es que el *quorum* sobre la Transición está lejos de estar asentado en una fecha como 1995, de ahí la necesidad de reivindicarla y fortalecerla. Tanto el proyecto de *El País* como la propia serie de Prego parecen reaccionar a una campaña cada vez más acusada de la esfera pública

¹²⁴ Victoria Prego, *La transición según Victoria Prego*, (Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1996), 6.

conservadora que, en su apoyo a la apuesta de Aznar, y en sus críticas al PSOE por traicionar el espíritu de la Transición habían acabado considerándola «un gran fraude»¹²⁵. La permanencia del así llamado «felipismo» en el poder estaría motivada por un déficit democrático del que la Transición tendría la culpa, de ahí la necesidad, más acuciante, de una «segunda Transición». El rescate de la Transición en ese año está relacionado pues con la necesidad de reforzar, cuanto menos a la Corona, ante unos ataques tan virulentos que podían llegar a desestabilizar el edificio institucional, como más tarde reconocería el entonces director de *ABC*, Luis María Ansón¹²⁶.

Nada que objetar a la consideración de la Transición como un éxito, en la medida en que dio lugar a una democracia y un estado de derecho con libertades homologables a los sistemas parlamentarios de las economías de mercado, otro aspecto es llevar a cabo un proceso de mitificación que elude los aspectos más conflictivos y oscuros del proceso. El mito se presenta así de manera impoluta, como «orígenes fundacionales acrisolados e incorruptibles que deben ser preservados ahora de la lentísima, desesperante y putrefacta agonía final del desprestigiado felipismo. (...) Frente a la agonía del felipismo, la monarquía aparece así como última tabla de salvación del sistema»¹²⁷.

Las escasas críticas a la serie se centrarán en el enfoque elitista y personalista del proceso, que se narra principalmente en términos políticos, sin tener en cuenta otros procesos sociales y económicos, donde la movilización popular adquiere un carácter secundario o pasivo, la conflictividad y la violencia se minimiza para dar relieve a su carácter pacífico y, sobre todo, por el protagonismo desmedido del rey Juan Carlos, al que se desvincula de la dictadura¹²⁸.

Un concierto musical con un compositor, el rey Juan Carlos, que habría ido escribiendo la partitura durante el tiempo que estuvo a la sombra del poder del general Franco; un director de orquesta, Adolfo Suárez, y una orquesta sinfónica, la clase política, un primer violín –Santiago Carrillo– y una primera flauta –Felipe González–. Un concierto con un público expectante y entregado de antemano,

¹²⁵ Para un seguimiento de la teoría del gran fraude véase Pasamar «¿Cómo nos han contado la Transición?».

¹²⁶ «Había que terminar con Felipe González, ésa era la cuestión. Al subir el listón de la crítica se llegó a tal extremo que en muchos momentos se rozó la estabilidad del propio Estado. Eso es verdad. Tenía razón González cuando denunció ese peligro..., pero era la única forma de sacarlo de ahí (...) La cultura de la crispación existió porque no había manera de vencer a González con otras armas». «Anson: "Para terminar con González se rozó la estabilidad del Estado"», Redacción, *El País*, 17 de febrero de 1998.

¹²⁷ Alfonso Ortí, «Del franquismo al juancarlisto sociológico: Apología televisiva de la Transición desde la pizarra real», *Viento sur* 24 (diciembre de 1995), 78.

¹²⁸ Para un análisis de las estrategias de montaje y voz en off para ofrecer autoridad y legitimidad a la narración de la serie véase Hernández Corchete, «Mediated collective memory».

aunque entre él hubiera algún elemento altisonante, los ultras violentos que no sabrían apreciar la obra y molestaran un poco la audición.¹²⁹

Una de las aportaciones críticas más reveladoras sobre los mecanismos ideológicos de la serie la firma el sociólogo Alfonso Ortí, quien en las páginas de *Viento sur* lleva a cabo un penetrante análisis mientras se está emitiendo, que pasa del visionado afectuoso que reconoce la «exquisita» maestría del producto a una escandalizada y avergonzada disconformidad. Su perspectiva indica la escasa atención y aprecio a las movilizaciones populares y a otras propuestas políticas progresistas, que son tachadas de desestabilizadoras y radicales.

La Transición queda convertida, en el discurso televisivo de la Sra. Prego, en sólo una dimensión –la autocrática– del complejísimo proceso que realmente fue (...). La función determinante de las reivindicaciones y luchas populares, y, fundamentalmente, la acción decisiva del movimiento obrero para forzar a la oligarquía neofranquista (ahora juancarlista) dominante a mejores niveles de democratización social real son prácticamente procesos ignorados por el discurso televisivo de la Sra. Prego. (...) O bien de forma aún más tácitamente despreciativa, porque las reivindicaciones y acciones populares y obreras quedan reducidas a obstáculos o a latentes (y peligrosas) nucleaciones de poder popular que (como en el caso paradigmático y casi único del PCE) necesariamente deben ser desactivadas, mediante la doble operación de represión exógena y desmovilización endógena, para hacer posible el soberano designio de la transición intransitiva [que se sucede a sí misma].¹³⁰

La idea de que la movilización popular y obrera es un «obstáculo» o es «irresponsable» forma parte de un discurso más amplio que se estudiará a lo largo de esta investigación. En el análisis de Ortí se hace patente también las operaciones de significado disfrazadas de objetividad: por un lado, la voz en off de la propia periodista, que habla desde una posición externa y despegada, pero a la vez incorporada a la historia, que inspira confianza sobre unos hechos que se apoyan en las imágenes de archivo y son refrendados además por los testimonios de los entrevistados, lo que no deja lugar a dudas sobre su veracidad y credibilidad. «Los testimonios refuerzan la idea de que lo que se está

¹²⁹ Sergio Alegre, «La Transición Española, un documental histórico», *Filmhistoria*, X, nº 3, (2000), 171.

¹³⁰ Ortí, «Del franquismo al juancarlismo», 84.

contando realmente sucedió. ¿Cómo no va a ser verdad si la persona que habla estaba allí y vivió ese momento?»¹³¹.

Su voz de fondo, como presentadora de la serie, va confirmando, expresamente, que "la operación reformista sólidamente respaldada por el Rey" era "el proyecto viable y único posible" (...) Acechados por los extremismos de uno y otro lado (franquistas recalcitrantes versus antifranquistas viscerales), ambos jóvenes [el Rey y Adolfo Suárez] recorren el único camino posible –el de la democratización entendida como reinstauración monárquico-parlamentaria–, que representa "el sentido común".¹³²

En aras de comparar cómo *Vivir cada día* pensará y planteará la puesta en escena, desterrando una voz en off mayestática de autoridad, cuyo objetivo es producir un archivo de la memoria cotidiana de la población española, ocultada durante los años del franquismo, merece la pena reproducir también esta reflexión de Ortí sobre la apropiación y el uso de las imágenes de archivo en *La Transición*.

El proceso de elaboración y reconstrucción de un discurso televisivo como el de esta orientadísima serie (...) depende del propio material existente. Un material documental desequilibrado de forma sistemática a favor del poder: ya que, en principio, los que producen mayor número, en cantidad y calidad, de documentos son los centros de poder. La historia documental es así -como por mi parte he insistido en diversas ocasiones- la historia oficial y legitimadora de los poderosos frente a los sin poder, ni voz, y su *objetivismo* reproduce básicamente el discurso del poder y la ideología dominante.¹³³

De ahí que las personalidades que Victoria Prego precisaba para narrar su historia sean precisamente aquellas que «estaban ahí», es decir, aquellas personalidades que aparecen en los materiales de archivo. De ahí el carácter intransitivo de una Transición que muestra cómo el poder se engendra a sí mismo, cuyas imágenes de archivo que muestran a las élites son a la vez prueba de que las élites fueron los principales artífices del proceso. «Muy al fondo, quedan las masas grises de la *sociedad civil* que esperan pacientemente su *emancipación democrática*, el otorgamiento de *las libertades* por Juan Carlos I *el Liberador*»¹³⁴. El éxito de la empresa de Prego es innegable, durante décadas ha sido un

¹³¹ Alegre, «La Transición Española». 170,

¹³² Ortí, «Del franquismo al juancarlismo», 85.

¹³³ Ortí, «Del franquismo al juancarlismo», 81.

¹³⁴ Ortí, «Del franquismo al juancarlismo», 84.

lugar común leer a periodistas de «convicción» republicana proclamar a los cuatro vientos que, aunque no eran monárquicos, sí que se consideraban «juancarlistas».

Como podemos observar en el recorrido realizado, se ha producido un desplazamiento sobre la percepción del proceso transicional. Si a finales de los setenta la crítica a este se encontraba en el centro de la esfera pública, en las firmas más reconocidas y de mayor seguimiento de los principales medios de comunicación, con el paso de los años se escora a campañas de desprestigio del Partido Popular y sus medios afines, para a partir de 1995 verse cada más arrinconada a ámbitos académicos y artísticos¹³⁵ o espacios alternativos de sectores de izquierda muy específicos como *Viento sur*. Es importante recalcar que la estima y consideración mayoritaria de la que disfrutará la Transición en los años siguientes no es algo que surja de manera *natural*, ni se debe en exclusiva a la revisión elogiosa de la serie de Victoria Prego, sino a un sostenido trabajo de construcción de relatos que fortalecen el mito fundacional de la democracia y a la vez protegen la figura del monarca¹³⁶. «Una hegemonía dada es un proceso. (...) Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada»¹³⁷.

El mantra.

De lo comentado anteriormente podemos observar cómo durante buena parte de la historia democrática española un relato de la Transición que favorecía una mirada predominantemente política del proceso, pilotado por unos pocos hombres de estado, de los que sobresalía la figura a salvaguardar del rey Juan Carlos, instituyó una cultura política determinada: una concepción de la participación democrática restringida a la actividad parlamentaria, a la negociación privada de unas élites dirigentes, que, muy de tarde en tarde, rendirían cuentas a la ciudadanía. Las reglas del juego se basaban en un programa de aceptación de la monarquía, la estructura capitalista corporativa de libre mercado, el mantenimiento de los privilegios de las oligarquías franquistas, el refuerzo

¹³⁵ A la vez desde esa periferia se procedería a la gradual recuperación de ese pasado obliterado, como ejemplifica el precursor y fundamental *No haber olvidado nada* (Expósito, Rodríguez Bornaetxea y Villota, 1996), trabajo a caballo entre el documental y el vídeo arte que bucea en las contradicciones de la Transición, donde José Juan y Cecilia Bartolomé desgranar el proceso que supuso *Después de...*

¹³⁶ Además de las citadas «Operación tránsito» y *Un rey para todos*, la televisión pública llevará a cabo en los ochenta «un esfuerzo pedagógico» por elaborar un discurso ponderado de la Historia de España a través de un buen número de series documentales fundamentadas en material de archivo: *La víspera de nuestro tiempo* (1981), *Memoria de España* (1983), *España, historia inmediata* (1984), *España en guerra* (1987), *Ayer* (1988). Marín Cobos, *Beyond Desencanto*, 89.

¹³⁷ Williams, *Marxismo y literatura*, 149.

de la sociedad de consumo y la prohibición de cualquier investigación o reparación de los crímenes perpetrados en la guerra y la dictadura. Aquellas fuerzas o colectivos que no las acataran no serían admitidas en el juego político o sindical. La confección de la Constitución o la realización de los Pactos de la Moncloa desatendieron a las bases y la militancia, lo que agudizará la desmovilización o marginación de los grupos más progresistas, que apostaban por otras formas de democracia más abiertas y socializadoras, además de movimientos sociales que quedarán gradualmente arrinconados a experiencias vecinales y prácticas de lucha intermitentes y esforzadas, habitualmente inadvertidas y silenciadas.

Más allá de los partidos políticos –y en parte por responsabilidad suya–, la Transición fue un agujero negro que absorbió buena parte de la energía social acumulada desde el antifranquismo y una dinámica convulsa que al final desgarró buena parte del tejido social crítico construido antes y durante, con mucho esfuerzo y sacrificio de la gente.¹³⁸

Una mayoría ciudadana, con una formación política desigual o directamente nula tras cuarenta años de dictadura, asumirá que la práctica política es algo que pertenece en exclusiva a los profesionales de esta. Esa dinámica de consenso, bajo su fachada de moderación, promovió «una cultura de la unanimidad muy excluyente» que «ahogó buena parte del pluralismo político y estrechó los límites de lo políticamente expresable»¹³⁹. Las limitaciones del proceso transicional son los límites de nuestro marco democrático, que ha aceptado que hay procedimientos acordados incuestionables (la Jefatura del Estado, el alineamiento militar internacional, el ordenamiento territorial). Una esfera pública aparentemente plural ha expulsado todo discurso que intentara *discutir lo indiscutible* o lo ha tachado de irreal, utópico o radical.

La imagen de la Transición, acuñada en los años ochenta y noventa de forma retrospectiva, ha ninguneado o minusvalorado la pluralidad de propuestas de convivencia que pugnaban en esos años por encontrar su espacio, confundiendo una mirada hegemónica, que atiende a una concepción concreta de la política, con la *normalidad democrática*.

Lo que desde este relato (...) debería explicarse es por qué la forma liberal de la democracia y los valores abstractos del centrismo y la moderación que se atribuyen a la Transición realmente triunfante deben tomarse como baremo ético-político

¹³⁸ Andrade, «A vueltas con la Transición», 34.

¹³⁹ Andrade, «A vueltas con la Transición», 30.

universalmente válido o el sentido común inapelable desde los cuales valorar los procesos históricos. (...) Ese paradigma valorativo de pretensiones universales es tan histórico, normativo e ideológico como cualquier otro.¹⁴⁰

Ese borrado de las características históricas e ideológicas concretas del sistema parlamentario español, que se adentrará en la ochenta en la cultura del pelotazo y el neoliberalismo mientras edifica una forma tímida del estado de bienestar, le ha permitido imponer una sólida esfera pública dominante, llamada posteriormente Cultura de la Transición, que afecta no solo a lo políticamente expresable sino a los límites de lo decible. «En un sistema democrático, los límites a la libertad de expresión no son las leyes. Son límites culturales»¹⁴¹. La discrepancia, de haberla, solo se exterioriza en unos términos controlados, un perímetro de seguridad, mientras que otros planteamientos políticos, habituales en el debate público de la década de los setenta, no es que sean considerados «inaceptables» o «indeseables», es que no existen, no se comunican ni comparten más que en espacios «excéntricos», no formarán parte de las tertulias de la radio, de los debates de televisión, tampoco, como veremos, de la producción cultural, del arte, el cine o la literatura. La paradoja de la democracia es que, fomentando un nuevo paradigma de consumo y entretenimiento, anula la diversidad en favor de una también muy excluyente homogeneización.

La gran recesión de 2008 puso en crisis no solo la economía española sino la respetabilidad de todo el edificio institucional español y permitió, por primera vez y de manera amplia, a partir del 15M, plantear críticas que señalaban el centro mismo del sistema democrático como una plutocracia de élites que no representaban a una población sacrificada por los recortes sociales y la restricción de los derechos civiles, mientras se rescataba al sistema bancario. Se abrió así un ciclo de reactivación del compromiso y la politización ciudadana que adoptará formas organizativas sectoriales como las mareas verdes y blancas, solidarias y vecinales como la Plataforma de Afectados por la Hipoteca y de gran recorrido igualitario y de género como la cuarta ola feminista y las movilizaciones y huelgas del 8M. La aparición de los partidos de la «nueva política» con formulación municipal, autonómica o estatal producirá una apertura y recomposición del debate público donde aparentemente otros discursos y disidencias de voluntad democratizadora tienen cabida. La ofensiva con que el ecosistema mediático y

¹⁴⁰ Andrade, «A vueltas con la Transición», 34.

¹⁴¹ Guillem Martínez. «CT o 35 años de cultura española, Descripción, estupor, temblores y un ejemplo barcelonés de cómo fue desactivada la cultura en la Transición», en Albarrán, *Arte y Transición*, 46.

empresarial responderá a todos estos procesos transformadores asfixiará gradualmente esta emergencia política ciudadana que se encuentra en las fechas en que se escriben estas líneas en claro repliegue. Este ciclo será el que favorezca también nuevas miradas a nuestro pasado desde un enfoque más rico y diverso, como recuperación y actualización de proyectos igualitarios, comunitarios y democráticos. Sin embargo, la reacción a ese momento de apertura ha continuado con el ascenso de partidos de ultraderecha que tienen como objetivo el desmantelamiento de derechos civiles y laborales, una ofensiva constante contra el sistema público de salud y educación, además de un blanqueamiento, en el caso español, de la dictadura franquista. Ante unas circunstancias globales de altísima incertidumbre y un escenario inédito de escalada belicista y calentamiento global, es cada vez más frecuente escuchar apologías de un pasado idealizado, cuya evocación como espacio de seguridad conlleva siempre la actualización de recetas tradicionales represivas. En España, diferentes grupos de poder se sirven de una mirada acrítica y uniforme de la Transición y los años ochenta para establecer agendas conservadoras y sostener un modelo de crecimiento especulativo y cortoplacista.

Probablemente, de todas las memorias que quedaron enterradas y expulsadas sea la referida a la Segunda República y la represión de posguerra la que más damnificada haya quedado en todo el proceso. Es importante, por tanto, persistir en los trabajos de relectura del pasado para fortalecer una memoria democrática viva y múltiple, no dogmática ni monumental, como herramienta con la que rehabilitar redes y solidaridades cívicas. La memoria unánime de la Transición queda por tanto como un ejemplo del borrado uniforme del pasado, del que tanto se pueden alimentar las fuerzas autoritarias. Como finaliza Ortí en su análisis de la serie:

Como desde perspectivas críticas se ha observado, el consenso para la reconciliación democrática –que como legitimación idealizante inspira el discurso televisivo sobre la transición juancarlista de Prego– supone, en definitiva, un pacto de amnesia histórica, que entraña una desintegración profunda de la propia comunidad ideológica democrática. Pues «una sociedad sin historia (o con una historia deformada), una sociedad sin memoria, es una sociedad anestesiada».¹⁴²

¹⁴² Ortí, «Del franquismo al juancarlistismo», 87. La cita final procede del psicoanalista Francisco Pereña (*El País*, 20 de noviembre de 1985, 40) citado de Eugenio del Río en *Página Abierta*, n 55, noviembre 1995.

Al final del capítulo «Tiempos de cambio» de *Los años vividos* todos los participantes posan sonrientes en una fotografía conmemorativa –todo es conmemorativo en estos formatos– tomada para esta ocasión por otro representante prototípico de esa generación, Alberto García-Alix. Como si la directora del programa fuese consciente del sesgo que la selección imprime a la lectura de la época, se introduce una narración en off que el programa no identifica y que pertenece probablemente a Javier Mariscal:

Yo estaba viendo la foto que hemos hecho ahora y pensaba: coño, aquí no hay ni un perdedor. No hay ni un perdedor. Aquí todos somos, de una forma u otra, pequeños triunfadores, como si esto fuese algo realmente muy importante, y hubo mucha gente que peleó muchísimo más que lo que estamos aquí, y que hizo muchas cosas muy interesantes, pero que no han entrado dentro del sistema del éxito. Esto a mí no me gusta, pero reconozco que estoy metido en ello.

1.2. Una cierta idea de sociedad.

«Que venga una libertad que todavía no la tenemos, porque estamos todavía exprimidos.»

Mujer de sesenta años en las fiestas del 1 de mayo en Madrid¹⁴³.

¿Dónde está toda esa gente?

*Después de...*¹⁴⁴, díptico documental dirigido por los hermanos Cecilia y José Juan Bartolomé, recoge la energía política que atestiguaban los segmentos populares en España en el periodo 1979-1980. Con explícita vocación combativa, sus autores recorren diferentes territorios de la península para evidenciar que la sociedad española, aunque atenazada por una crisis económica que se desarrollaba en múltiples frentes, estaba a su vez deseosa de participar de un orden social más justo e igualitario. Con el recuerdo muy vivo de la memoria republicana y la represión, no compartía las apelaciones a la moderación de los partidos políticos y desconfiaba de una democracia pactada con el régimen. Rodada a pie de calle, con la participación de decenas de personas anónimas, ofrece un retrato efervescente donde comparecen diferentes generaciones, clases sociales, regiones e ideologías, desde la desafiante esfera de ultraderecha hasta la juventud contracultural. El secuestro administrativo de la película, que estuvo tres años bloqueada, con amenazas de denuncias al Ministerio Fiscal, motivó el retraso de su estreno hasta finales de 1983 y la convirtió en una obra maldita¹⁴⁵ y representa uno de los ejemplos más citados de las limitaciones de la libertad de expresión y las censuras encubiertas llevadas a cabo en democracia¹⁴⁶.

El visionado de la película supone una experiencia emocionante, reveladora y también sorprendente: la capacidad de articulación política de la población y el desparpajo con el que defienden opciones políticas revolucionarias, en ocasiones terroristas, resulta chocante para el espectador actual: se habla en unos términos que durante años parecían inexistentes en la esfera pública. Nadie hablaba así en público. Cuando uno ve *Después de...*, y en especial *No se os puede dejar solos*, la primera parte, más focalizada en la dimensión social, percibe las restricciones que determinados

¹⁴³ *No se os puede dejar solos* (1981-1983)

¹⁴⁴ Formado por los capítulos *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*.

¹⁴⁵ Ángel Fernández Santos, «*Después de...*, obra 'maldita' del cine de la transición, se estrena con tres años de retraso», *El País*, 3 de noviembre de 1983.

¹⁴⁶El trabajo de Alejandro Alvarado Jódar, «La postcensura en el cine documental de la transición española» (Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015), describe pormenorizadamente los problemas administrativos y judiciales de *Después de*, *El proceso de Burgos* y *Rocio*.

discursos han tenido en la producción cultural y en la esfera mediática posterior. La pasión intensa y propositiva con la que transmiten la voluntad de formar parte del país que se está iniciando y la falta de pudor o autocensura muy probablemente se vio refrenada tras el golpe de Estado, en percepción de sus autores¹⁴⁷. Hay un segundo factor que personalmente siempre me ha producido un gran interés, una gran duda, una gran sospecha, y quizá haya sido la semilla inicial de este estudio. En la película aparecen campesinos, amas de casa, jóvenes rockeros y rockeras de extrarradio, familias sin vivienda hacinadas en una iglesia, ancianas anarquistas y comunistas, activistas feministas, abogadas, estudiantes, desempleadas, contables, albañiles, oficinistas... Aparecen los barrios, los pueblos, las ciudades de provincias. Aparecen las clases medias y la burguesía, pero también aparecen representadas capas populares y obreras, un sustrato social inmenso, variado, que defiende sus convicciones con una elocuente capacidad expresiva.

Si tras el golpe de Estado parece que los discursos más politizados se vieron atenuados o restringidos al ámbito privado (quizá al ámbito de la propia interioridad individual), también a lo largo de la década siguiente las clases populares y la vida de los barrios va a desaparecer del discurso público. Siempre que veo *Después de...* me pregunto: ¿dónde fue a parar toda esa gente? ¿se convirtieron en clase media de la noche a la mañana?

El territorio y su horizonte. La realidad social y el deseo.

Cuando se rememoran los años ochenta se hace hincapié en el crecimiento económico, el avance en derechos sociales y la consolidación de la clase media. Sin embargo, los años ochenta arrastran las carencias estructurales de la década anterior, con una economía asfixiada por una coyuntura internacional difícil, una fuerte crisis de inflación y devaluación de la peseta y un gradual aumento del paro. El primer gobierno de la UCD lleva a cabo una primera reforma fiscal con la aplicación del IRPF, además de la aprobación del Estatuto de los Trabajadores y leyes de carácter civil como la aprobación del divorcio. A medida que avanza la década, ya con el PSOE en el poder, se incorpora el derecho al aborto, la universalización de la asistencia sanitaria, la ampliación de educación obligatoria hasta los dieciséis años, aumento del gasto público y desarrollo de servicios sociales, sanitarios y educativos. El aumento del PIB permite hablar en términos

¹⁴⁷ Conversación con los autores en el coloquio de «Memoria del descrédito», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 22 de septiembre de 2014.

generales de crecimiento económico de manera regular a partir de 1985, evolución al alza de la renta per cápita y reducción de la desigualdad. En concreto, la subida del 5,5% del PIB en 1987 es un dato que se comunicará de manera muy optimista como evidencia del «despegue económico» de España. La apuesta socialista por unas políticas culturales estimuladas con dinero público y la emergencia de una cuantiosa población juvenil produce una animada efervescencia cultural, privilegiada principalmente a los centros urbanos, que repercutirá en una imagen modernizada, vanguardista y pujante del país, recogida con voluntariosa atención por parte de la prensa y la televisión¹⁴⁸. Este cambio cultural y de modos de vida contribuirá positivamente a la emancipación de la mujer y la visibilización lenta pero paulatina de los colectivos LGTB en su lucha por la conquista de derechos.

La imagen de los ochenta ha disfrutado durante décadas de un halo de diversión, hedonismo y desarrollo de la clase media. Un relato sintomático del significado colectivo de esos años lo podemos encontrar una vez más en un programa con vocación integradora, mayoritaria y representativa como el ya mencionado *Los años vividos*, que en 1992 dedica su penúltimo programa a una década recién terminada, que se puede conmemorar ya de forma retrospectiva¹⁴⁹. En este capítulo, la cultura de los ochenta se reduce principalmente a «la Movida», que, en palabras de Mercedes Abad, fue «un estallido de euforia en un momento en que empezaba a asentarse la democracia y a vivirse un momento de mayor prosperidad económica»¹⁵⁰. Es interesante detenerse a analizar cómo opera esta afirmación, que asocia una imagen de asentamiento democrático con el despegue cultural y el crecimiento económico¹⁵¹. Dado que el origen de la Movida se suele situar a inicio de 1980¹⁵², de esa afirmación se deduce que la idea de «prosperidad económica» se puede también remontar a los comienzos del periodo, afirmación que está muy lejos de la realidad. La construcción del relato mayoritario de una época nos lleva de nuevo al «efecto metonímico»: los rasgos generales que se atribuyen a toda la década pertenecen en realidad a sus años tardíos. Se proyecta así desde el final del periodo una impresión de

¹⁴⁸ Una interpretación desmitificadora e irónica de la abundante atención que dedicó la prensa nacional a la escena musical nocturna madrileña, de espíritu minoritario, la ofrece Moncho Alpuente en *Frenesí en la gran ciudad*, donde plantea que, con la ley del divorcio muchos periodistas maduros recién separados, decidieron volver a salir de marcha. La cobertura y atención «duró lo que tardaron en volver a casarse».

¹⁴⁹ López Carrasco, «¿Qué hace un documental cómo tú...»

¹⁵⁰ Odina, «Tiempos modernos», *Los años vividos*.

¹⁵¹ Indudablemente el término «Movida» ya responde a una mistificación retrospectiva de la época, pues hace referencia a una escena cultural de la que sus propios componentes no se sienten parte y que, como ya hemos indicado, diluye la pluralidad de propuestas estéticas y musicales de la Nueva ola.

¹⁵² Se suele mencionar el Concierto Homenaje a Canito el 9 de febrero de 1980 en la Escuela de Caminos de la Universidad Politécnica de Madrid como inicio.

prosperidad que incluye una década que en términos económicos y laborales se encontraba en estado crítico. El *happy end* condiciona retrospectivamente las adversidades que se han padecido en la evolución de una trama a la que parecen faltarle capítulos y personajes. A veces tiene uno la sensación de que los años ochenta solo sucedieron en unas pocas calles de capitales de provincias, cuyo recuerdo está en realidad más bien anclado a un impreciso trienio gozoso que de va 1987 a 1990, no en vano muchos de los participantes de *Los años vividos* parecen contagiados del optimismo triunfal de 1992.

Otro factor fundamental tendría que ver con un proceso de decantación o sublimación temporal que amalgama en un todo coherente y homogéneo aspectos culturales, sociales y económicos: la cultura, la sociedad democrática y la economía «despegan» a la vez. En el caso de la renombrada preponderancia y ascenso de las clases medias, Rosa Montero ofrece estos datos en un balance de la década:

In 1992, Spain was 40 per cent wealthier than in 1980, (...) Another spectacular indication of economic and mental change connected to this is the fact that, in 1980, only 23 per cent of the population defined itself as middle class, while in 1992 54 per cent of Spaniards regarded themselves as such. (...) The day before yesterday we were poor and now we are not.¹⁵³

Aunque la oración final («ya no somos pobres») parece dejar fuera de toda duda para la autora el enriquecimiento generalizado de la población española, habría que ser cuidadosos al leer este tipo de indicadores. Lo que se dice aquí no es que el 54% de la sociedad española sea efectivamente clase media, sino que *se considera* clase media. Que la pertenencia a la clase media es una auto percepción, una estructura mental no necesariamente relacionada con la renta y el capital cultural que realmente se posee, es casi una característica consustancial al propio concepto de esta clase social¹⁵⁴. Esta cifra más bien nos transmite un paulatino cambio de valores, además de un deseo y un horizonte de expectativas económicas y una manera concreta de entender el prestigio y el

¹⁵³ Rosa Montero, «Democracy and cultural change. Political Transition and Cultural Democracy» en Helen Graham y Jo Labanyi (eds.) *Spanish cultural studies. An introduction: the struggle for modernity* (Oxford University Press, 1995), 319 Más adelante la autora critica precisamente el clima de corrupción y cinismo generalizado que esa percepción de «nuevos ricos» ha producido en la sociedad y política española.

¹⁵⁴ Emmanuel Rodríguez López, *El efecto clase media: crítica y crisis de la paz social*, (Traficantes de Sueños, 2022). El autor plantea la sugerente hipótesis de que, aunque requiere de condiciones sociales y económicas específicas, la clase media es ante todo «una «ilusión», el espacio subjetivo en el que la mayoría de una población se reconoce como al margen de cualquier división social significativa, canónicamente aquella que dibuja la política de clases y la confrontación entre las mismas en los siglos XIX y XX.

éxito social. Sin embargo, otros indicadores no concuerdan con ese supuesto aumento de la clase media.

De 1980 a 1990 los indicadores de clase trabajadora y clase burguesa según la encuesta de Población Activa del INE se mantienen sin cambios mayores a uno o dos puntos porcentuales. Si nos atenemos a la estratificación socioeconómica, las clases populares, entre los ingresos medio-bajos y la pobreza severa, constituían al 64,19% de la población en 1993¹⁵⁵. Sí se percibe un recambio en la pequeña burguesía: los pequeños comerciantes, que se situaban en torno al 28% de la población descienden en torno al 21,5% y una nueva clase media, perteneciente al sector de las profesiones liberales y el empleo público, experimenta el crecimiento más relevante, en torno a diez puntos, llegando al 30% en 1992¹⁵⁶. Cuando pensamos en el protagonismo de la clase media en la década de los ochenta es ese sector joven y urbano, de entre veinticinco y treinta y cinco años, con nuevos hábitos de consumo y ocio, cierta aspiración cultural y un estatus personal y familiar estable, junto con un temperamento moderadamente progresista, el que encarna de manera más fehaciente el ideal de la década. La clase social a la que interpelará primordialmente el PSOE gobernante y que protagonizará de manera superlativa los relatos literarios, televisivos y cinematográficos de la época, representatividad que no concuerda con la población mayoritaria.

Si atendemos a la realidad laboral, otras perspectivas ofrecen una mirada menos halagüeña del periodo. De un lado, la transformación del modelo productivo en un mercado laboral cada vez más terciarizado, dedicado a los servicios y dependiente del turismo, aumenta la creación de empleo no cualificado y temporal, mientras destruye el empleo obrero cualificado. La desindustrialización emprendida por el PSOE elimina entre 600.000 y 800.000 empleos del sector secundario, lo que produce el deterioro y depresión acelerada de los territorios con industria textil, siderúrgica, minera o química. El reajuste de la inflación se lleva a cabo a costa del empleo y el paro crece de manera desorbitada durante toda la década. Si en el primer trimestre de 1980 se sitúa en un 10,63%, en 1983 se encuentra en el 17,3% y en 1988 escala hasta el 20%, que en el caso de la población menor de veinticinco años llega al 42%, habiendo alcanzado durante 1985 cifras del 48%¹⁵⁷. Las medidas de liberalización económica de los ministros Miguel Boyer y Carlos

¹⁵⁵ Fundación Foessa, *Informe sociológico sobre la situación social en España. Sociedad para todos en el año 2000* (Cáritas Española, 1995), 195.

¹⁵⁶ Foessa, *Informe sociológico*, 103.

¹⁵⁷ Instituto Nacional de Estadística, «Encuesta de población activa», 1985.

Solchaga¹⁵⁸, la privatización de empresas públicas y la flexibilización de la contratación no solo no crea empleo, sino que determina de manera estructural un desempleo masivo que someterá a las capas populares a vulnerabilidad, marginalidad y exclusión. La ausencia de expectativas, las epidemias de heroína y más tarde de SIDA diezmará a la juventud de clase obrera y devastará la vida en unos barrios de extrarradio para las que no existirá ningún tipo de ascensor social.

Uno de los efectos de la constitución del modelo productivo y el mercado laboral en democracia en España es la temporalidad y precarización crónicas para amplios segmentos poblacionales, lo que se denomina dualización social: una estructura en la que hay dos tipos de empleo, uno regulado con buenos honorarios, derechos y contrato fijo, cada vez más restringido, y otro de baja cualificación, intermitente, desprotegido y precario. Este paradigma se define además por el aislamiento de ambas esferas, que no transfieren mano de obra. Los grupos sociales que proceden de entornos de baja cualificación laboral, renta y educación quedarán más aislados, incapaces de salir de un sistema que produce empleo de baja calidad en condiciones y salarios. Lejos de atenuarse, con el paso de los años y los gobiernos del Partido Popular, este proceso de dualización social no solo no remitirá, sino que se consolidará y extenderá, pues no está tan relacionado con ciclos de expansión o recesión como con el diseño de un sistema socioeconómico que en buena medida requiere y casi necesita producir precariedad y pobreza¹⁵⁹.

Las características por tanto de las medidas económicas y sociales adoptadas por los gobiernos del PSOE a partir de 1982 nos hablan de un enfoque socioliberal, más que socialdemócrata: por un lado, la constitución de un necesario, funcional, aunque incipiente Estado del Bienestar, que autores diversos catalogarán de «esencial»¹⁶⁰ o «insuficiente»¹⁶¹, por otro lado, medidas de liberalización que atraen capitales transnacionales y aceleran una financiarización económica especulativo-inmobiliaria que

¹⁵⁸ Boyer fue titular de Economía y Hacienda de 1982 a 1985. Solchaga fue ministro de Industria en ese periodo y en 1985 sustituyó a Boyer en las carteras de Economía y Hacienda.

¹⁵⁹ Foessa, *Informe sociológico*, 110. «La recuperación del empleo se ha basado casi plenamente en los contratos de tiempo definido frente a los contratos indefinidos con dos efectos: la inseguridad en el empleo y la ampliación de las diferencias salariales. Junto a ellos, la precarización contribuye negativamente a la calidad del empleo, pues reduce la formación laboral y dificulta las posibilidades de salida de la «trampa de los empleos de baja cualificación».

¹⁶⁰ Javier Tusell, *Historia de la transición: de la muerte de Carrero Blanco a la década socialista*, (Club Internacional del Libro, 1995).

¹⁶¹ Navarro, «Bienestar insuficiente».

repercute en un modelo laboral y productivo inestable, dual y precario¹⁶², que algún autor no dudará en denominar «pesadilla neoliberal»¹⁶³ o en palabras de Alfonso Ortí «socialtecnocracia transnacional»¹⁶⁴.

La socialdemocratización procapitalista, propiciada, en el nivel de las fuerzas productivas, por la faústica voracidad de las nuevas tecnologías, tiende a la reconversión industrial permanente, en una división internacional del trabajo regulada por la maximización de la rentabilidad del gran capital trasnacional. Lo que a su vez entraña una creciente eventualización del empleo y recualificación profesional para disponer de una masa laboral flotante y movilizable de acuerdo con las conveniencias de la constante reestructuración empresarial que permite aprovechar las ventajas comparativas en cada momento de la acelerada innovación tecnológica. Un proceso que tiende a chocar directamente contra los sindicatos obreros, desregulando el mercado de trabajo, desindicalizando e individualizando a los trabajadores, fragmentando, sobreestratificando y desestructurando a la clase obrera.¹⁶⁵

El informe sociológico de la fundación Foessa, dependiente de Cáritas, describe el mercado laboral andando los años noventa en términos similares.

El modelo de rápida financiación de la economía y la vida cotidiana española de la última década y media ha creado las condiciones para la subordinación de los mercados de trabajo a los mercados de capital. Altos tipos de interés, especulación inmobiliaria y monetaria, operaciones de adquisición y fusión de empresas... han asegurado la rentabilidad creciente de todo tipo de activos financieros y a sus poseedores, mientras que el desempleo no ha dejado de crecer, el trabajo de precarizarse y la política social de convertirse cada vez más en un sistema asistencialista de disimulo de los costes sociales del ajuste.¹⁶⁶

Un aspecto que se manifiesta en todas las temporadas de *Vivir cada día* es precisamente el paro, la búsqueda de empleo y la situación de exclusión de la juventud. Capítulos como «Como un canto rodado» (Ángel Peláez, 9 de febrero de 1982), «Fuera del marco»

¹⁶² Isidro López Hernández y Emmanuel Rodríguez López, *Fin de ciclo: financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)* (Traficantes de Sueños, 2010).

¹⁶³ James Petras, *Informe Petras. Padres-hijos, dos generaciones de trabajadores españoles* (1995), 34.

¹⁶⁴ Alfonso Ortí, «De la socialdemocracia a la socialtecnocracia», *Viento sur* 5 (octubre de 1992).

¹⁶⁵ Ortí, «De la socialdemocracia a...», 87.

¹⁶⁶ Foessa, *Informe sociológico*, 124.

(Rafael Alcázar, 22 de abril de 1985) o «Arañando la ciudad» (Lisardo García Bueno, 19 de mayo de 1986), por citar algunos, tratan esta problemática de forma específica, pero más llamativo y revelador es que de manera espontánea y natural, no preparada ni guionizada, el problema del paro juvenil aparece, aunque sea mencionado o de pasada, en todos los capítulos analizados. Es sumamente elocuente que, trate el capítulo de lo que trate, en todos ellos hay como mínimo alguna escena en que alguien habla del malestar constante que supone pasarse la vida buscando empleo o atemorizado por la posibilidad de perderlo¹⁶⁷.

La sociedad se desmovilizó...

Como prolongación de los efectos civiles y políticos del desencanto, también de la década de los ochenta se habla habitualmente en términos de desmovilización y despolitización colectiva. De hecho, un fenómeno social que, no por casualidad, atañe a la juventud, será el conocido como «pasotismo». Figura que puede incluir a jóvenes progres desencantados de clase media, ejemplificados en personajes cinematográficos como el protagonista de *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980), pero que se aplicará habitualmente a juventudes de barrio, etiquetadas como abúlicas, carentes de compromiso, parásitos sociales, entretenidos en la indolencia, el desprecio a las normas de urbanidad y el uso de drogas blandas. Alberto Medina ha escrito acerca de cómo la demonización mediática del pasota no deja de proscribir a la anti-política a una juventud que se está asociando y organizando en unos términos contraculturales opuestos a las ideas de sensatez, parlamentarismo y profesionalización política que propugnan los discursos de la Transición.

"Pasota" was mainly an empty signifier that allowed the visibility of certain non-normative behaviors and the designation of a "risk group" with the potential of endangering the political health of the young democracy. From another perspective, the negativity of the term "pasota" was also a strategy to make invisible those behaviors that blurred the limits of what the mainstream understood by politics.¹⁶⁸

La relevancia de esta figura social la llevaba a protagonizar la campaña electoral de las Elecciones Generales de 1982 y ser objeto del programa de debate, *Su turno* (1981-1983),

¹⁶⁷ Un episodio como «Napoleón en la villa y corte», (Lisardo García Bueno, 1987), donde un señor de una aldea de León visita Madrid emulando y a la vez resignificando a Paco Martínez Soria en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966) es especialmente revelador al mostrar una ciudad repleta de jóvenes en situación de mendicidad.

¹⁶⁸ Medina, «Over a young dead body», 309.

cuya primera emisión ya se centraba en el «Pasotismo juvenil»¹⁶⁹. Sorprendentemente, o quizá no tanto, el representante de los pasotas en este formato de inspiración judicial de los debates en televisión será Juan José García Espartero, figura destacada de la asociación juvenil «Los hijos del agobio» que protagoniza precisamente una de las secuencias más vivas y memorables de *No se os puede dejar solos*, la primera parte de *Después de...* El pasotismo, término que «no le gusta», pero que admite usar en el programa a falta de otro, sería una «forma de contestación» tras «una decepción política muy grande».

[Antes] luchábamos por lo que creíamos que iba a ser la sociedad ideal para todos nosotros cuando cayera Franco y después nos dimos cuenta de que no, de que se nos seguía apaleando en los barrios, de que se nos seguía marginando en nuestras familias, de que no se nos consideraba en muchos sitios.¹⁷⁰

Para García Espartero, esta cultura juvenil funciona como «cobijo» ante una «guerra que han iniciado contra nosotros», dado que «al joven siempre se le tiene marginado en todos los ámbitos». Su compromiso político ya no se encauza a través de los canales habituales de los partidos políticos o el sindicalismo, sino que establece alianzas en unos términos de redes vecinales y prácticas de vida que pueden parecer más relacionadas con la contracultura de las décadas anteriores. A pesar de los meandros que tomará el debate, esta figura no es fácilmente encasillable dentro de un temperamento ácrata, desligado del compromiso social: la trayectoria futura de García Espartero como histórico activista vecinal, promotor de diferentes iniciativas culturales y sociales, de apoyo a los movimientos insumisos y solidarios, siempre vinculado al barrio de Vallecas, que daría el salto a la juntas de gobierno municipal desde Podemos a partir de 2015, es representativa de un perfil que ha quedado fuera del radar de lo político durante décadas, quizá porque, en palabras de Espartero, han sido reticentes a ser «absorbidos por el sistema». Es también reveladora la intervención de Javier Solana, en ese momento en la oposición parlamentaria, con un discurso político bastante distinto al que tendrá cuando en 1982 ocupe el cargo de Ministro de Cultura, cuando comenta que en realidad quien es verdaderamente pasota en España son las clases medias, que «no quieren arrimar el

¹⁶⁹ Programa presentado por Jesús Hermida donde se planteaba un debate representando un juicio en donde dos portavoces, a favor y en contra, defendían sus argumentos y eran acompañados de una terna de personalidades o especialistas en el tema. Se trataron cuestiones de actualidad como el negocio del deporte, la música actual o el futuro de los toros y aspectos sociopolíticos como el papel del feminismo, el machismo estructural o la necesidad de los impuestos. <https://www.rtve.es/play/videos/su-turno/>

¹⁷⁰ «Pasotismo juvenil», *Su turno* (1981). Es el programa piloto pero no se emitirá por algunos motivos técnicos hasta más adelante en esa temporada.

hombro»¹⁷¹. El estereotipo de la desmovilización juvenil tampoco se vería refrendado por la participación electoral, donde en esa década el voto joven era más numeroso y menos abstencionista que el de las generaciones maduras¹⁷².

Un dato habitualmente esgrimido como síntoma de desmovilización laboral, política y ciudadana es el descenso del número de huelgas que se da a lo largo de la década de los ochenta tras los seguimientos masivos de finales de la década anterior¹⁷³ y la baja afiliación sindical en comparación el resto de Europa. Estos datos deben ser contextualizados dentro de cambios estructurales donde la legalización de los sindicatos y la negociación del Estatuto de los trabajadores se imbrican en un marco regulatorio de negociación que antes no existía¹⁷⁴. Dado que la década va a estar marcada por la acentuación de la crisis económica y el ascenso del desempleo juvenil, equiparar descenso de huelgas a una abrupta despolitización, desencanto o apatía puede no recoger la conflictividad social y el malestar ciudadano y ofrecer una mirada incompleta al periodo. Recojo en los siguientes puntos algunos elementos y datos que permiten reflexionar sobre algunos indicadores de movilización social:

– El descenso en el número de huelgas y jornadas perdidas es drástico si se compara con un periodo de movilizaciones absolutamente excepcional, extraordinario en términos históricos¹⁷⁵. Su descenso no implica que el número de huelgas y movilizaciones no sea activo en la década de los ochenta¹⁷⁶. Que no haya registros extraordinarios no significa que no haya movilización. A ello hay que sumar las huelgas generales de 1985 y 1988 con un éxito y seguimiento masivo, donde las dos principales centrales, UGT y CCOO,

¹⁷¹ «Pasotismo juvenil».

¹⁷² Medina, «Over a young dead body», 309.

¹⁷³ «[En 1976] las huelgas habían alcanzado un volumen y un seguimiento mayor que en ningún otro año desde 1936 – más de 3.600.000 huelguistas y más de 13.750.000 jornadas perdidas». Rubén Vega y Héctor González Pérez. «¡A LA HUELGA! Conflictos laborales y marcos políticos en España. Del Tardofranquismo a la Democracia.» *Sociología del Trabajo*, 100 (2022), 75.

¹⁷⁴ «Lo que sacrificó el movimiento obrero en aras de la estabilidad democrática fueron tanto concesiones salariales y de estabilidad laboral, como principios ideológicos: aceptación del capitalismo, de las reglas del mercado y prioridad de la recuperación del beneficio empresarial. La percepción de que demandas excesivas podían conducir al cierre de empresas caló en una mayoría de trabajadores e inhibió la disposición a sostener huelgas.» Vega y González Pérez, «¡A LA HUELGA!», 77.

¹⁷⁵ «1979 es el año con mayor número de huelguistas y horas no trabajadas no ya solo del tardofranquismo y la Transición sino de toda la serie histórica desde que en 1963 el Ministerio de Trabajo emprendió el registro de estadísticas de huelgas.» Vega y González Pérez, «¡A LA HUELGA!», 77.

¹⁷⁶ Los ochenta registran «un promedio en torno a los cinco millones de jornadas no trabajadas y ligeramente por debajo de los dos millones de participantes al año. Mediados los noventa, las jornadas no trabajadas se reducen hasta un promedio de un millón y medio de jornadas no trabajadas y la participación se sitúa por debajo del millón de huelguistas al año.» David Luque Balbona y Sergio González Begega, «Declive de las huelgas y cambios en el repertorio de protesta en España», *Arxius de Ciències Socials*, N^o. 36-37, 2017, 98.

colaboraron para frenar la flexibilización que propugnaba el plan de empleo juvenil, la reforma de las pensiones y la reducción de las prestaciones por desempleo. A pesar de la imagen retrospectiva que fomenta una percepción de las centrales sindicales como entidades que solo trabajan por el asalariado, su actividad en los años ochenta se centra precisamente en la protección y defensa de grupos poblacionales que están fuera del mercado de trabajo: jóvenes precarios, jubilados y desempleados.

– La huelga como dato de movilización solo hace referencia a un formato de reivindicación y lucha muy circunscrito a la realidad laboral industrial, que se reduce en toda Europa a medida que se terciariza la economía. Su uso perderá centralidad y no recoge manifestaciones, encierros y otros formatos de protesta¹⁷⁷. Su dimensión exclusivamente laboral no es representativa de otras movilizaciones pertenecientes a la sociedad civil.

– La baja afiliación sindical no está relacionada necesariamente con una baja implicación de la clase trabajadora en movilizaciones y protestas. Si para algunos autores es indicador de desconfianza a las centrales sindicales debido a sus nuevas lógicas organizativas y el rechazo a la negociación de los Pactos de la Moncloa por parte de una cultura obrera de tradición asamblearia¹⁷⁸, para otros autores no es un rasgo necesariamente sintomático¹⁷⁹.

– El descenso en número de huelgas, horas perdidas y número de participantes decae especialmente a partir de 1994 y continúa en la década siguiente, donde sin embargo reaparece en España, aunque sea de manera puntual y limitada, un cine de carácter social que retrata colectivos laborales empobrecidos. No habría por tanto una correlación directa entre las circunstancias sociales y su representación artística. Que la producción cultural

¹⁷⁷ «La huelga ha perdido la preminencia de antaño. El número de participantes y las jornadas no trabajadas –más allá de las huelgas generales de ámbito nacional– se encuentra en España –como en gran número de países de Europa occidental– en niveles bajos en términos históricos. No obstante, lo anterior no implica “la desaparición de las huelgas” (...) sino un uso más restrictivo de la misma. Los trabajadores, ante el cambio en la relación de fuerzas, hacen un “nuevo cálculo” en su uso. La huelga se difumina ante la ampliación del repertorio de protesta» (que incluye manifestaciones, encierros, acampadas o marchas). Luque Balbona y González Begega, «Declive de las huelgas...», 108.

¹⁷⁸ Rodríguez, *Efecto clase media*, 338.

¹⁷⁹ Vega y González Pérez, «¡A LA HUELGA!», 81. «La afiliación no es necesariamente el mejor indicador para medir la fortaleza sindical. (...) En los 80, la capacidad de movilización de los sindicatos era considerable y su papel como fuerza organizada que se oponía a las políticas gubernamentales llegó a ser muy apreciable. Frente a gobiernos que disfrutaban de cómodas mayorías absolutas, el movimiento sindical se erigió en motor de la contestación social y, en no poca medida, en la principal oposición a la deriva neoliberal.»

de los años ochenta omite la conflictividad y la desigualdad y restrinja la representatividad de la época a clases medias y territorios urbanos se debe a la interrelación de factores de diversa complejidad que implican la constitución de un nuevo campo cultural, estimulado por políticas específicas y amparado por creadores y agentes mediáticos determinados, no a un reflejo neutro y natural de una década desmovilizada y despolitizada.

– Si bien es cierto que el desempleo masivo, que se acrecienta especialmente en la población joven, agudiza procesos de desafección y despolitización, agravadas por el trágico y epidémico aumento del consumo de drogas duras, la conflictividad derivada de la desindustrialización se traduce en numerosas acciones: encierros, huelgas de hambre, sabotajes y batallas campales acompañadas de violenta respuesta policial que afectan a los núcleos industriales de todo el territorio, desde Vizcaya, Sagunto, Puerto Real, Ferrol, Cartagena o Reinosa¹⁸⁰.

¿Por qué el malestar social de la desindustrialización no se extendió o no ha dejado apenas huella en la memoria colectiva de la época siendo un fenómeno masivo y global? Hay diferentes factores que explican parte de lo sucedido. A pesar de que la amenaza del cierre de fábricas afecta al desplome económico de comarcas enteras y a un efecto dominó que también destruye empleo indirecto, hunde a los comercios de las localidades y cronifica la pobreza de barrios enteros, el proceso se percibe y comunica en los medios de comunicación como luchas aisladas y atomizadas: reclamaciones concretas de empresas concretas. La movilización, siendo constante, afectando a cientos de miles de familias y llevando a la ruina a ciudades, no se percibe de manera global. En casi todos los medios de comunicación los trabajadores son caricaturizados como nostálgicos reaccionarios que se oponen a la necesaria «modernización», algo que no deja de conectarse con la revolución conservadora que, capitaneada por Thatcher y Reagan, está operando en el ámbito internacional en esos años¹⁸¹. Por otro lado, el papel de contención de los sindicatos, en una situación de modificación radical de las estructuras productivas,

¹⁸⁰ Por poner un ejemplo que indique la dimensión y dureza de los acontecimientos, en el caso de la Primavera de Reinosa, en una ciudad de trece mil habitantes se perdieron tres mil puestos de trabajo en dos años. La represión por las protestas por el cierre de la siderurgia en 1987 se saldó con 128 heridos leves, quince heridos graves y un muerto.

¹⁸¹ Sobre la noción de revolución conservadora, Bourdieu se refiere a «una restauración del pasado que se presenta como una revolución o una reforma progresista, una regresión, un giro hacia atrás que se da por un progreso, un salto hacia adelante, y que llega a hacerse percibir como tal (...). De manera que, por una inversión paradójica, los mismos que combaten la regresión parecen retrógrados». *El sentido social del gusto*, 30.

responde a un complicado equilibrio de acuerdos para apaciguar conflictos cuyo desbordamiento se considera que pueden resultar contraproducentes para la negociación. El marco neoliberal imperante, gradualmente globalizado, socava a lo largo de la década, y de manera ya aguda en los años noventa, su capacidad de presión. A diferencia de las circunstancias de los años setenta, donde la movilización estaba orientada a la consecución de objetivos laborales, pero también a una voluntad democratizadora de las estructuras franquistas, las movilizaciones obreras en democracia aparecen como una reivindicación sectorial de carácter defensivo ante la pérdida de empleo y el recrudecimiento de las crisis de 1973 y 1979. Si en la lucha obrera antifranquista, donde los trabajadores y comités de diferentes fábricas respaldaban en todo el territorio español los problemas de una única compañía, independiente del sector al que perteneciese, lo que podía llevar a huelgas y paros totales unificados en todo el país, a partir de los años ochenta esa solidaridad no se da o se ofrece puntualmente, de manera escasa y aislada¹⁸².

Consumada la desindustrialización, la terciarización del modelo productivo y la expansión de la globalización, las reclamaciones laborales, canalizadas por los sindicatos, se dirigen hacia las administraciones autonómicas y nacionales para paliar los «costes sociales» del desempleo y el empobrecimiento de las comarcas afectadas¹⁸³.

La conflictividad social no se reduce exclusivamente a las reclamaciones de carácter laboral. Desde la sociedad civil se pueden citar aquí, sin ánimo de ser exhaustivo, reivindicaciones de carácter medioambiental con resolución traumática como el cierre del pantano de Riaño, las multitudinarias revueltas estudiantiles de 1986-1987¹⁸⁴, en las que la policía todavía disparaba con munición real, o el movimiento pacifista de insumisión

¹⁸² En la medida en que muchas veces estas grandes empresas industriales tienen sucursales en diferentes provincias, los trabajadores de los distintos centros se ven obligados a competir entre sí. Este proceso es perceptible en las negociaciones por los cierres de centros del sector naval (Bazán) o de fertilizantes (Fesa-Enfersa) a inicios de los años noventa.

¹⁸³ «La globalización y la europeización han introducido elementos de re-escalado sobre los procesos de toma de decisiones, tanto corporativos como públicos. Por una parte, las empresas transnacionales han adquirido la destreza para desactivar la protesta económica, a través de su capacidad para administrar coercitivamente sus decisiones de inversión. La comparación sistemática de rendimientos productivos entre locus de trabajo situados en distintos países y sujetos a diferentes marcos institucionales de regulación, proporciona a las empresas transnacionales una ventaja de negociación permanente sobre las formas organizativas del trabajo, al tiempo que desvirtúa la efectividad de algunos de los repertorios de protesta tradicionales de los sindicatos, como la huelga económica. De ahí que, desde la década de los noventa, las organizaciones sindicales hayan vuelto sus miradas al Estado-nación y tratado de politizar el conflicto en un intento de corregir la pérdida de poder estructural en el ámbito de la empresa.» Luque Balbona y González Begega, «Declive de las huelgas...», 107.

¹⁸⁴ Objeto de un capítulo de *Vivir cada día*, «Por generación espontánea» (Javier Maqua, 29 de junio de 1987), que se analizará en el capítulo 4.

al servicio militar y la prestación social sustitutoria, castigado con penas de cárcel en prisiones comunes y un triste saldo de vidas quebradas y suicidios. En el ámbito de la activa lucha vecinal, otro efectivo poder ciudadano que aglutinaría la politización y activismo de los años setenta, se dan dos procesos complementarios. De un lado una victoria amplia en sus reclamaciones: los vecindarios procedentes del chabolismo autoconstruido en la emigración campo-ciudad, que vivían en el extrarradio de las grandes capitales sin alcantarillado, luz, vías de transporte ni servicios básicos sanitarios o educativos, conseguirían, tras una intensa movilización, no ser expropiados por una ofensiva inmobiliaria, apoyada por los ayuntamientos franquistas, que reclamaba esos terrenos; junto con ello se lleva a cabo una paulatina negociación y presión a las corporaciones municipales, que promoverían instalaciones y servicios y, con el paso de los años, equipamientos deportivos y zonas ajardinadas. El segundo proceso será la captación por parte de los partidos políticos de las figuras que habían liderado esa vigorosa reivindicación social, que los lleva de la calle al interior de las instituciones, lo que favorecerá una aparente mayor capacidad negociadora, aunque en un marco asistencial distinto. Con todo, las poblaciones más excluidas y desfavorecidas, de entornos desestructurados, se verán expulsadas y aisladas en guetos o en las periferias abandonadas de la ciudad¹⁸⁵.

La producción cultural de esa época, en el ámbito audiovisual o literario, apenas recoge esta memoria social conflictiva, lo que ha producido un vacío significativo de imágenes y relatos.

Objetivo clase media.

Si a la altura de 1993 el 64% de la población española todavía se ubica dentro de las llamadas capas populares, es llamativo y revelador que el discurso de la década de los ochenta haya privilegiado a la clase media como sujeto histórico fundamental y protagonista casi en solitario de series de ficción y largometrajes, de spots publicitarios y novelas, de la música emitida en la radio fórmula y hasta de la poesía, como analizaré más adelante. El marco de la década, su relato mediático y sus producciones culturales representan de manera generalizada a una sociedad que parece componerse exclusivamente de jóvenes profesionales liberales que viven en apartamentos del centro de Madrid o Barcelona. Con la excepción del éxito comercial y popular de subgéneros

¹⁸⁵ Para un retrato de las contradicciones y limitaciones del movimiento vecinal es ilustrativo todo el proceso de la «Intifada de Sant Adrià de Besós», registrado en *Besos al Besós* (Lxs Niñxs de Gracia, 1991).

como el cine quinquí, vilipendiados sistemáticamente por la crítica cultural que los acusa de «zafiedad» y de producir un efecto llamada que propaga la delincuencia, el repertorio musical es representativo de la *línea editorial* de la década: la prensa general y los semanarios culturales ningunean estilos musicales como el heavy o el rock urbano que venden miles de discos y llenan recintos. La radiofórmula no emite esas bandas. Simplemente no existen, como tampoco existen en el recuerdo retrospectivo de la década, más que como nota al pie, aunque hayan sido la banda sonora sentimental de la juventud de los barrios, pueblos y provincias¹⁸⁶.

La sinergia entre los textos culturales dominantes y una representación abrumadora de la clase media urbana, paradigma de la totalidad de la sociedad, oscurece los territorios y grupos sociales que no formen parte de ella, lo que produce, y esta es una de las hipótesis centrales de este trabajo, una identificación gradual (que acabará siendo total) de la sociedad española con esta clase social», lo que en la actualidad tiene unas connotaciones ideológicas extraordinariamente limitadoras del horizonte de transformación política. Esa norma social invisible se sustenta en procedimientos de hegemonía cultural que retroalimentan discursos de ordenación social.

Los grupos sociales que no hayan pertenecido a esa clase media protagonista de los textos culturales se desclasas en el esfuerzo de aproximarse al único horizonte de estabilidad y prestigio existente, en unos términos que conllevan la aspiración a unas condiciones de vida y estatus deseadas, pero con un duro peaje físico y psíquico, siempre ocultado y apenas narrado, junto con una desconexión muchas veces amarga del lugar de origen: los entornos en los que se han criado a los que pertenecen históricamente sus familias y el acervo cultural del que proceden, que se considera habitualmente como atrasado, indeseable o de mal gusto. Para las generaciones que se queden en el camino, que no alcancen el perfil social aspirado, la frustración y la impotencia se cronifican en relatos de fracaso y aislamiento. La imposibilidad de las clases sociales expulsadas del relato cultural de los años ochenta de conectar con una memoria compartida no mesocrática –proscrita y menospreciada– está directamente relacionada con la constitución de la clase media como sinónimo de democracia y bienestar.

El proceso de ordenamiento social en los años ochenta responde, como veremos, a la insistente homogenización de un cuerpo social heterogéneo, que dejará de tener cauces o espacios de representación y desaparecerá casi en su totalidad del imaginario

¹⁸⁶ Una reflexión interesante al respecto la podemos leer en Morales, *Mecano* 82, 139.

cultural. La clase media, o más apropiadamente la «sociedad de clases medias», término empleado por Emmanuel Rodríguez en su libro *Efecto clase media. Crítica y crisis de la paz social*, cuyas tesis organizan en buena medida esta sección, se propone en los años ochenta como forma mayoritaria de la organización social, como aspiración universal de prosperidad y bienestar.

De una manera análoga al funcionamiento de la Transición como único modelo operativo de sistema político tras la dictadura, también la estabilización y «madurez» democrática se identifica expresamente con una concepción concreta y limitada del Estado de bienestar, con la «modernización» del modelo productivo y con el desarrollo masivo de un «capitalismo ultraconsumista»¹⁸⁷ donde las clases medias son sinónimo de sociedad avanzada. Esta lógica, desarrollada ya no solo como horizonte, sino como *meta de llegada*, como espacio que, una vez conquistado, garantiza la tranquilidad material y la respetabilidad social, redundando con el paso del tiempo en la progresiva percepción de que España es una «sociedad sin clases»¹⁸⁸ de la que se desprenden unos efectos ideológicos concretos que, nuevamente, aparecen revestidos de la tan legitimadora como excluyente noción de la «normalidad».

Una sociedad articulada en torno a la clase media (una sociedad de clases medias) es una sociedad en la que la posibilidad de que salten las costuras sobre los asuntos generales relativos a la redistribución del poder y la riqueza está sencillamente bloqueada. Cuando la clase media es efectiva y es «dominante» resulta impedida cualquier forma de constitución de una política de parte, de una política de clase. Naturalmente, en estas sociedades mayormente democráticas están permitidas —y de hecho son del todo necesarias— las escaramuzas que permiten reintegrar colectivos sociales y minorías a ese espacio amplio de pertenencia política y social que es la clase media. Lo que sin embargo aparece negado es que esa sociedad se presente como dividida entre ricos y pobres, privilegiados y marginados, burgueses y proletarios.¹⁸⁹

En la «sociedad de clases medias», el conflicto social ha desaparecido. En ese proceso, los colectivos no encuadrados en ese segmento social (la burguesía) y ese territorio (el centro urbano) se desvanecen también de la esfera pública¹⁹⁰. Cuando aparezcan se

¹⁸⁷ Foessa, *Informe sociológico*, 129

¹⁸⁸ Foessa, *Informe sociológico*, 105.

¹⁸⁹ Rodríguez, *Efecto clase media*, 23.

¹⁹⁰ «[Una de las características de la clase media] radica en su plena identificación con la esfera pública. La clase media coincide con la esfera pública, que se construye como norma y como mayoría de esa sociedad.

mostrarán de manera subalterna y secundaria, como muchedumbre obrera que protesta por un mundo desaparecido o como contrapunto costumbrista, la criada andaluza, el abuelo que se quedó en el pueblo: las formas residuales de una sociedad que todavía no ha *progresado*. En los relatos canónicos de la Transición, esa mayoría social española, reformista, cuya responsabilidad y moderación facilitan un cambio político no conflictivo, se identifica también con un tejido urbano compuesto por familias de pequeños comerciantes y empleados «de cuello blanco». Esa lógica que tiende a mostrar la modernización y la democratización como resultado del ascenso y predominancia de las clases medias cultivadas tiene fundamentos históricos y sociales específicos.

Algunos autores consideran que el desarrollismo económico español de los años sesenta, resultado del Plan de Estabilización Económica de 1959, amparado por el sector tecnócrata del gobierno franquista, junto con el desarrollo del turismo de masas, *democratiza* la sociedad española, pues favorece el ascenso de una juventud urbana de clase media que accederá a la universidad y formará parte decisiva de la lucha antifranquista. Estas tesis las amparan tanto los protagonistas políticos y económicos del periodo desarrollista, interesados en presentarse como protodemócratas con vocación reformista, como autores en una esfera ideológica opuesta, que consideran que la Transición se realizó efectivamente en 1959, pues la constitución de las clases medias sería un logro franquista que desactivaría cualquier deseo poderoso de revolución o transformación social profunda. Esto es tan solo una explicación parcial, que por un lado barniza de temperamento democrático las biografías de altos cargos de la dictadura, mientras refuerza la idea de una Transición conducida por las élites donde la población es modernizada de manera pasiva, lo que minusvalora la presión de las movilizaciones antifranquistas y las huelgas obreras que no proceden de una tradición o ideología alineada con el ideal mesocrático urbano. No es desdeñable atender a los cambios culturales y sociales que produjo el desarrollismo de los años sesenta: permitió al franquismo cambiarse de chaqueta y transmitir una imagen de la dictadura más tibia, produjo un desplazamiento masivo del campo a la ciudad e introdujo el horizonte de la clase media como pacificador social, tras la fallida apuesta autárquica campesino-

(...) La particularidad de la democracia en las sociedades de clases medias es que prácticamente todos sus estamentos «públicos» se definen y presentan como clase media: políticos, periodistas, intelectuales. El equipamiento básico de toda figura pública corresponde, en este sentido, con las representaciones más acabadas de la clase media, con sus hábitos, sus preocupaciones, sus formas de consumo y sobre todo con las dotaciones de capital prototípicas (titulación universitaria, «carrera», propiedad).» Rodríguez, *Efecto clase media*, 231-233.

industrial de Falange. El propio dictador consideraba la constitución de la clase media como su principal logro, garante de una Transición sin sorpresas, alejada de movimientos populares como el portugués, un legado al que también se ha dado en llamar «franquismo sociológico» y que Gregorio Morán describe del siguiente modo: «[Sólo Franco] podía seducir a las clases medias hispanas, a las que representaba en la misma medida que había ayudado a desarrollarlas; timoratas, filisteas, soberbias y piadosas»¹⁹¹.

Para autores como Pablo Sánchez León, el Movimiento Nacional incorpora en la década de los sesenta de manera activa y consciente un discurso configurador de una sociedad articulada en torno a las clases medias como garantía de estabilidad y paz social.

Una clase que, según entonces se afirmaba, al extenderse y generalizarse al conjunto de la población –hasta equipararse con la sociedad en su conjunto– termina con las «viejas» diferencias de clase del pasado (...). Una clase media individualista, aunque con sus dosis de moral colectiva (incluso de solidaridad), nunca excesivamente clasista, adquisitiva y consumista con la justificación de serlo para contribuir al desarrollo, bien apoyada institucionalmente con políticas sociales para garantizar su estatus y su movilidad, esencialmente «civil» y con un interés por la política más bien reducido a que la administración resuelva adecuadamente sus problemas...¹⁹²

Esta noción de clase media como «superadora» de los problemas endémicos de la sociedad española, garantía de «sentido común y convivencia», también se encuentra en algunas propuestas de la intelectualidad antifranquista, componiendo en buena medida el programa político de Enrique Tierno Galván a mediados de los años sesenta, fundador posteriormente del Partido Socialista Popular y, una vez integrado dentro del PSOE, alcalde emblemático de Madrid entre 1979 y 1986.

Si a inicios de los setenta, las nuevas generaciones tecnócratas del franquismo fundan un Instituto Internacional de Estudios de las Clases Medias, también una generación de jóvenes sociólogos recoge el testigo de las reflexiones de Tierno Galván y durante los años setenta desarrolla las tesis de que la clase media es el principal motor democrático para el bienestar y la paz social, en torno a un horizonte de consumo y ocio. José Félix Tezanos, más adelante perteneciente al PSOE y presidente del Centro de

¹⁹¹ Gregorio Morán, *El precio de la transición*, 98.

¹⁹² Pablo Sánchez León. «Encerrados con un solo juguete. Cultura de clase media y metahistoria de la transición». Mombaça (2010), 14.

Investigaciones Sociológicas (CIS) desde 2018, titula su primer libro *Las nuevas clases medias* (1973).

La aleación entre clase media y democracia, con sus valores de moderación y «reacia a aventuras políticas arriesgadas»¹⁹³, se convierte en toda una línea de pensamiento dentro de un sector del antifranquismo que «a comienzos de los años setenta (...) poseía ya un acabado imaginario mesocrático»¹⁹⁴. Si bien no conforma una tendencia mayoritaria en el antifranquismo, sí que inspirará el panorama político y social de la intelectualidad vinculada al PSOE una vez acceda al gobierno. La idea de que «el gran legado del franquismo sociológico al régimen posterior residió menos en el cambio político que en el límite a un cambio social significativo»¹⁹⁵ se puede tomar al pie de la letra y no tomar en consideración la amplia y variada constelación de influencias ideológicas que se daban cita en la oposición antifranquista y sindical desde las experiencias socialistas de Latinoamérica, el maoísmo o el eurocomunismo, pero sí nos puede facilitar la comprensión de una corriente estructural de fondo que allana el camino para configurar una idea de sociedad y democracia que en los ochenta se alimenta de manera natural de unas coordenadas de clase con unas características específicas (urbanidad, prudencia, seguridad) que inventan una genealogía democrática mientras borran su propia marca clasista. En el proceso desestiman otras tradiciones comunitarias e ideológicas *indeseables*. El comentario de Sánchez León a una columna de Manuel Vicent en *El País*¹⁹⁶ es tan elocuente que merece reproducirlo extensamente:

La transición para él sintetizaría los sueños más nobles de la II República destruidos por la guerra y todas las aspiraciones de modernidad que estaban en suspensión en el aire durante la dictadura. El regeneracionismo de Giner de los Ríos, la Institución Libre de Enseñanza, el pensamiento orteguiano, la política de Azaña, el laicismo, la libertad, la democracia y el europeísmo (...) acervo histórico [al que] se sumó el talante de una minoría burguesa ilustrada y la creatividad más vanguardista de las nuevas generaciones.¹⁹⁷

¹⁹³ Pablo Sánchez León. «Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española». *Kamchatka*, nº 4, (2014), 86.

¹⁹⁴ Sánchez León. «Desclasamiento y desencanto.», 86. Vázquez Montalbán en *¿Contra Franco estábamos mejor?* también vinculaba desencanto y franquismo sociológico cuando escribía: «el desencanto español en gran parte es una victoria póstuma del franquismo. Franco no dejó atadas y bien atadas sus instituciones, pero sí dejó una disposición del comportamiento individual y colectivo maleducada por el proteccionismo paternalista de un dictador que se declaraba apolítico»

¹⁹⁵ Rodríguez, *Efecto clase media*, 20.

¹⁹⁶ Manuel Vicent. «El regalo», *El País*, 27 de septiembre de 2009. La columna es

¹⁹⁷ Sánchez León. «Encerrados con un solo juguete», 13.

Esta lista de referentes de progreso y democracia, de una cultura de derechos republicana, que una mayoría democrática podría compartir, «[deja] fuera del mapa de protagonistas del traumático siglo XX como mínimo a las dos terceras partes de quienes lo vivieron. (...) Se trata de una lista y narrativa escritas en clave de cultura de clase media urbana y culta»¹⁹⁸. La identificación de la tradición democrática con la clase media urbana cultivada parece, así visto, *lo lógico*, pero escamotea convenientemente la experiencia de la II República, dejando fuera del relato a los movimientos de izquierdas de carácter revolucionario, comunista, de democracia directa, de autogestión anarquista y libertaria, deja fuera toda una cultura popular con un riquísimo y complejo proyecto político, que queda reducido, según este modelo de modernización y progreso, a una clase subalterna, no cultivada ni socializada en los términos de prestigio cultural que la burguesía defiende como adecuados, sino como población necesitada de ser rescatada y educada en los valores civilizatorios de una clase social concreta, «sujetos incapaces de autodeterminación, en definitiva»¹⁹⁹. Además de ello, buena parte de las tradiciones comunitarias de base rural que también formarían parte de la «construcción de ciudadanía» en el primer tercio del siglo XX fundamentan de forma decisiva la base social de la II República. Cultura campesina que podría haber inspirado modelos alternativos de socialización y participación, si no hubieran sido anuladas y deshechas en el franquismo, a pesar de su discurso agrario, o vinculadas en el desarrollismo a un territorio «atrasado» del que extraer mano de obra para las ciudades.

El énfasis en conectar clase media y democracia oscurece así a porcentajes amplios de la población que históricamente no han dispuesto de medios de producción cultural con los que representar sus experiencias, imaginarios y prácticas de vida. La clase media, origen y horizonte, se estipula por tanto como uno de los mitos más interiorizados de la Transición, cuya democracia y modelo social no solo se muestra como la única posible, sino como la única *pensable*.

Universalidad y exceso.

La mesocracia es por tanto un proyecto social con un horizonte ideológico concreto que bebe del desarrollismo, pero cuya infiltración social no se vería articulada de manera masiva hasta los años ochenta, donde se convertiría en objetivo primordial de la política del PSOE, que recoge y propulsa el proyecto de sociedad de clases medias. Los años

¹⁹⁸ Sánchez León. «Encerrados con un solo juguete», 14.

¹⁹⁹ Sánchez León. «Encerrados con un solo juguete», 14.

ochenta se podrían considerar, desde un punto de vista económico, como un desarrollismo con un Estado del Bienestar iniciado a la vez que limitado, al que se ha extirpado el sector industrial, como peaje para la entrada en la Comunidad Económica Europea, mientras se refuerza una economía financiera y se perpetúan las bolsas de trabajo no cualificado que dependen del turismo o del sector especulativo-inmobiliario, como la construcción, y que son las más sensibles a la contracción de la economía globalizada. La clase media se instituye como un orden simbólico, el único espacio deseable de ascenso social, que además se verá estimulado por la cultura del pelotazo y la riqueza rápida, en consonancia con la globalización financiera internacional de los años ochenta, la preeminencia de la cultura audiovisual estadounidense y el respaldo del propio ministro de economía y hacienda, Carlos Solchaga, que no tiene reparos en proclamar que España es el país europeo en el que es más fácil enriquecerse²⁰⁰, también recordado por otra elocuente declaración que da buena cuenta de su ideario desregulador neoliberal: «la mejor política industrial es aquella que no existe»²⁰¹.

Para producir un discurso social exitoso, las clases privilegiadas y las élites deben constituirse en hegemonía, instituirse en el «sentido común de la época». En el caso español postransicional, requiere generar una «cultura de clase media» dominante, a través de la proliferación de discursos mediáticos y culturales²⁰². El pensamiento hegemónico, la ideología dominante, se caracteriza por «imponer las normas de su propia percepción, a ser percibido como él se percibe»²⁰³. Este proceso se canaliza a través de los así llamados Aparatos Ideológicos del Estado, donde tiene cabida, según la catalogación clásica de Althusser, la concepción de la familia, la religión, el sistema jurídico, parlamentario y sindical, los medios de comunicación de masas y la cultura

²⁰⁰ Para un estudio de los lobbies que diseñaron la política económica del PSOE y las trayectorias de Boyer y Solchaga, véase Rubén Juste, *Ibex 35, una historia herética del poder en España* (Capitán Swing, 2017).

²⁰¹ Pedro Schwarz, *El País*, 15 de julio de 1995.

²⁰² Sin olvidar la importancia de un modelo económico-jurídico que permita la constitución de una estructura social con capacidad de consumo y un régimen liberal de derechos. Una tesis del trabajo de Emmanuel Rodríguez indica que la clase media solo se puede constituir a través de la función aprovisionadora del Estado. A pesar de que, en muchas de estas sociedades, el discurso principal privilegie el ideal meritocrático y el libre mercado, del mismo modo que las grandes corporaciones necesitan de las subvenciones estatales para desarrollarse, también el Estado garantiza, a través del sistema asistencial, las condiciones mínimas para que el ciudadano pueda desarrollar su proyecto de vida. Eso redundaría en una identificación entre clase media y Estado que, para Rodríguez, siguiendo el pensamiento de Poulantzas, es total: «Lo que Poulantzas reconoce en la nueva pequeña burguesía, todavía más que en las clases medias tradicionales, es lo que llama «fetichismo de Estado»: la consideración de la ideología de Estado en sus propios términos, en tanto poder neutral y garante del bienestar general». *Efecto clase media*, 55. Lo importante de esta aseveración es que esta clase social considere al Estado como «neutral» o carente de ideología.

²⁰³ Pierre Bourdieu, *Las estrategias de la reproducción social*, (Siglo XXI, 2011), 192.

entendida de forma amplia²⁰⁴. Sin desdeñar la función disciplinadora –y legitimadora de su propio sistema– que efectúan las instancias señaladas, daremos en este estudio una especial importancia al sistema cultural, sus discursos en la esfera mediática y las políticas institucionales desplegadas al respecto, como coaguladores de una manera muy concreta de concebir la cultura, alineada con un discurso social y político específico.

La expansión de una clase social concreta como representante de la totalidad de la población se produce a través de la sobrerrepresentación de la misma. Como ya hemos indicado, una de las características nucleares de la clase media sería precisamente esa aspiración totalizante de universalidad, que acaba borrando las diferencias en virtud de un ideal de superación de la lucha de clases, división social que se difumina gradualmente, aunque siga existiendo de facto. En el caso de la década de los ochenta en España, comprobaremos cómo la producción narrativa expande abrumadoramente el protagonismo de esta clase social junto con un territorio determinado, la ciudad, cuyo centro dará paso progresivamente a los barrios residenciales y al suburbio con adosado o chalet (que evolucionará, con el paso de las décadas, a las PAU–Programas de Actuación Urbanística²⁰⁵). Como indica Emmanuel Rodríguez:

Por retomar la fórmula del historiador E. P. Thompson, el *making* –el hacerse, la formación– de la clase media se realiza por medio de un exceso: exceso de representación, que es también una suerte de exceso de subjetividad (de clase media). (...) La clase media, resultado histórico de la acción del Estado, de las estrategias sostenidas de neutralización del conflicto de clase, se convierte por mor de esta condición «dominante» en la representación del único sujeto social existente.²⁰⁶

Una característica que es más bien una *condición* del asentamiento de la joven democracia española es la ubicuidad cultural de la clase media. Este proceso ha sincronizado la constitución de un régimen de derechos y libertades con una propuesta de sistema social hasta unificar ambos, hasta que no podamos pensar el uno sin la otra y producir una lógica hegemónica de sentido común: lo natural es que España se convirtiera en una democracia y sus habitantes se convirtieran en clase media de manera casi instantánea y automática.

²⁰⁴ Althusser, a través de Gramsci, formula esta concepción para analizar la operación de ideología dominante en las sociedades industrializadas capitalistas liberales. En su libro se da una relevancia especial a la función normativa de la educación. *Ideología y aparatos ideológicos...*, 35.

²⁰⁵ Un estudio del desarrollo urbanístico español como fuente de ideología se describe en Jorge Dioni López, *La España de las piscinas* (Arpa, 2021).

²⁰⁶ Rodríguez, *Efecto clase media*, 233-234.

Podemos ejemplificarlo en un medio cultural como el cine. Dada la heterogeneidad de propuestas cinematográficas que daban cuenta de una sociedad plural y diversa en términos sociales, políticos y territoriales en la década de los setenta, el cambio que se produce en el cine español en términos de discurso, contenido y régimen estético, en especial desde el año 83, se ha interpretado históricamente como un «reflejo» de una sociedad desmovilizada y desclasada. Esto aparentemente parece haberse producido de manera *casual*, cuando obedece en buena medida al fortalecimiento de unas propuestas de contenido muy concretas, como se desarrollará en el siguiente capítulo, mientras otras perspectivas se asfixian por una legislación que desincentiva o una judicatura y administración que en el gobierno de UCD literalmente persigue discursos y proyectos culturales disidentes. El valor de *Vivir cada día* reside en buena medida en mostrar –y demostrar– que toda esa diversidad de vidas *seguida existiendo*, en un programa donde los sujetos fueron además partícipes de su propia representación, es decir, no se mostraron bajo los códigos de condescendencia o conmiseración con la que habitualmente la clase dominante *enseña* a quienes no pertenecen a su mundo.

La constitución de una sociedad de clases medias y el gradual desclasamiento o desconexión de las capas sociales no pertenecientes a ella también tendrá efectos políticos que afectan a la legislación laboral y la protección social. Si bien el perfil del «votante modelo» del PSOE se alinea dentro de las profesiones liberales urbanas, ello no corresponde necesariamente a la composición real de su afiliación o sus votantes²⁰⁷. La pérdida de centralidad de la clase obrera es un proceso que afecta a toda la Europa capitalista tras las crisis económicas internacionales de la década de los setenta del que España también forma parte. La cuestión fundamental para entender la crisis posterior de la socialdemocracia tendría que ver con cómo las fuerzas progresistas adoptaron de manera subrepticia discursos más cercanos a la derecha clásica, laica y economicista, que desmantela y minimiza el Estado del bienestar, denominados posteriormente como una Tercera Vía que puede anunciar sin reparos que «bajar los impuestos es de izquierdas»²⁰⁸. El PSOE en la España de los años ochenta será pionero en esta lógica y funcionamiento. En términos estatales (en el ámbito municipal y autonómico la realidad es compleja y

²⁰⁷ «En una encuesta interna realizada en 1982, el PSOE ofrecía una radiografía particular: más del 70 % de su afiliación no tenía estudios o solo estudios primarios y más del 50 % eran obreros de la industria y del campo. A la vez, solo un 6 % tenía estudios superiores y menos de un 10 % estaban ocupados en profesiones liberales, docencia o dirección de empresas. En cambio, en los órganos de dirección y en el grupo parlamentario, el PSOE aparecía como una organización de profesores, abogados, funcionarios, médicos y economistas». Rodríguez, *Efecto clase media*, 350.

²⁰⁸ «Rodríguez Zapatero: "Bajar los impuestos es de izquierdas"», *El País*, 16 de mayo de 2003.

distinta) apuntaló un Estado del bienestar prácticamente inexistente en el franquismo mientras a su vez hacía suya la ortodoxia neoliberal en términos de mercado de trabajo y lo desmenuzaba. Mientras se terciariza el modelo productivo, el gobierno adopta unas formas y un discurso que interpelan cada vez menos a las capas populares, rurales y obreras que lo votan mayoritariamente, aunque se sigan atribuyendo la representación de la clase obrera en discursos y mítines. Eso permite al PSOE promover un cierto tipo de votante joven y cultivado, en sintonía con la percepción que se tiene de la sociedad europea, mientras muchas veces legisla contra su principal granero de votos, que se desclasa gradualmente de su auto percepción de clase. Si no se considera clase trabajadora no percibirá como propios los ataques a la misma. Si una sociedad recién aterrizada en la democracia parlamentaria percibe las leyes del gobierno como socialdemocracia, no percibirá las variables neoliberales que están afectando al mercado laboral y condicionando el modelo productivo. Socialdemocracia o «socialtecnocracia»²⁰⁹ que presenta algunas de sus propuestas más controvertidas y lesivas para la población trabajadora como meros efectos de unos «costes de gestión», «discusiones técnicas» que no parecen obedecer a una ideología concreta, sino a un determinismo economicista que muestra el orden mercantil y comercial global como una realidad dada, fuera de discusión.

Dado que «la ideología no dice nunca: soy ideológica»²¹⁰, podemos rastrear, en los discursos políticos gubernamentales y también en los principales medios de comunicación alineados con el poder, un fuerte pragmatismo donde se prioriza el realismo de una «clase política» profesionalizada que sabe mejor que la ciudadanía qué decisiones, por difíciles que sean, deben ser tomadas, decisiones llevadas a cabo en virtud de una «racionalidad» que opera «por encima» de la ideología. Es, sencillamente, lo que hay. No está tan lejos del renombrado «no hay alternativas» de Margaret Thatcher. Esa lógica pragmática conecta con los relatos de la Transición en términos deterministas y configura una manera de entender la política y también la cultura. Pragmatismo disfrazado de realismo, cinismo como sinónimo de lucidez, posibilismo en contra de utopías «nostálgicas» cifrarán una manera de entender la convivencia democrática como una cuestión técnica dejada en manos de «los que saben».

En resumen, la idea de que la aspiración de la sociedad española es convertirse globalmente en una «pequeña burguesía con pretensiones de universalidad»²¹¹ está

²⁰⁹ Ortí. «De la socialdemocracia a...»

²¹⁰ Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos...*, 56.

²¹¹ Rodríguez, *Efecto clase media*, 14.

inscrita en una tradición política que, nuevamente, se ha presentado como el único camino democrático posible para el modelo productivo y la convivencia social en España. Como vemos, la genealogía democrática en relación preferente con la clase media urbana cultivada procede de un ideario estimulado principalmente en el desarrollismo franquista. Es una construcción histórica, no siempre ni necesariamente compartida por sectores ciudadanos comprometidos con el progreso y la transformación social²¹². Esa *pretensión de universalidad*, que parece integradora pero que puede ser sumamente excluyente, es una de las características fundamentales de esta clase social, que se puede considerar más bien como un sistema de valores, un baremo que supuestamente encarna la centralidad social a la que apela la política moderada de la Transición y a la que apelará también el pragmatismo político de los años ochenta.

Las identidades uniformadas, ese honesto centrista medio, que es ese consumidor mayoritario, es el que está creando una identidad de referencia a la cual, o nos acoplamos, o nos convertimos en marginales, en marginales con mayúscula o en marginales con minúscula, en excéntricos en todo el sentido de la palabra: aquel que no está en el centro.²¹³

Cuando Vázquez Montalbán escriba estas palabras en 1991, a esa sociedad sin clases se ha sumado, tras la implosión de la Unión Soviética, el fin de la historia y el fin de las ideologías. El capitalismo neoliberal parece haber triunfado de manera global y al horizonte de prosperidad se le añade la promesa de la opulencia, estimulada por la especuladora entrada de flujos de inversión transnacionales. Una percepción de modernización exitosa, acelerada gracias al despliegue de infraestructuras de comunicación y transporte que proveen los fondos europeos. Una colectiva «obsesión por el dinero»²¹⁴ y el «lujo al alcance de todos», donde lo que se democratiza es el enriquecimiento rápido por la vía de los fondos de inversión y la concentración bancaria, que culmina en 1992 con la creación de la bolsa del Ibex 35 y la celebración fastuosa de los Juegos Olímpicos y la Expo de Sevilla, escaparate de una España que ha dejado su pasado subdesarrollado atrás, aunque se comporte con la ostentación y el despilfarro de

²¹² Podemos citar aquí un pasaje ilustrativo procedente de un autor que en 1888 no observaba en la clase media demasiadas esperanzas de regeneración o compromiso democrático: «Una honrada plebe anodina, curada del espanto de las revoluciones, sectaria del orden y la estabilidad, (...) sin otra idea política que defender la pícara olla; proletariado burocrático, (...) masa resultante de la hibridación del pueblo con la mesocracia, formando el cemento que traba y solidifica las instituciones». Benito Pérez Galdós, *Miau*, (Cátedra, 2005), 364.

²¹³ Manuel Vázquez Montalbán. «La literatura en la construcción de la ciudad democrática» (1991), s. p.

²¹⁴ Montero, «Democracy and cultural change», 319.

los nuevos ricos. Son los años de apogeo y prestigio social del banquero, representante de una élite gestora indistinguible de la clase ministerial, tan cosmopolita como inequívocamente hispana, un modelo que en 1992 el sociólogo Alfonso Ortí diagnostica como

Jerarquización tecnológica, competitividad mercantil e individual, rentabilización procapitalista, y, como fin "racional" absoluto, éxito económico inmediato, se convirtieron así en la estructura ideológica del sistema de valores del postsocialismo, ante la creciente euforia de los estratos superiores de las clases medias funcionales llamadas a la realización (lucrativa) de los nuevos valores competitivos, y cobeneficiarias, con el propio gran capital, de la fase expansiva de posreconversión industrial de fines de los años 80.²¹⁵

Las clases medias a finales de los ochenta están «eufóricas», contagiadas del éxito de sus élites, mientras por otro lado se percibe una «creciente precarización de la fuerza de trabajo, el reforzamiento consiguiente de las estructuras sociales duales»²¹⁶. El informe Foessa de 1995 no duda en denominar esa meritocracia de la competitividad como «el triunfo de la nueva ideología del darwinismo social»²¹⁷. El crecimiento económico de finales de la década no permea en todas las capas de la sociedad, para las que el paro estructural se ha cronificado y que alcanzará en 1994 la desmesurada cifra del 24%. Una realidad de capas populares, formas de vida alejadas de los centros urbanos y trabajos desvalorizados que se ha esfumado del imaginario cultural hasta borrarse de la imagen de la década. Se pregunta Vázquez Montalbán al respecto:

Se habla siempre de que la Transición fue un pacto de olvido, pero ¿y si también la democracia fue un pacto de olvido de la pluralidad social? ¿Quiénes son los vencedores de la Transición, quiénes son los vencedores de la democracia? ¿Por qué ha desaparecido la memoria de los no vencedores? ¿Podemos hablar de *los vencidos de la democracia*?²¹⁸

²¹⁵ Ortí. «De la socialdemocracia a...», 88.

²¹⁶ Foessa, *Informe sociológico*, 130.

²¹⁷ Foessa, *Informe sociológico*, 130.

²¹⁸ Vázquez Montalbán. «La literatura...» (1991).

1.3. Una cierta idea de cultura.

«Iniciadores de diálogos marxistas, incluso, en algún caso, militantes, dejaron política por cultura, comprendiendo, quizá, que es caduca y voluble la política y cósmica y eterna la cultura.»

Rafael Chirbes²¹⁹

La política desencantada.

En el número de otoño de 1982 de la revista *Leviatán*, perteneciente a la Fundación Pablo Iglesias, Ludolfo Paramio²²⁰ escribe un texto titulado «El final del desencanto», que, a pocas semanas de la previsible victoria electoral del Partido Socialista, resignifica la idea de desencanto en unos términos que prefiguran una concepción de la política muy influyente durante toda la década. Este enfoque, deudor también de ese temperamento responsable, posibilista, sensato y ante todo *reformista* que se atribuye a la Transición, influye también en la concepción de la cultura de la década. El texto propone entender el desencanto como un momento de transición en la cultura de izquierda en España que, con el paso de los años, asumiría que, tras «el radicalismo reivindicativo»²²¹ de la década anterior, se abre paso una nueva manera de entender la política, más templada, menos maximalista, donde tras el enfrentamiento contra el régimen franquista no queda otra opción que aceptar reformas negociadas y consensuadas.

El desencanto, visto de tal modo, no sería una crítica ante una concepción elitista de la política o un proceso de Transición limitado y decepcionante, sino una buena noticia, que habla de la madurez de las izquierdas españolas, que, después de unos años de perplejidad, han comprendido que la única manera de adoptar un programa de gobierno mayoritario pasa por la socialdemocracia que encarna el PSOE (no en vano nos encontramos en una revista del propio partido). El desencanto sería así «un fenómeno de racionalización, bastante positivo, de la vida política general». Es en los detalles de la argumentación de Paramio donde podemos observar todo un catálogo de términos que la prensa progresista o el discurso oficialista del PSOE²²² va a emplear para deslegitimar o

²¹⁹ Rafael Chirbes. *El País o la discreta tendenciosidad...*, 203.

²²⁰ Ludolfo Paramio (1948-2024) licenciado en Periodismo y doctorado en Físicas, afiliado al PSOE desde 1982, llegó a pertenecer a su Ejecutiva y dirigir la Fundación Pablo Iglesias. Profesor de sociología con amplia producción académica en el ámbito de las políticas públicas y las transiciones democráticas en América Latina, destacará en los años ochenta como teórico y divulgador del cómic.

²²¹ Paramio. «El final del desencanto», 27.

²²² A veces se puede percibir al PSOE como una incontestable entidad monolítica pero especialmente en esos años estaba compuesta por diversas sensibilidades de izquierdas, no especialmente afines al discurso

menospreciar toda izquierda que no adopte la receta pragmática y realista del socioliberalismo gobernante. En el texto, la oposición antifranquista y las organizaciones políticas clandestinas se consideran en su totalidad como una «subcultura radical marcada por el milenarismo» y la clase obrera como una entidad que se niega a situar sus demandas «en el nivel de lo asequible» y lleva a cabo «reivindicaciones totales» sin tener en cuenta «las condiciones objetivas que impone la economía»²²³. La cultura antifranquista y obrera, ante «condiciones objetivas», se muestra implícitamente como irracional, utópica, pendenciera e irresponsable, fuera de la realidad, como un adolescente que no entiende la complejidad del mundo de los mayores y debe «madurar»²²⁴. El autor recurre así a un pragmatismo paternalista que infantiliza toda contestación, toda ideología que quede fuera de una manera *realista* de entender la política. La contundencia argumentativa se enmascara de necesidad y objetividad. El tono muchas veces ligero e irónico de los textos de Paramio, en completa consonancia con las intervenciones parlamentarias de Felipe González y Alfonso Guerra, encubre aseveraciones determinantes, autoritarias, que niegan, desdeñan y marginan, en virtud de una suficiencia condescendiente, cualquier posibilidad de debate, y tilda de utopía y nostalgia a la disidencia, que no tiene cabida en el modo adulto, responsable, de hacer política en estos «nuevos tiempos».

La necesidad de un prolongado periodo de gestión *socialdemócrata* del Estado se ha hecho evidente para todos los supervivientes de la izquierda de los años 60, con excepciones notables en las personalidades públicas, pero muy escasas en las filas de la militancia de base. Solo Herri Batasuna (ultimo refugio del milenarismo vasco) y sus compañeros de viaje mantienen en alto las banderas del discurso mágico.²²⁵

La militancia de base aparece aquí, sin aportar ningún dato, como una mayoría más sensata que algunas figuras públicas, aparentemente ensoberbecidas en discursos rupturistas del pasado. Se repite así el mantra de la «aquiencia pasiva» de una población muda, que asiente a lo que deciden los cuadros dirigentes, una argumentación que ya vimos como característica del relato canónico de la Transición. Paramio, de

socioliberal. La división se había hecho patente en el XXVIII Congreso del partido, que había motivado la dimisión de Felipe González al votar la militancia en contra del abandono de los postulados marxistas en 1979. Ese mismo año, González sería reelegido en un Congreso Extraordinario. Un relato muy perspicaz a cuenta del XXX Congreso se puede leer en Rafael Sánchez Ferlosio, «Crónica del XXX Congreso del PSOE», *Cambio 16*, 24 de diciembre de 1984, en Rafael Sánchez Ferlosio e Ignacio Echevarría (eds.), *Gastos, disgustos y tiempo perdido*, (Debate, 2016), 172-179.

²²³ Paramio, «El final del desencanto», 27-28.

²²⁴ Medina, «Over a Dead Young Body», 299.

²²⁵ Paramio, «El final del desencanto», 30.

manera sibilina, con esa acusación de «milenarismo», equipara la «subcultura radical» del antifranquismo de la década anterior con el pensamiento «mágico», es decir irracional, y lo asocia además con ETA. Como en los años de la Transición, nos encontramos nuevamente ante una elección amañada: «En España las posibilidades son reformismo o involución»²²⁶. El texto finaliza indicando que «el resto de la izquierda ha descubierto la política como arte de lo posible y el socialismo como proceso de reformismo radical»²²⁷. Concepto inédito el de «reformismo radical», acuñado por un autor especialista en hacer equilibrios conceptuales que parecen suturar planteamientos contrapuestos, pero que puedan sonar aceptables a un lector deseoso de no abandonarse a un descreído y deslavazado posibilismo. La victoria del PSOE, con un abrumador número de votos, termina, según el autor, con el desencanto.

Dos años más tarde, sin embargo, junto con Jorge M. Reverte y ya en las páginas de *El País*, Paramio recupera el término de manera más activa para promocionar una concepción de la política con unas características muy marcadas y de enorme recorrido y prestigio intelectual en la década de los ochenta²²⁸. El texto pretende describir la «doble realidad» de la política española a la altura de 1984. Por un lado, los movimientos sociales se presentan como herederos de un «comunismo» que se ha demostrado como un «sueño que se ha esfumado», sueño ilusorio de carácter «mítico e ideológico», que se caracteriza por un «compromiso irracional» que lleva a las personas a «echarse a la calle con riesgo físico, a sacrificar su tiempo libre, su bienestar económico e incluso su vida privada»²²⁹. De otro lado, la «política desencantada», que sabe «de la necesidad, el compromiso, de la negociación, del recorte y del establecimiento de prioridades», que está en manos de los expertos en opinión pública y los políticos profesionales. Ante esta falacia dual, los autores valoran la ética del compromiso ciudadano y civil, pero advierten que, ante esta doble cara de la política, habría que «estar loco» para volver a la «militancia enajenada» pues implica renunciar «a la vida privada, a leer, ir al cine, tener hijos y tomar copas»²³⁰. Reconocen que lo deseable sería intentar introducir el pragmatismo en los movimientos sociales y a su vez el horizonte transformador de estos en las instituciones, pero asumen

²²⁶ Paramio, «El final del desencanto», 30.

²²⁷ Paramio, «El final del desencanto», 30.

²²⁸ Ludolfo Paramio y Jorge M. Reverte, «Por una política desencantada», *El País*, 3 de mayo de 1984.

²²⁹ Paramio y Reverte, «Por una política desencantada». Esta mención a la «vida privada» como objeto preponderante de los deseos reconvertidos de los antiguos disidentes será un concepto que más adelante se desarrollará para defender unas formas culturales específicas. La vida privada, como veremos, se convertirá en objeto privilegiado de unos nuevos ciudadanos, orgullosos habitantes de una democracia orgullosamente desencantada, que pueden dedicarse a cultivar aficiones domésticas sin remordimientos.

²³⁰ Paramio y Reverte, «Por una política desencantada».

que una síntesis «entre ética y política, entre la utopía y la eficacia» es «reconocidamente imposible»²³¹.

¿Qué plantean estos autores tras tanto juego de manos y disyuntivas entre posturas políticas aparentemente inconciliables? No parecen ofrecer respuesta, aunque el título del artículo tampoco parece dejar lugar a dudas. El enfoque de los autores pasa inicialmente por tomar distancia y no tomar partido ante dos actitudes políticas: por un lado, unos «idealistas utópicos -un poco tediosos, como todos los iluminados-» y, por otro, unos «burócratas profesionales» o «tecnócratas». Dicho lo cual, el propio desarrollo de su argumentación promueve de manera soterrada un posicionamiento del lado de «los desencantados defensores de la eficacia»²³². Lo que sí formulan, dentro de esta titubeante y sinuosa argumentación que aparenta no tomar partido, más allá de la importancia de «tomar copas», es la función del intelectual en sociedad. Este no debe pensarse como «conciencia crítica de la sociedad», algo que no deja de ser una «afirmación descabellada», dado que es «siempre un bufón, un crítico al que se mantiene porque dice impertinencias a sueldo». Si el aspirante a intelectual acaba tomándose a sí mismo «mortalmente» en serio, «debe preguntarse si ya se ha convertido de forma irreparable en un imbécil o si aún puede mantener su esquizofrenia con dignidad»²³³.

Imbéciles o esquizofrénicos, a esto ha quedado reducida la función del intelectual en la esfera pública, en un diagnóstico que nos ofrecen dos periodistas que, desde la sociología y la politología, en el caso del primero, y desde la novelística y la historiografía en el caso del segundo, disfrutarán de una larga trayectoria profesional –y entendemos que intelectual– vinculada a universidades y fundaciones culturales del PSOE. Más allá del contenido, el tono de estos textos, una mezcla de irreverencia diletante, descreimiento político y menosprecio paternal va a marcar el camino de todo un discurso generacional cercano a la prensa progresista.

²³¹ Concepción descreída de la vida pública que conecta con una «nueva» y «radical» concepción del escepticismo que propugna en esos años Fernando Savater en las páginas de *Triunfo*. Savater, en una aparente modulación del pensamiento crítico desencantado de Haro Tecglen, tras una suerte de piruetas conceptuales y falacias, en donde asegura que los «dogmáticos militantes» de izquierdas se han vuelto escépticos intransigentes, plantea un «escepticismo más allá del escepticismo» en un estilo cercano al de Paramio, donde el autor no parece tomar partido por nada, atrapado en su propia argumentación irónica que concluye: «Este radical escepticismo podría ser un bonito objetivo a lograr por quienes ya han despertado de tan acendrados dogmatismos. (...) ¡Un esfuerzo más todavía para llegar al pleno desencanto!». Fernando Savater, «El escepticismo como nueva fe», *Triunfo*, n.º 14, (1981), 7.

²³² Paramio y Reverte, «Por una política desencantada».

²³³ Paramio y Reverte, «Por una política desencantada».

En los años ochenta, cierta intelectualidad antifranquista entona un habitual *mea culpa* por haber pertenecido a organizaciones socialistas, comunistas o maoístas, recuerdo destinado al baúl de los deslices de juventud con el ademán cómplice de quien confiesa que, en el fondo, esos textos y manifiestos políticos de entonces resultaban incomprensibles y soporíferos. Una fórmula, repetida hasta la saciedad por periodistas, escritores e intelectuales de órbita socialdemócrata que, bajo un tono de ecuánime lucidez, desprecia *la totalidad* de la tradición antifranquista a la que pertenece y refuerza esa consideración del compromiso político como un delirio adolescente. Confesión que, a juzgar por su carácter público y su rápida propagación *inter pares* en la minoría opinadora columnista, parece más bien un auto de fe, con su correspondiente exhibición de abjuración y escarnio (un moderado e irónico «auto escarnio», como mandan los tiempos), un rito de paso que nadie parece haber solicitado, pero de generalizado cumplimiento en esta actualización del compromiso intelectual y político al que responden estos nuevos tiempos desencantados. Más allá de la percepción compartida de esta aseveración en un sector muy específico pero muy influyente de la élite cultural, sorprende y escama esa necesidad extendida de etiquetar el pasado militante en dos pinceladas rápidas (dogmatismo/aburrimento) para empaquetarla en el estante más alto del desván. Recuerdo intocable e inamovible, que no parece digno de ser revelado, relatado o estudiado, pues se le niega cualquier rasgo de complejidad²³⁴. En el ámbito progresista, la intelectualidad se muestra a veces más convencidamente anticomunista que antifranquista.

Esta sistematización del pragmatismo político que acusa de irreal a una política de base y militante encuentra en la campaña por el referéndum de la OTAN sus formulaciones más excluyentes, de extenso recorrido hasta nuestros días. Momento culminante de emergencia popular masiva e interconexión generacional entre el antifranquismo histórico y la nueva configuración de los movimientos sociales en una dimensión pacifista y ecologista, la victoria del sí por la permanencia en la OTAN condicionará la cultura política de las décadas siguientes, expulsando la participación ciudadana y la sociedad civil a los ámbitos más periféricos y a la vez muy vivos de las

²³⁴ Constantino Bértolo sobre la literatura de los ochenta y noventa que trata la militancia antifranquista escribe: «El desencanto ideológico va a constituir precisamente una de las ramas temáticas más frondosas de la novela de estas décadas, con una textura política casi unívoca en la que la militancia se ofrece en claves de caricatura o sarcasmo y la derrota se transfigura en juvenil equivocación o en ingenua autoestafa.» «La novela española de los últimos veinte años: ¿una comedia ligera?», en Paz Lorenzo, *El Español en el Mundo : anuario del Instituto Cervantes* (2004), 77-99.

ONG, el activismo en barrios, las comunidades de base feministas y okupas y movimientos altermundistas. Se acuña entonces el muy empleado e instrumental concepto del «voto útil» y se extiende una desacomplejada y desdeñosa crítica a la izquierda contraria a la OTAN, a la que se tacha de «tercermundista» o de «bienintencionada pero equivocada»²³⁵ en una campaña intensa de propaganda televisiva y gubernamental que vincula la permanencia a la organización militar con la entrada en la Comunidad Económica Europea.

Rafael Grasa, uno de los líderes de esa movilización, responsabilizaría del vuelco de opinión ante el referéndum al (ab)uso gubernamental de los medios: «La manipulación de TVE ha sido brutal. No hay ejemplos de tal manipulación desde el franquismo, desde 1966, cuando Fraga era ministro de Información y Turismo. Esto ha sido lo decisivo para explicar el vuelco brutal de la conciencia, lo que Manuel Sacristán llamaba "violentar las conciencias"».²³⁶

«El destino no se puede trocear» indica Javier Solana²³⁷. Europa y por prolongación la OTAN, no se plantean como proyecto o programa político o estatal, sino como «destino» nacional, necesidad elevada y suprema más allá de la contingencia o los actos de las fuerzas humanas. Votar en contra de la OTAN es votar contra el gobierno socialista, que es prácticamente como desestabilizar la democracia, es permitir que vuelva la derecha franquista o algo peor (recordemos el «reformismo o involución»). Implica quedar fuera de Europa y de la modernización del país, aunque eso no parezca demostrado o estipulado en ningún documento o preámbulo. Votar se plantea en parámetros de racionalidad o irracionalidad, de madurez o de inmadurez. Es, en palabras de Javier Tusell, «un simple acto de realismo». La circularidad argumentativa de los valedores del sí imponen una «supuesta realidad con rasgos ineluctables, y cualquier intento de modificarla se convertía en un acto de ingenuo voluntarismo, cuando no de irresponsabilidad»²³⁸. La campaña se plantea no tanto como debate sino como chantaje, lo que producirá a medio plazo una cultura política ciudadana sintomáticamente desafecta y pasiva.

Este paradigma, llamado más adelante Cultura de la Transición, que expulsa determinados debates de la esfera pública, pues están más allá de toda discusión, afianza

²³⁵ Javier Muñoz Soro. «El final de la utopía. Los intelectuales y el referéndum de la OTAN de 1986». *Ayer. Revista De Historia Contemporánea* 103 (3), 32.

²³⁶ Muñoz Soro, «El final de la utopía», 39. La tensión y discrepancia en el seno de *El País* acabaría con la dimisión de Javier Pradera como jefe de opinión.

²³⁷ Muñoz Soro, «El final de la utopía», 35-36.

²³⁸ Muñoz Soro, «El final de la utopía», 35.

la lógica «neotecnocrática», donde la política corresponde únicamente a la gestión técnica del Estado. Instrumentalización del desencanto dentro de los márgenes de un socialismo tímido, donde lo que no forme parte del horizonte planteado por el partido en el poder no tiene cabida en una democracia restringida. La política desencantada es, así, una *despolitización de la política*.

Enterrar la vanguardia, enterrar la utopía.

Un fetiche habitual para referirse a la década de los ochenta es que, *dado que la sociedad se desmovilizó, la cultura se despolitizó*, en la medida en que la segunda sería reflejo de la primera. Como ya indicamos, esa desmovilización social es relativa y en algunos sectores y territorios la década está marcada por una constante conflictividad y movilización. Quizá el silogismo funcione más bien al revés. Quizá es la cultura la que se despolitiza y eso ha producido la percepción de que la sociedad de su tiempo se desmovilizó. Ambas esferas se contaminan y retroalimentan de una manera dinámica, no coincidente y no exenta de paradojas y contradicciones, pero en el caso de los ochenta en España parece llamativo el desajuste que se da entre la sociedad representada y la sociedad real. Desajuste que, con el paso de los años, daría pie a una mistificación que ha estrechado de manera sustancial el relato de ese tiempo, abortando algunos imaginarios, mientras una cultura canónica, que prioriza unos segmentos sociales, unos contenidos, estéticas y discursos determinados, adquiere una dimensión absoluta a la vez que esconde sus restrictivos procesos de homogeneización. El estudio del canon cultural en democracia nos puede revelar qué instancias y procesos, qué medios y personas, qué políticas legislativas y ordenamientos administrativos configuran la cultura de la época y, así, su carácter. Es más, el estudio de la configuración de la propia idea de canonicidad, de prestigio artístico, nos permitiría comprender mejor cómo unas lógicas específicas de la esfera pública estipulan un relato que atribuye valor artístico a unos textos culturales que están en consonancia con «los nuevos tiempos» en detrimento de otras propuestas creativas que no tienen cabida. Propuestas que quizá también hablarían críticamente del orden social imperante y agrietarían esa imagen monolítica de la sociedad. La crítica a la cultura de la transición es la crítica al establecimiento de un paradigma cultural y mediático que ha inhibido o marginado expresiones artísticas que no obedezcan a unos parámetros ideológicos y estéticos concretos. Hemos dado un rodeo por la retórica de la política desencantada para observar a continuación cómo la cultura que activamente se propugna en la década comparte un mismo vocabulario.

«Al parecer recorre la cultura contemporánea una peligrosa ola de nostalgia de la infancia»²³⁹. Convocamos aquí nuevamente al polifacético y ubicuo Ludolfo Paramio, quien en otoño de 1984 escribe en las páginas de *El País* como respuesta a un manifiesto de intelectuales en contra de una exposición homenaje a los cómics de Tintín en la Fundación Miró de Barcelona, seguido de unos artículos firmados por Román Gubern donde criticaba una tendencia cultural que considera pueril y comercial, de fondo conservador, que adapta formatos de entretenimiento de un pasado reciclado en clave nostálgica, «fenómeno cultural genérico [el] del culto contemporáneo al revival, cuyo origen se halla en las decisiones de los aparatos culturales dominantes»²⁴⁰. Si bien a los firmantes del manifiesto les preocupa sobre todo que un tebeo considerado infantil sea objeto de la primera gran exposición sobre cómic en España y eso repercuta en la percepción de esta forma artística como un objeto menor destinado a un público juvenil en un momento en que el cómic adulto disfruta de repercusión comercial y crítica (lo que desde luego nos informa de una manera algo miope de distinguir entre alta y baja cultura y una concepción muy generacional del arte y la cultura popular²⁴¹), merece la pena detenernos en la respuesta que Paramio ofrece ante una controversia tan pequeña y aparentemente poco fecunda.

El autor, en esos momentos teórico del cómic, lleva un tiempo muy activo defendiendo toda una concepción estética, la «línea clara», deudora de Tintín y el tebeo belga y francés, que se opondría por un lado a las formas *underground* que en esos momentos representa publicaciones como *El Víbora* y por otro a una tradición europea de vocación más vanguardista, experimentadora y, en ocasiones, con cierta densidad conceptual, de la que Gubern aparece en esas fechas como valedor²⁴². Paramio, en su respuesta, caricaturiza a Román Gubern y los firmantes del manifiesto como representantes de una «intelectualidad radical», de «aspiraciones defraudadas (...) que no ha sabido asumir el fracaso de sus expectativas revolucionarias» ante «la aparición de condiciones sociales nuevas para las que la vieja ideología progresista no había previsto

²³⁹ Ludolfo Paramio, «Un alegato (neo) infantil», *El País*, 25 de octubre de 1984.

²⁴⁰ Román Gubern, *El País*, 20 de octubre de 1984.

²⁴¹ Entre los firmantes se encuentran periodistas y novelista, junto a dibujantes y editores de cómic: Juan Cueto, Maruja Torres, Jordi Bernet, Jesús Blasco, Javier Coma, Román Gubern, Víctor Mora, Ricardo Muñoz Suay, Enric Sió y Josep Toutain. Tomás Delclós, «Manifiesto contra una exposición sobre Tintín y Hergé», *El País*, 14 de septiembre de 1984.

²⁴² Un excelente análisis y contextualización de la evolución estética del cómic español de los ochenta se puede leer en Pedro Pérez del Solar. *Imágenes del desencanto* (Iberoamericana Vervuert, 2013). Sobre Paramio y su defensa de la línea véase los capítulos «Nuevos frentes: la polémica del "cómic adulto"» y «Cosas de políticos: Olvidar los sesenta», 171-224.

nada»²⁴³. Los contenidos que defiende esa generación, nacida en los años treinta y conectada con formas culturales de los años sesenta y setenta como el cine moderno o el arte conceptual, es acusada de «rigidez ideológica», de defender contenidos pedantes y soporíferos, que el autor encarna en el cine de Antonioni, las historietas del autor italiano Guido Crepax y, ya en los ochenta, en el «nuevo cine alemán». De hecho, y volvemos a esos arrepentimientos velados, Paramio «[confiesa] –con cierta vergüenza– haber disfrutado tanto con Antonioni como con Crepax, pero no se me ocurriría nunca recomendar a nadie de una generación más joven que buscara en ellos alguna revelación»²⁴⁴. Visto así, el artículo no parece tener como objetivo defender la pertinencia del trabajo de Hergé como una obra artística merecedora de una exposición, parece por el contrario un pretexto del autor para ridiculizar la producción cultural de la década anterior, una cultura vanguardista e intelectual, consciente de su voluntad política y su vocación crítica, que queda reducida a estereotipos de esnobismo y aburrimiento, mientras sus defensores son acusados de dogmatismo, además de pretender «resolver una disputa sobre cuestiones de estética mediante el recurso a la política»²⁴⁵. Se observa aquí una correspondencia semántica en un vocabulario que se emplea indistintamente para desprestigiar tanto el antifranquismo marxista como la producción cultural de los años setenta. Las palabras vanguardia, viejo, aburrimiento, soporífero, tedioso, pedante, utópico, atrasado, se aplican tanto a los textos marxistas que se leían en la juventud revolucionaria como al «cine alemán», representante en este artículo de una tradición cultural obsoleta, a la que al autor le sorprende, con su característico tono de sarcasmo y desprecio, que «tenga suficientes adeptos como para hacer rentables las salas Alphaville». Junto con ello, Paramio acusa a esa generación de concebir el arte en términos políticos cuando se está discutiendo únicamente de un asunto estético. Recurso ya mencionado en varias ocasiones: acusar a un contricante genérico, diseñado ex profeso, de politizar o ideologizar el debate, como si la postura defendida por el autor fuera «neutral» o «apolítica». En este caso se acusa a la cultura *de antes* de una politización que la cultura de los ochenta no tendría, enunciada como mero entretenimiento, mantra habitual que desprestigia las formas culturales que no se hayan sacudido la «seriedad» del pasado, tildándolas de nostálgicas, atrasadas y superadas, dado que, en palabras de Paramio, «no interesan a nadie». No hay ningún inconveniente en defender la idoneidad estética y la

²⁴³ Paramio, «Un alegato (neo) infantil».

²⁴⁴ Paramio, «Un alegato (neo) infantil».

²⁴⁵ Paramio, «Un alegato (neo) infantil».

complejidad conceptual de formatos aparentes simples como los tebeos de Tintín, no es tampoco problemático ni reprochable apostar por la «ligereza», ni es obligatorio entender la cultura en los términos generacionales de Gubern. Lo remarcable es cómo en este tipo de argumentaciones, con la premisa de un desacuerdo artístico, se lleva a cabo un imperioso acto programático que, por la vía de la reducción, la simplificación y la caricatura, deslegitima y en el fondo proscribire toda cultura que no encaje en unos parámetros que tampoco se precisan, más allá de que son los pertenecientes a los «nuevos tiempos». El autor ni siquiera ofrece ningún argumento estético para apuntalar su tesis más allá de decir que los cómics de Tintín son «ejemplares», que su anticomunismo era «trivial» y que su colonialismo era «ingenuo». Su principal medida valorativa queda expresada en la oración final: «El simple criterio del aburrimiento debería ser decisivo», lo que nos da alguna pista de por dónde circulan los gustos de su autor: un cine o un cómic dinámico, ágil, de narratividad diáfana y entretenida que conecte con el placer de las lecturas de juventud y las aventuras de la imaginación, una concepción que el cine estadounidense de los años ochenta encarna a la perfección, pues se retoman y actualizan formas culturales, relatos y políticas de los años cincuenta (en el artículo también se defiende *Gremlins* (Joe Dante, 1984) e *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981 y 1984). Se prescribe así el entretenimiento frente al aburrimiento de unas formas culturales «antiguas».

En una falacia habitual de algunos columnistas de temperamento «provocador» se imputa al contrincante lo que en realidad está haciendo uno mismo: para Paramio lo más grave de todo este asunto es que una generación está intentando «imponer una estética» de manera autoritaria.

Lo que me parece peligroso es que intenten imponer esos gustos a todo ciudadano, adjudicándose la posesión de la verdad intelectual y estética. Lo que me parece insoportable, pedante y obsoleto, es que se descuelguen con manifiestos falsamente progresistas para ocultar el hecho de que los productos culturales por los que ellos sienten estima comienzan a matar de aburrimiento a las mismísimas ovejas, y que las revistas que ellos dirigen y orientan quiebran por falta de público y exceso de pretensiones.²⁴⁶

Razón final, la de que determinadas revistas o productos culturales, «no venden» que será esgrimida habitualmente para defender unas propuestas culturales a las que se presupone

²⁴⁶ Paramio, «Un alegato (neo) infantil».

calidad o relevancia por el hecho de ser exitosas comercialmente, además de considerar que la desaparición por las *reglas espontáneas del mercado* de publicaciones de carácter político es un *signo de los tiempos*.

Esta polémica, aparentemente anecdótica, pero de cierto recorrido en el ámbito del cómic²⁴⁷, nos indica un itinerario que una parte influyente de la crítica cinematográfica y literaria va a transitar en la década para defender un tipo de contenidos culturales frente a otros, con un argumentario coincidente con aquel que desprestigiaba alternativas o disidencias políticas²⁴⁸. La utopía (política) y la vanguardia (artística) son un binomio caduco, indeseable, merecedor de descrédito. Paramio proclama activamente que «la única vanguardia buena es la vanguardia muerta»²⁴⁹, ante la que opone la diversión desprejuiciada y el entretenimiento, que aparece así «como uno de los premios (o, al menos, consuelos) del desencanto»²⁵⁰. La producción cultural no debe ser osada, arriesgada, atrevida o exigente y «parece más prudente a estas alturas dedicarse sencillamente a contar historias lo más interesantes y divertidas que sea posible, y aceptar que la capacidad de ocasionar sudores fríos a los lectores era sólo un aspecto secundario»²⁵¹. La disputa mediática por el canon cultural, aparentemente desligada de consideraciones ideológicas, sublima un disimulado, aunque definido programa político.

La declaración de la quiebra de los ideales de los 60 (echados fuera de lo real) y la apología del «desencanto» no parecen nada gratuitos cuando se recuerda que Paramio era uno de los principales intelectuales del PSOE. Sus afirmaciones justificaban el alejamiento de este partido de sus principios socialistas originales, descartables como parte del «viejo monoteísmo cultural». Esto era anular las

²⁴⁷ El propio Ludolfo Paramio (Rodolfo Paranoia) aparece como personaje en un satírico cómic de Montesol titulado «No me acuerdo de nada», *Cairo* nº 35 (1985) donde se ironiza sobre las «transiciones» en convicciones políticas y estilos de vida.

²⁴⁸ Polémica en la que participará también Manuel Vázquez Montalbán desde las páginas de *El País* donde desarrolla la idea del «pragmatismo desarmado»: «El pragmático desarmado tiende a engañarse a sí mismo como paso previo a tratar de engañar a los demás. Hay que reconocerle una recta intención que no excluye una elíptica equivocación. Acepta lo evidente, acepta el dictado de la realidad, que no hay más cera que la que arde, que una cosa es la realidad y otra los deseos, y termina adaptándose a la función de conservador del sistema mientras trata de disfrazar la impotencia de sagacidad. (...) El pragmático, acomplejado de serlo, tiende a inventar enemigos débiles, y los utópicos son propicia carne de antagonismo. Con el tiempo, el pragmático desarmado llega incluso a desconocer a sus enemigos históricos reales. (...) Se están empezando a sentir entre nosotros los efectos negativos de la constitución de una *clase política*, de una elite del poder que tiende a la unificación pragmática y al desprecio de aquellos elementos históricos incordiantes.» («Contra la utopía, 31 de octubre de 1984»). Será a su vez respondido por Ludolfo Paramio con «La utopía ya no es lo que era», *El País*, 9 de noviembre de 1984.

²⁴⁹ Ludolfo Paramio. «La única vanguardia buena es la vanguardia muerta». *Neuróptica*. 1. 1983. pag 79-83. En este texto también se desmarca de las posibilidades estéticas del *underground* representado en la exitosa *El Vibora*.

²⁵⁰ Pérez de Solar, *Imágenes del desencanto*, 218.

²⁵¹ Paramio. «La única vanguardia...», 83.

batallas políticas más radicales y celebrar un hedonismo consumista que favoreciera la política económica capitalista que el PSOE mantuvo. Tampoco resultaba sorprendente la invitación (casi arenga) a abandonar una memoria (dudosa, desprestigiada y hasta estúpida, según Paramio) y dedicarse al disfrute del caos. La historia ya no era necesaria, la lucha política tampoco: el poder estaba en buenas manos.²⁵²

En el cambio de década y con argumentos análogos, el campo del arte contemporáneo también vive una intensa disputa entre la necesidad de un «nuevo arte» que deje atrás las prácticas comprometidas de la década anterior, muy vinculadas al contexto político y social. Frente a un arte conceptual que trabaja la performance, el happening y el uso de nuevos medios y tecnologías, además del realismo crítico en pintura, una nueva generación de críticos apuesta por abandonar toda declinación ideológica de la práctica artística, reivindicando la vuelta a una pintura «apolítica» como expresión «eminentemente estética»²⁵³. Es el momento de promoción de la «Nueva figuración madrileña» y relanzamiento de la abstracción –promulgada, entre otros, por Federico Jiménez Losantos, en esos momentos muy vinculado a la crítica de arte–, que tiene su pistoletazo de salida en la exposición *1980* realizada en 1979 en la Galería Juana Mordó²⁵⁴, capitaneada por el comisario y crítico Juan Manuel Bonet, que en su catálogo agradece que «ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte (...) atrás han ido quedando afortunadamente resabios teóricos y estériles sectarismos»²⁵⁵. Un mes después, el propio Bonet escribe en el conservador diario *Pueblo* su particular valoración del arte de la década anterior, mencionando precisamente las tesis de Ludolfo Paramio:

A mi entender, y creo que al de la mayoría de los críticos de mi generación, los 60 quedarán en la historia de nuestro arte como puro agobio, pura política en imágenes, puro eros de sex-shop, puro muermo tecnológico. Todo menos pintura. Aquellos - bajo oropeles, ironías y colorines- eran años de cuaresma y estreñimiento para el

²⁵² Pérez de Solar, *Imágenes del desencanto*, 224.

²⁵³ «Entre 1976 y 1980, [Quico] Rivas, como Ángel González y Juan Manuel Bonet, escribía de manera asidua en las páginas de El País. Desde esa cabecera privilegiada, los tres criticaron con dureza cualquier manifestación artística más o menos comprometida.» Juan Albarrán. *Disputas sobre lo contemporáneo*, 47.

²⁵⁴ La exposición era comisariada por Juan Manuel Bonet junto a Ángel González y Francisco Rivas y los artistas seleccionados pertenecían tanto a la nueva figuración como la abstracción, Alcolea, Pérez Villalta, Cobo, M. Quejido, E. Quejido, Broto, Campano, Ortuño.

²⁵⁵ Juan Manuel Bonet, *1980*, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre de 1979.

arte. Entre tanto [Valeriano] Bozal, [Xavier] Rubert, [Tomás] Llorens y [Umberto] Eco, entre tanto Pop y tanto Op y tanto medio y tanto mensaje, casi consiguen hacernos olvidar la verdad de la pintura, la necesidad, la pasión y el placer de la pintura. Ellos cometieron una injusticia al aprender tan poco del pasado, al sacrificar tanto a la ideología y al pintar tan poco. (...) Ni los partidos de izquierda ni sus intelectuales más o menos orgánicos ofrecían alternativa alguna que nos pudiera seducir y, sin embargo, parecían incuestionables la 'ciencia' y el 'método' marxista. Pero como diría Paramio, de arte y literatura el marxismo sabe bien poco, y llegó un momento en que aquello sólo servía para justificar a cinco conceptuales catalanes.²⁵⁶

Podemos advertir un tono de menosprecio similar, unido a un rechazo radical a formas artísticas que solo merecen ser enterradas y olvidadas, además de la superación del conjunto de tradiciones teóricas de las que proceden, barridas de un plumazo. Mientras tanto, se apuesta por una pintura alejada de cualquier marco crítico analítico, de la que tan solo se evidencia su «verdad», su «placer» y su «pasión», aspecto subjetivista, impresionista y gaseoso de la función crítica que comentaremos en la siguiente sección.²⁵⁷ También, pues, en el campo del arte percibimos un recambio generacional y un abrupto giro ideológico que se pretende «apolítico» y desprecia sin paliativos un arte multifacético y plural, vanguardista, conceptual o realista comprometido con la sociedad de su tiempo, al que se tacha de «agobio» o «muermo», formas artísticas *demasiado* políticas, que «casi nos hacen olvidar» la pintura.

Esta propuesta curatorial y crítica disfrutará en los años ochenta de nutridos fondos públicos, espacios privilegiados de enunciación y encargos curatoriales en un momento en que se está redefiniendo la política y el mercado del arte, implicará el apoyo

²⁵⁶ Juan Manuel Bonet, «Después de la batalla», *Pueblo*, 17 de noviembre de 1979. La mención a Paramio es a la vez esperada e inesperada, pues Bonet y él aparentemente pertenecen a esferas ideológicas distintas. Por otro lado, Juan Manuel Bonet «junto al resto de una nueva hornada crítica madrileña y barcelonesa serán, a partir de 1982, los principales colaboradores y comisarios de las exposiciones del Ministerio de Cultura y de la principal fundación cultural española, la Fundació la Caixa». Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. (Cendeac, 2010), 176

²⁵⁷ «Las palabras que más utilizan esta serie de críticos son "fuerza específica", "personalidad afirmada", "disponibilidad creativa total", "leyenda viva", "modernidad reinventada", "personajes agitados". (...) Ni una alusión a la creación de contextos sociales de trabajo, a la formación de estructuras culturales o a la necesidad de considerar programas pedagógicos o laborales en el mundo artístico, o a la urgencia de remodelar el sistema de otorgación y distribución de las subvenciones estatales para artista y centros. Solo cuenta el artista ensimismado. Y de vez en cuando la artista. El lenguaje de los y las críticas contemporáneas obviará constantemente cuestiones de identidad sexual y crítica a la representación de género». Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad...*, 192.

mediático y estatal de una joven generación de pintores, entre los que destacará Miquel Barceló, en detrimento de la generación previa²⁵⁸.

La reducción exclusiva y homogeneizadora del arte alrededor de una única disciplina, la pintura, que se percibe como puro gozo y expresión emocional desprejuiciada y no programática, por encima de ideologías, es en esos años la disciplina privilegiada, de espíritu y raigambre clásica, cuyo rescate en los años ochenta también promueve toda una concepción «clásica» de la autoría: creencia en el artista como genialidad individual ajena a la historia o las influencias de su entorno.

La cultura como refugio.

En enero de 1981 nace la revista *Casablanca. Papeles de cine*, fundada por Fernando Trueba tras el éxito de su largometraje *Opera Prima*. La publicación se propone como un nuevo referente para un público aficionado al cine no necesaria o exclusivamente cinéfilo, si bien podemos inscribir la revista en una tradición crítica enmarcada en los términos de «cinefilia clásica» de los años cincuenta: carácter autoral de la expresión cinematográfica, canon de grandes nombres del cine de Hollywood y referencia al cine europeo de la modernidad en su vertiente menos experimental, más narrativa y humanista²⁵⁹. A ello se añade un deseo de apertura hacia formas contemporáneas del cine comercial y una parcial atención a la actualidad del cine español. Como analiza Fernando Ramos Arenas²⁶⁰, la revista no manifiesta explícitamente sus afinidades ni fobias, al no contener editoriales que expliciten su discurso, ni es tampoco homogéneo el gusto de una plantilla en la que se entremezclan firmas de diferentes edades y sensibilidades, desde José Luis Guarnier o Miguel Marías a Carlos Boyero o Fernando Savater, a diferencia de las publicaciones de los años sesenta y setenta que sí mantenían un tono programático estético-político radicalmente definido, como supondría la rivalidad y disputa entre *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, o el trabajo analítico de orden semiótico desplegado por el Nuevo Frente Crítico y más adelante en *Contracampo*²⁶¹. En un artículo en el omnipresente diario *El País*, el

²⁵⁸«La exposición inaugural fue 1980, a la que siguió una saga de muestras, todas ellas centradas en "el placer de pintar", como *Madrid DF*, el *III Salón de los 16* de 1981, *Madrid, Madrid, Madrid, Otras figuraciones*, y *26 pintores, 13 críticos*». Jazmín Beirak Ulanowsky. «Política Cultural en Arte Contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones 1983 – 1989», (Tesina) 75.

²⁵⁹ Para un estudio de las diferentes culturas cinéfilas veáse Cristina Pujol Ozonas. *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos* (Editorial UOC, 2011).

²⁶⁰ «Un canon en transición. Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)». *Archivos de la Filmoteca* 78, (Abril 2020), 95-108.

²⁶¹ Asier Aranzubía y Jorge Nieto Ferrando. «Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70». *Secuencias: Revista de historia del cine*, N° 37, 2013, págs. 62-82

director indica que pretende «huir del ladrillismo doctrinal, tan de moda en años recientes»²⁶² y proporcionar «una revista clara y legible», además de rigurosa y amena. Años más tarde, Trueba será más específico, mencionando

la *politización* del debate como objeto de rechazo y apuntando a publicaciones de otro tipo, de mayor resonancia entre un público más amplio. “Algo que odiábamos era la crítica cinematográfica en *Triunfo*” y, sobre todo, su politización de la discusión en los textos de Fernando Lara y Diego Galán. (...) *Casablanca* cuestionaba así importantes principios de la cultura cinematográfica del arte y ensayo desde el tardofranquismo y los identificaba retóricamente con lo que veía como el discurso de la “progresía”, los excesos del “compromiso”, entendido tanto como paradigma *ideológico* de izquierdas, como *estético* —el de la ‘modernidad’ politizada en la estela de los nuevos cines (...). El rechazo a la visión “comprometida” de la crítica cultural iba acompañado de un ataque a otras publicaciones especializadas: su aburrida intelectualización, su interés por el “análisis”, la sistematización de las posiciones, los excesos teóricos y el esnobismo intelectual.²⁶³

El caso de la revista es sintomático de los cambios de tendencia que se van a dar por parte de la crítica cultural a lo largo de los años ochenta, cambios emparejados con la estabilización de la democracia española y, quizá por ese motivo, inscritos de un modo tan estructural y duradero en la concepción colectiva del papel de la cultura en España²⁶⁴. Indudablemente, podemos considerar esa alergia a la «politización» del debate artístico como una comprensible fatiga de época ante la cultura de una generación anterior percibida como demasiado grave, solemne o dogmática. Sin embargo, sus planteamientos estéticos, que articulan un enfoque muy concreto de la función crítica, que se pretende «no dogmática», instituyen un programa cultural de larguísima influencia y recorrido hasta la actualidad, cuyo fondo ideológico afecta a la recepción, la creación, las políticas culturales y, en definitiva, a la consideración que la cultura tiene dentro de la esfera pública. *Casablanca. Papeles de cine* refiere tan solo a la crítica cinematográfica, pero es también indicio de una corriente mayoritaria en la crítica cultural que podemos rastrear

²⁶² *El País*, 8 de enero 1981.

²⁶³ Ramos Arenas, «Un canon en transición», 102-103.

²⁶⁴ Sobre el empobrecimiento de la cultura cinematográfica en la década de los ochenta en España, sumada a la práctica desaparición de las publicaciones sobre cine en el mercado editorial, escribe el crítico y guionista Manuel Hidalgo en «Cine español 1982-1986. Dentro y fuera de la ley» en Francisco Llinás Mascaró(ed.), *Cuatro años de cine español (1983-1986)* (Dicrefilm, 1987), 172.

en la prensa generalista, en suplementos y revistas culturales que atañen a distintas disciplinas creativas²⁶⁵. Es destacable el alineamiento de preferencias y objetivos con los postulados que, desde la «política desencantada», leíamos en Paramio. La crítica cinematográfica apuesta por un enfoque basado en un juicio estético presumiblemente «desideologizado». El crítico se ampara en una «neutralidad natural», que proviene de sus «impresiones»²⁶⁶, un criterio que se enuncia como insobornablemente subjetivo y libre, una *emanación del yo*. Esta consideración de la crítica (y por extensión de la obra cultural y el lugar que ocupan los creadores) como entidad inmune al contexto social, que rechaza aproximaciones analíticas de otra índole, rehuye cualquier tradición teórica y niega sus propias condiciones de enunciación, gozará de enorme prestigio y predicamento. Mientras, en su pretensión de universalidad, oculta el carácter dinámico, orientado, sesgado y fundamentalmente histórico de la constitución de un canon cultural.

En relación con la también muy publicitada «despolitización» de la novela en los años ochenta, Constantino Bértolo indica que

Parecería evidente para cualquiera que la novela en cuanto discurso público (con su correspondiente «especificidad») es un discurso que inevitablemente arrastra un componente ideológico más o menos explícito o más o menos visible (visibilidad que en última instancia dependerá de sus relaciones con el discurso ideológico hegemónico que, precisamente por dominante, se disfraza con el manto de invisible)²⁶⁷.

Lo que se muestra como despolitizado y por tanto no hace visible su orientación ideológica sería, en la perspectiva de Bértolo, aquello que comulga de manera más o menos acrítica con la ideología dominante, mientras configura un canon «universal», por encima de «modas», que en el caso de *Casablanca* desatiende a la mayoría del cine no occidental, los subgéneros de serie B, fantásticos o de terror, el documental y las tradiciones experimentales o *underground* (el propio cine de Pedro Almodóvar, que procede de esa última tradición será acusado en la revista de feísta, tosco, mal hecho o

²⁶⁵ «No resulta exagerado interpretar este doble posicionamiento de la revista (estético, político) en clave nacional, como ejemplo de la desideologización del debate público que observamos en esos años en otros campos como el arte, la literatura o la crítica artística.» Ramos Arenas, «Un canon en transición», 103.

²⁶⁶ Se ha llamado habitualmente a este tipo de crítica, que en los años sesenta representaba la revista *Film Ideal*, como «idealista» o «impresionista». Asier Aranzubía Cob y Jorge Nieto Ferrando, «Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 37 (2013), 62-82.

²⁶⁷ Bértolo. «La novela española » s. p.

«desconocedor de los principios básicos de narrativa cinematográfica»²⁶⁸ y ninguneado más adelante por la Academia de Cine).

En el caso del arte contemporáneo, críticos como Simón Marchán detectan ya en 1976 que tras esas propuestas subyace el interés instrumental de encontrar acomodo en la reconfiguración de las instancias de poder mediático y cultural que se están dando en la Transición, donde el crítico como prescriptor se convertirá, con el tiempo, en comisario artístico, en regulador del canon y potenciador de una concepción concreta del arte y, no lo olvidemos, de las carreras de unos (pocos) artistas elegidos en lugar de otros.

[Marchán] hablaba ya entonces de la existencia de una "gran movilidad ideológica", y señalaba cómo "las preocupaciones por conectar con el cuerpo social parecen debilitarse y el refugio de la esfera del arte en su sector autónomo tiene a proclamarse como algo revolucionario". (...) Percibe ya entonces la virulencia de los partidarios de esta pintura descontextualizada, critica abiertamente la vacuidad de esta *nueva crítica*, solipsista, despolitizada y ajena a cualquier método, e intuye el carácter orquestado de la operación de defenestración de las prácticas comprometidas: "deseo equivocarme al avanzar una presumible operación de *recambio* en el panorama español".²⁶⁹

Se pueden enumerar las siguientes características de los nuevos paradigmas críticos (que son, no lo olvidemos, una propuesta de jerarquización de la cultura, de lectura de la realidad), que en el caso de la revista *Casablanca* enarbolarán de manera más patente firmas como Carlos Boyero o Fernando Savater, como ejemplo de una tendencia mucho más amplia que se extenderá por los medios culturales, incidiendo en las propias instancias de creación. Muchas de estas premisas retroalimentan políticas culturales y tendencias generacionales en novela, poesía o arte contemporáneo.

– Lo personal no es político.

La producción cultural ya no se inscribe en una tradición colectiva, en un programa común, en un paradigma compartido. Se privilegia la experiencia personal, única e intransferible de «la experiencia» del visionado y su relación con las emociones individuales del crítico²⁷⁰, lo que Aranzubía y Nieto describen como la crítica entendida

²⁶⁸ Ramos Arenas, «Un canon en transición», 104.

²⁶⁹ Daniel Verdú Schumann «De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición» en Albarrán, *Arte y Transición*, 112.

²⁷⁰ Como ejemplo mostramos una crítica de Carlos Boyero de la película *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1981): «Cuando esta película termina, tienes que frotarte los ojos [...] Tal vez la visión de una

como «cinefilia sentimental» caracterizada por el «subjetivismo idealista» y el «amor incondicional por el objeto»²⁷¹. La recepción y la valoración se conectan con la biografía del sujeto, con sus pasiones, filias y fobias. En lugar de plantear el ejercicio crítico dentro de una tradición, el crítico tiene filiaciones, apegos, relaciones expresas con autores con los que se siente afinidad. No hay noción de grupo, de escuela, de generación. Las películas –o las obras de arte– no se analizan, *se sienten*.²⁷²

– La cultura como disfrute.

Se aprecian especialmente aquellas obras que privilegien la narratividad. Historias relatadas en formatos clásicos, sin injerencias «modernas», experimentales, reflexivas o metacinematográficas. Un cine que tan solo cuente historias de manera transparente, en el que cobra protagonismo la comedia costumbrista, el género policiaco y de aventuras. Tramas dinámicas y entretenidas, alejadas de la solemnidad, la complejidad o la densidad. Se da en el ámbito cinematográfico, pero también de manera análoga en el terreno de la novela, donde la narratividad se considera, de hecho, «normalización».

[La normalización] expresa la constatación de que, al fin, la novela española vuelve a ser «novela» merced a su retorno hacia una «narratividad» al servicio del lector-consumidor (...). Y más sutilmente todavía, en mi opinión, lo que el concepto celebraba como «buena nueva» era la despolitización de la novela, el abandono por parte de lo literario de cualquier tipo de responsabilidad política, la transfiguración de su entendimiento como discurso público a mero discurso privado destinado por tanto a *divertir, cautivar y conmover*, como pedía Sánchez-Dragó, las subjetividades.²⁷³

pantalla no aguante el peso grisáceo de la vida real. Pero también nos han regalado estimulantes para la memoria, nos ha regalado claves para fortificar nuestra soledad [...] *Maravillas*, comprometida con la libertad, desmonta tinglados aceptados. No ofrece moralismo, no ofrece buenas intenciones: ofrece arte». Ramos Arenas, «Un canon en transición», 103.

En un artículo de septiembre de 2024, Boyero resume su concepción del arte en términos similares: «Ocurre en ocasiones milagrosas e inolvidables ante determinado párrafo de un libro, con un cuadro, con la imagen de una película, con el sonido de un instrumento musical, con el arranque de un poema, con esa cosa infrecuente llamada arte. Es hacerte sentir algo profundo en tus sensaciones, en tu cerebro, en tu corazón. Te identificas tanto emocionalmente con lo que ha inventado otra persona, que te conmociona, expresa de forma luminosa o devastadora lo que alguna vez has sentido tú, que sientes la llegada de la emoción. No ocurre con frecuencia, pero te quedas fascinado cuando esto pasa, y el agradecimiento es infinito.» Carlos Boyero. «Menos mal que nos queda El Roto». *El País*. 7 de septiembre de 2024.

²⁷¹ Aranzubía Cob y Nieto Ferrando, «Un idilio efímero...», 72.

²⁷² Victoria Combalía reconoce también en el arte un abandono del análisis a favor de la crítica entendida como comentario poético personal, que basa su criterio en «la divagación, la simple literatura de mayor o menor calidad o la mera divulgación de las cuatro ideas más de moda». Victoria Combalía, «La crítica desde la crítica», *Batik*, nº 50, junio-julio 1979.

²⁷³ Bértolo, «La novela española»

Como ya hemos indicado, en el campo del arte se promueve principalmente una pintura desgajada de la *impureza* de cualquier marco conceptual, una pintura que se pretende puro placer y expresión personal, un campo artístico «no determinado por tendencias, sino por individualidades»²⁷⁴.

– Una cultura anti-intelectual.

Se rechazan o ignoran propuestas de carácter radical o de vanguardia, a las que se tacha de «pretenciosas», cuando no de tediosas u obsoletas. La reacción a este tipo de obras puede ser muy visceral, como si su contacto produjera urticaria. Cansancio y hartazgo que también se modula desde una aburrida indiferencia. La alergia a la pretenciosidad es uno de los mantras que con mayor eco recorren la crítica cultural. Ello comporta también una cierta sospecha o minusvaloración de la propia figura e importancia pública del intelectual que, como recordamos, «no debe tomarse nunca en serio a sí mismo». En el campo del arte, la «nueva crítica madrileña» que va a condicionar las tendencias de la década «argumentarían explícitamente contra la teoría, invocando por el contrario como un mantra el "placer de pintar" y el "placer de ver", y defendiendo la crítica literaria e incluso lírica –[Juan Manuel] Bonet, [Federico] Jiménez Losantos y Rubio escribían poesía– basada en la sintonía personal con los artistas.»²⁷⁵

– La cultura como refugio.

La generación que ha vivido los años cincuenta y sesenta como niños y adolescentes lleva a cabo en su madurez una recuperación de la literatura y el cine de sus años mozos. Se rescatan así relatos de aventuras, películas del oeste, tebeos del pasado con los que recuperar el asombro y el deleite de las emociones infantiles (recordemos a Tintín). Se rescatan, se ponen en valor y se les atribuye prestigio artístico. El western clásico se convierte así en el género cinematográfico por excelencia, donde se concita popularidad, narratividad y reputación estética. Un temperamento melancólico muy extendido (que podemos encontrar en un libro temprano como *La infancia recuperada* de Fernando Savater²⁷⁶) que, ante un presente en el que los compromisos de antaño han dejado de

²⁷⁴ Bonet, «Después de la batalla».

²⁷⁵ Verdú Schumann, «De desencantos y entusiasmos», 128. Andrés Tapiello, cercano al círculo de Juan Manuel Bonet, se vanagloriaba de escribir catálogos de exposiciones de obras que ni siquiera ha visto, haciendo uso de un lenguaje atildado y «lírico», replicable y aplicable a cualquier artista. *El gato encerrado* (Pre-Textos, 1990). Este libro es el primer volumen de sus diarios y se ambienta a mediados de los ochenta.

²⁷⁶ *La infancia recuperada* (Taurus, 1976).

operar, prefiere propugnar un retorno a la vida interior, al ensimismamiento personal y el goce privado²⁷⁷. La cultura, refugio ajeno al mundo, paraíso de diversión y ensoñaciones, se propone como un reencuentro con un pasado del que extirpar el trauma y la represión de la dictadura. El pasado se convierte en un campo de juegos y una cantidad abrumadora de obras cinematográficas que repasan la postguerra, la contarán desde una perspectiva hogareña, no necesariamente idealizada ni endulzada, pero siempre *desde los ojos de un niño*²⁷⁸.

– La cultura despolitizada.

Tras años de intensa politización en múltiples esferas en los años de la Transición, llegan unos nuevos tiempos donde la crítica cultural se reivindica orgullosamente despolitizada y desideologizada. El carácter o propósito político de una obra creativa se asocia a partir de ahora a la simplicidad, al didacticismo y el panfleto, y pertenece a una época finalmente superada, concluida, *una tradición a abandonar*. Desideologización que debemos entender como borradura de cualquier vocación crítica que la obra artística deba o pueda establecer respecto de la realidad circundante: la esfera creativa y la esfera pública se considerarán dos ámbitos que deben permanecer ajenos el uno del otro. Para esa voluntad se destina un subgénero propio, con su premisa y su público específico: el cine o la literatura «social», en horas bajas en esa década en España. «La literatura española (...) ha rechazado, desde un cierto pudor, mayoritariamente, salvo contadas excepciones, el intervenir con un discurso crítico sobre esa ciudad que había heredado de la etapa de la transición»²⁷⁹. «Ciudad» como sinónimo de la esfera pública democrática constituida tras el franquismo, en el que los discursos críticos serían relegados a un espacio periférico. Las películas son solo películas y las novelas son tan solo novelas, a las que no hay que solicitar compromiso o comentario enjundioso sobre la sociedad de su tiempo, son tan solo «un juego desprovisto de cualquier intención trascendente»²⁸⁰. La

²⁷⁷ «En el primer número de *Casablanca* había hablado Savater del "Western como biografía", lo que le sirvió para lamentar cómo en los años anteriores, influenciado por una interpretación política de las obras, se había negado a sí mismo su disfrute: así, su apreciación "se le hacía a uno difícil por la empanada propia de la edad". Una declaración que suena a rechazo al compromiso de los años del tardofranquismo.» (Ramos Arenas, 105)

²⁷⁸ Se pueden citar obras tan distintas como *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982), *El sur* (Víctor Erice, 1983), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997).

²⁷⁹ Vázquez Montalbán. «La literatura...», s. p.

²⁸⁰ Javier Forriales. «Del cine y la novela: la recuperación del público». *Las Nuevas Letras*. 6. Invierno 1987, 94-96. El autor, tras observar con simpatía, pero también distancia, la producción literaria y cinematográfica del periodo 1975-1985 concluye: «[Si] nos empeñamos en encontrar un sentido oculto a estas tragicomedias de la vida urbana, sería más acertado decir que generan una tácita sumisión y nos

deseada liberación de cierto espesor dogmático produce un movimiento pendular donde se abraza, con una rapidísima y voluntariosa disposición, una producción cultural donde los asuntos humanos se enmarcan en una indolente exploración de lo cotidiano, de cómplice ironía, levemente satírica, que observa a unos personajes eminentemente urbanos, cuyos conflictos, pequeños o grandes, no exceden el perímetro de lo doméstico, no merecen considerarse síntoma de ningún proceso social más amplio.

– La cultura irónica.

El crítico, columnista o intelectual se reviste de una descreída y descomprometida ironía, considerada como rasgo de clarividencia y perspicacia. Tras los «opresivos» dogmatismos de antaño, la «sana» y «lúcida» ironía configura una manera de estar en el mundo. El intelectual, que se define a sí mismo como «librepensador», se enorgullece de tener una voz propia, única, que no se casa con nadie, que no toma partido más que por cuestiones estéticas. Ese individualismo liberador se auto-percibe «por encima de dogmas». La única convicción es no tener convicciones. Ironía desencantada ante un mundo inmune a cualquier transformación social, ironía consciente de la futilidad del compromiso, que en su impotencia observa la vida con un pragmatismo burlón y melancólico. También su cinismo es tenue, de baja intensidad. Ante la vehemencia y las enérgicas disputas intelectuales de la década anterior, se da la bienvenida a una anhelada ligereza.

Se pregunta uno si toda esta nueva esfera cultural, procedente de entorno urbanos de clase media, que repudia con tanta rapidez la politización de la década anterior, llegó a pertenecer activamente a la militancia antifranquista o si aprovecha la llegada de la democracia para dejar atrás toda una tradición intelectual y artística de la que quizá nunca se sintió parte. Llama también la atención esa percepción de la cultura de la modernidad como «opresiva» y «uniforme», como si se tratase de un antepasado de la tan actual como engañosa e instrumentalizada «dictadura de la corrección política». ¿Tan arriesgado resultaba manifestar discrepancia hacia una película de Bertolucci? ¿O, más bien, en virtud de la cultura política del consenso, lo que se propone de fondo es proscribir la discrepancia misma? Sorprende no tanto la proclamación de otras preferencias estéticas,

animan a no exigir demasiado. Los tropiezos de los personajes, el aire festivo que envuelve la rutina, la lucidez para apreciar la distancia que separa los sueños de la realidad brindan al público una excitante invitación a la pereza que acepta sin tardanza.»

asunto perfectamente legítimo, sino la intransigencia con la que se certifica el descrédito y rápido enterramiento de toda la cultura anterior, de sus obras, sus estilos, sus géneros y, en especial, los debates que suscitaba. El consenso crítico y periodístico sobre la homogeneidad monocorde de la producción cultural del tardofranquismo no se corresponde con la pluralidad estilística y riqueza creativa de autores y escuelas de la década de los setenta, pero será tan insistente y convenientemente proclamada que sustentará un discurso funcional a los propósitos de esta nueva generación. Constitución de unas coordenadas de juego para la prensa cultural que, apuntalada en los años germinales de la democracia, lejos de padecer su correspondiente «fatiga de época», conformará su seña de identidad, su ADN, consolidando una élite cultural que desde el periodismo o la creación artística mantiene sus posiciones de fuerza y autoridad hasta hoy, mientras pervive en buena medida su prestigio y su discurso²⁸¹.

Esta reflexión de Daniel Verdú Schumann, referida al arte, podría extenderse a un profundo cambio estructural en la consideración colectiva de la función crítica y del papel del artista en sociedad.

He defendido que este abandono de cualquier pretensión política por parte de artistas y críticos habría sido disculpable, o al menos comprensible, de haberse entendido como una breve *tregua* tras años de obras con *mensaje* y lucha antifranquista durante los cuales cualquier mención al placer sensorial o estético de la práctica artística era anatema, máxime teniendo en cuenta la inexperiencia del mundo del arte sometido a cuarenta años de dictadura y relativo aislamiento. La realidad, sin embargo, es que no se trataría de un mero alto en el camino, sino de un cambio profundo en el modo de entender sus funciones. Porque la cuestión de fondo es que la crítica nunca es –no puede ser– apolítica. Toda crítica, por naturaleza, por tratarse de una instancia de poder, es ideológica y política, implícita o explícitamente. Y si se presenta abiertamente como una formulación sin ideología, acaba adoptando, como avisaran [Simón] Marchán y [Valeriano] Bozal, la ideología de las instituciones a cuyo servicio se pone. Eso es lo que ocurrió a finales de los setenta y durante buena parte de los ochenta: sometida voluntariamente a la mera condición de instancia promocional al servicio de los

²⁸¹ Mario Ramírez, «"No me he aburrido": Carlos Boyero, contento con los estrenos de esta semana», *La Ser*, 10 de julio de 2024.

gestores políticos, económicos y mediáticos, la crítica se vació de sentido y se transformó en un eslabón más de una gigantesca «organización de consenso».²⁸²

Reducida la función crítica a la exclamación de preferencias personales, al comentario en lugar del análisis, quizá el mayor legado de esta concepción de la cultura sea un desprestigio y atenuación del antagonismo. La crítica como consenso afectuoso, como comunión con unos autores en detrimento de otros, donde el disenso no produce debates colectivos, sino que se restringe a la particularidad individual, a la preferencia personal de cada crítico.

Cultura soy yo. (Dime cómo es tu cotidianidad y te diré quién eres.)

Hemos intentado trazar un mapa semántico donde la concepción desencantada de la política compartiría su terminología y discurso con unas propuestas críticas culturales que se van a convertir en tendencias mayoritarias a lo largo de la década de los ochenta. Una apuesta por la individualidad alejada de la conciencia de grupo, vindicación de una experiencia cultural gozosa y desprejuiciada, que rechaza formatos de vanguardia y apuesta por ficciones de filiación clásica y narración transparente, obras de fuerte connotación subjetivista, relato de la intimidad y la peripecia personal, junto con un repliegue doméstico a los pequeños deleites de la vida cotidiana ante una vida pública desencantada. Aspectos que –con todas las cautelas y excepciones que debemos asumir en una generalización que integra diferentes disciplinas artísticas– podemos encontrar de manera transversal en las caracterizaciones de los movimientos culturales representativos de la década: la nueva novela española, la nueva sentimentalidad, la nueva figuración, la comedia madrileña, el pop en español y la línea clara²⁸³. La cultura es un refugio privado, pero ¿quién puede permitirse refugiarse de la sociedad?

²⁸² «De desencantos y entusiasmos», 127. La expresión «organización de consenso» está tomada de José Luis Brea, *Las auras frías*. Anagrama. Barcelona, 1991. Soy consciente de estar generalizando y a la vez mezclando disciplinas artísticas con mecanismos internos muy distintos, además en la fotografía histórica que planteo no tengo en cuenta la evolución posterior de críticos que se distanciarían de estos presupuestos, además de críticas a ese modelo que se inician ya al inicio de la década siguiente. En todo caso, parece revelador señalar las confluencias y semejanzas de discursos, además de la expulsión de la esfera pública y mediática de toda una corriente crítica que acaba «refugiada» en departamentos universitarios, proceso análogo tanto en la crítica cinematográfica como en el arte contemporáneo.

²⁸³ Es preciso remarcar la distinción entre las argumentaciones y las obras, entre los estilos o concepciones de la cultura que se prescriben desde las instancias mediáticas y la producción artística de autores que, inscritos en una determinada tendencia o movimiento, no comparten ni reconocen esos presupuestos. En muchas ocasiones la proclamación y promoción de nuevos estilos o autores no son mucho más que pretextos para que el crítico o el intelectual adquiera una posición de poder, que mantiene al creador o creadora en una posición de precariedad. Las renunciadas a la instrumentalización por parte de los artistas formarían parte de una interesante investigación que este estudio no ha podido acometer.

La defensa de la subjetividad individual, el proyecto de un lenguaje de uso cotidiano, expresión literaria de los afectos personales, además del rechazo a las tradiciones experimentales de vanguardia serán las señas de identidad del movimiento poético inicialmente conocido como «Otra Sentimentalidad» –que con el tiempo pasará a llamarse «Nueva sentimentalidad» o «Poesía de la experiencia»–, cuyo manifiesto será firmado por el poeta granadino Luis García Montero en enero de 1983 en las páginas de *El País*:

Poesía soy yo. Es la verdadera respuesta que ha permanecido latente en la historia de nuestra literatura; (...) la poesía es confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto.²⁸⁴

Si bien la génesis de este movimiento, desde los presupuestos de raigambre marxista del teórico Juan Carlos Rodríguez, propone una popularización de la poesía y su alejamiento de los experimentos textualistas de las décadas anteriores, para reintegrar el mundo poético en los límites vivenciales de un autor inscrito en la sociedad de su tiempo, las consideraciones implícitas de una apuesta estética que quiere emplear la lengua «común» y la coloquialidad de la lengua diaria, esconde en algunos autores, voluntaria o involuntariamente, un proyecto más restrictivo y homogeneizador de lo que aparenta.

En *El momento analírico*, historia de la poesía expandida en España en el siglo XX y sus apuestas utópicas, contraculturales y experimentales, la investigadora y artista María Salgado sitúa la propuesta novosentimental dentro de los cambios culturales que tras la Transición desconfían de toda experimentalidad, a la que consideran como *reaccionaria*.

Resulta sintomático de este cambio de era y paradigma que la salida pública mediante manifiestos de un grupo de jóvenes poetas públicamente comprometidos con la izquierda se haga rechazando la tradición de las vanguardias, a las que (en general) se considera coproductoras del sistema de producción de novedades capitalista. (...) Los novosentimentales van a desligar cualquier crítica social (cuando la haya) de cualquier experimentación formal (que no la habrá), dando valor a la transparencia semántica y su optimismo comunicativo como vía de acceso a las mayorías lectoras.²⁸⁵

²⁸⁴ Luis García Montero, «La otra sentimentalidad», *El País*, 8 de enero de 1983.

²⁸⁵ María Salgado, *El momento analírico* (Akal, 2023), 421.

García Montero considera las formas de vanguardia poéticas como espacios en los que «el yo burgués nos da el espectáculo de su propia destrucción como la forma más astuta de asegurar su permanencia»²⁸⁶, a las que se opone una poesía *legible*, conectada con la sensibilidad de las nuevas generaciones. La Otra Sentimentalidad propondrá «la vuelta de los jóvenes a la realidad, asumiendo el tono de verosimilitud, la naturalidad coloquial en el estilo y el interés por los distintos aspectos de la vida cotidiana en los temas», además de «un gusto clásico por una poesía de dicción clara, con el vocabulario y los ritmos bien elaborados»²⁸⁷. García Montero define su proyecto como una «poesía en vaqueros», que recoge la «sentimentalidad contemporánea», donde el lenguaje está suavizado por su uso común, la voz poética pertenece al habla de la calle y los sentimientos y emociones expresadas son aquellas experiencias vividas y cotidianas de la «gente normal».

Pretendo crear también la apariencia literaria de que uso con normalidad la lengua, el vocabulario de todos, el idioma social. Para una poesía cómplice me parece que es importante que las palabras tengan esa flexibilidad de lo usado, ese tono cálido de lo que está en circulación bajo el sol de las plazas públicas y bajo la luz artificial y bebida de los dormitorios. Ocurre con frecuencia, sobre todo en las malas traducciones, que las palabras tienen un frío metálico y áspero, de lenguaje no usado, sin curso cotidiano. (...) Los poemas que juegan con palabras recién lavadas necesitan suavizante, y la lengua sólo puede ser suavizada por el uso público.²⁸⁸

María Salgado analiza un poema de *Diario cómplice*, publicado por García Montero en 1987, para intentar dilucidar la cotidianidad desde la que habla el yo poético.

Me persiguen / los teléfonos de Granada, / cuando voy a buscarte / y las calles enteras están comunicando. // Sumergido en tu voz de caracola, / me gustaría el mar desde una boca / prendida con la mía, / saber que está tranquilo de distancia, / mientras pasan, respiran, / se repliegan / a su instinto de ausencia / los jardines. // En ellos nada existe / desde que te secuestran los veranos. / Sólo yo los habito / por describir el rostro / de los enamorados que se besan, // con mis ojos en paro, / mi corazón sin tráfico, / el insomnio que guardan las ciudades de agosto, / y ambulancias secretas como pájaros.

²⁸⁶ Luis García Montero, *Poesía, cuartel de invierno* (Diputación Provincial de Granada, 1987), 98.

²⁸⁷ Luis García Montero, «Una musa vestida con vaqueros», *Aguas territoriales*, Pre-textos, (1996) 69-70.

²⁸⁸ Luis García Montero, «Los argumentos de la realidad», *Confesiones poéticas*, Diputación Provincial de Granada, (1993) 237.

¿Desde qué normalidad, desde qué habla común nos interpela el poeta? Salgado compara el «habla escenificada» del poema de García Montero con la jerga empleada por los protagonistas de una película como *Deprisa deprisa* (Carlos Saura, 1981) y se pregunta si, aunque la película presenta una subcultura marginal, no demuestra en su especificidad la «radical historicidad» que García Montero pretende representar y propugnar. «Resulta evidente que el poema de García Montero cotidianiza vocabulario y sintaxis (...), pero me pregunto si no lo estará haciendo más hacia un castellano ultraestándar que hacia la lengua efectivamente usada en el habla más común de aquel momento concreto»²⁸⁹.

En la medida en que el propósito de la Nueva sentimentalidad es recoger lo común, la «sentimentalidad contemporánea», el «habla de la calle», ¿no es llamativo que ese habla cotidiana esté «lavada» hasta neutralizar cualquier rasgo propio, autóctono, local? ¿Cuál es su historicidad, si es tan aséptica que podría pertenecer a cualquier época reciente? ¿A quién pertenece pues esa cotidianidad? ¿Qué espacios convoca esa interioridad de íntimas preocupaciones sentimentales en un vocabulario que no tiene marcas de clase, de dialecto, de territorio?²⁹⁰ Podemos detectar aquí nuevamente el escenario emocional de la clase media urbana, que confunde su cotidianidad particular con lo común –como si lo cotidiano fuese además, y de forma automática, lo popular–, que se expande hasta arrogarse la representatividad de aquello denominado como «normalidad». Una clase social que considera su habla «natural» como el «habla de la calle», el habla de «todos», donde «todos» parece incluir a toda la sociedad, pero donde este «todos» –masculino supuestamente neutro o sin género marcado– solo aloja en su interior las circunstancias específicas y sintaxis homogéneas de varones blancos heterosexuales de clase media que han cursado estudios superiores y habitan entornos urbanos. Lo colectivo se desvanece y se restringe en esta apropiación individualizada y sesgada de lo común.

Se pregunta además Salgado si habría alguna diferencia entre ese poema de 1987 y un poema como «Crisis», de Antonio Lucas, de 2014, y, al constatar que no, se pregunta: «¿No hay ninguna diferencia entre la vida de los poetas de 1987 y la de los poetas de 2014

²⁸⁹ Salgado, *El momento analítico*, 419.

²⁹⁰ «¿De qué modo podría cumplirse en el poema anterior la reconexión verbal con la "radical historicidad" de los sentimientos expresados en el poema? ¿Bastarían los "teléfonos", "mis ojos en paro", "mi corazón sin tráfico" y "el insomnio que guardan las ciudades" (apostados, por cierto, junto a "jardines", "caracola", "mar", "los enamorados que se besan") como actualizadores de la "sentimentalidad" netamente "contemporánea"? ¿Qué tipo de sentimientos y de quiénes? ¿Y qué contemporaneidad?» Salgado, *El momento analítico*, 419.

en España?». Probablemente, en entornos de clase media urbana, la respuesta sea negativa.

Que García Montero se presente como la voz de la calle que representa la contemporaneidad de su tiempo, diferenciada del «yo burgués», ofrece otro ejemplo de una cultura de clase (media) que expulsa la disidencia (formal, dialectal) mientras neutraliza la pluralidad, la diversidad u otras disidencias (sociales, sexuales, políticas) bajo la uniformización de una normalidad presentada como común y popular. Una apuesta artística centrada en la esfera privada, que no se *opone* a la esfera pública, sino que se la atribuye, apropiándose de sus caracteres externos. Lo privado se *manifiesta* como lo público, a la vez que lo *reemplaza*, en una apropiación de la normalidad que esconde homogeneización y normatividad en torno a una hegemonía concreta, que camufla como mayoría sus marcos limitantes de lectura y representación del cuerpo social. Lo radicalmente histórico, es decir, las hablas particulares, los modismos propios de las clases sociales, los giros barriales, lo que podríamos considerar como propio de otras clases o grupos sociales no educados en la canonicidad quedan fuera del campo literario poético²⁹¹.

El programa de una «poesía en vaqueros», que exalta la normalidad subjetiva (la gente normal), política (el Estado democrático) y cultural (sus instituciones) como valores defendibles y deseables, aborda la crítica de la época desde la observación y reflexión individual de sujetos en nada enajenados, marginados o radicalmente antagónicos del orden socio-político-cultural existente.²⁹²

La poesía de la experiencia, en su forma más exitosa y comercial, se alinea así con la concepción epocal de la cultura en los términos anteriormente descritos: una expresión estética centrada en la comunicación de la interioridad, donde se dan cita intimidades individuales o familiares conectadas con su contemporaneidad desde el perímetro de lo privado y lo doméstico. Una cultura de clase media. Una *consagración de la individualidad*.

²⁹¹ «Un movimiento de repliegue antielitista y antirretórico no sólo alejado de los experimentos de intensificación lingüística que tuvieron lugar entre la década de los sesenta y la de los setenta, sino también de las manifestaciones «antipoéticas» (a lo Nicanor Parra) y/o (más problemáticamente llamadas) «antimodernistas» (a lo Roberto Arlt) que desde principios de siglo conforman una fértil línea de escritura, digamos, conversacionalista, en algunas lenguas latinoamericanas, porque, entre otras muchas cosas, la poesía novosentimental no entrará, como aquéllas, en conflicto con ninguna de las instancias que instituyen el valor ilustrado de la institución poética heredada mediante la exploración intensiva de la oralidad, la incorrección gramatical, el tema bajo o las voces plebeyas, es decir, mediante el zarandeo de la idea misma de una «naturalidad coloquial» y hasta «un gusto clásico» independientes del reparto dialectal que producen el sistema de clases y su orden letrado». Salgado, *El momento analírico*, 420.

²⁹² Salgado, *El momento analírico*, 421.

Esta consideración de la producción creativa como constatación de la singularidad introduce una generalizada reivindicación desproblematizada del presente y un alejamiento del pasado histórico que se extiende a diferentes disciplinas creativas.

Julio Llamazares, ya en 1991, recapitula como rasgo característico de la muy promocionada nueva novela española, el abandono de la memoria histórica: «Ahora que ya lo sabemos todo, parecieron decirse los españoles, vamos a contar mentiras para poder olvidarlo»²⁹³, mientras Constantino Bértolo destaca la emergencia de «un público interesado en perder la memoria, la crítica de su pasado, o en mitificar esa memoria para huir de las preguntas del presente»²⁹⁴. Tomás Llorens reflexiona respecto al ciclo que inaugura la ya mencionada exposición *1980* sobre la relación entre apoliticidad, memoria y olvido de las tradiciones políticas no engarzadas en las narrativas liberales.

Ese olvido del pasado, por tanto, no representa una falta de posición política por simple abstención. Es la expresión artística de una voluntad deliberadamente política, que preside lo que ha sido (...) el proceso de la transición, basado precisamente en esa voluntad de olvidar políticamente, porque es políticamente conveniente olvidar. El arte de los 80, el que encuentra su primera expresión paradigmática en esa exposición de la galería Juana Mordó es el arte que abre ese periodo porque es la expresión artística del mundo político de la transición y responde a los mitos políticos de la transición, a las creencias colectivas que movilizan las energías de la voluntad colectiva tanto en las votaciones como en los medios de comunicación: el mito de la tradición liberal española, el regeneracionismo, las primeras vanguardias de comienzos de siglo, la Institución Libre de Enseñanza: toda una mitología, muy presente desde luego en Madrid, que se basa en un estado de inocencia, previo a la Guerra Civil, en que libertad y «apoliticidad» iban de la mano.²⁹⁵

La idea de que libertad y apoliticidad van de la mano, especialmente «en Madrid», es una percepción vigente hoy en día, lo que indica el modo en que determinados presupuestos relativos a la esfera política y cultural instalados en la Transición gozan de plena actualidad.

²⁹³ Julio Llamazares. «La nueva novela española». *El País*, 4 de junio de 1991.

²⁹⁴ Constantino Bértolo, «Novela y público», en Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, (Cerhius, 1996), 33.

²⁹⁵ Tomás Llorens, «El arte español en los 80, una visión polémica» en *Pintura española de vanguardia (1950-1990)* (Argentaria, 1998), 105-117.

También el cine que explora la posguerra y la dictadura, a pesar de su voluntad de condena de la represión franquista, se verá muchas veces aquejado de esa sentimentalidad de la experiencia individual, donde la represión, la violencia o el exilio se desarrolla en un telón de fondo costumbrista, que aplanan la complejidad social e ideológica, donde la crítica al franquismo elude los signos marcados de la política de su tiempo y donde las motivaciones y conflictos de los protagonistas se circunscriben a la coordenada familiar, la situación privada, el drama íntimo o la preocupación amorosa, mientras se relegan otras formas de socialización de importante relevancia en su tiempo como la asociación, la asamblea, el entorno de trabajo, el partido, el sindicato o el vecindario²⁹⁶. El cine propondrá representaciones de la historia a las que se extirpan los rasgos propios de historicidad, ocultando o maquillando de manera retrospectiva la pluralidad de tradiciones políticas de un tiempo vivo y dinámico que se rememora como decorado aséptico y neutralizado, «un antifranquismo sin etiqueta, que actúa movido por un interés conectado con lo inmediato, más familiar que social»²⁹⁷, modelo de representación que llega hasta nuestros días²⁹⁸.

La individualización acérrima de la expresión artística podría considerarse así como una *experiencia no histórica de lo contemporáneo*, un presentismo desgajado en buena medida del mundo en tanto sistema social, renuente y refractario al pasado en su doble disposición de estructura que confiere sentido al presente y conjunto de tradiciones estéticas y formales, que se presentan como finalmente superadas. Individualización privada y doméstica de existencias cotidianas que, de manera abrumadora, incorpora la narrativa y la ideología moderada liberal de la clase media, ya sea de manera explícita (por el entorno que habitan sus protagonistas) ya sea de manera implícita (por la concepción que los personajes tienen de sus valores y principios, por la consideración de

²⁹⁶ Probablemente por ese motivo una película como *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995), que atiende otras realidades políticas y formas de socialización en los años treinta, haya disfrutado de tan elevada reputación como aproximación cinematográfica a la Guerra Civil. Por descontado, hay obras excelentes que exploran el pasado desde la mirada doméstica o íntima, citemos como ejemplo *Mambrú se fue a la guerra* (F. Fernán Gómez, 1986), uno de los trabajos más incómodos sobre el trauma y la represión de la dictadura, además de una crítica perturbadora de la Transición, que se desarrolla en casi todo su metraje dentro de un domicilio familiar, si bien es significativo el recorrido comercial discreto y la escasa atención que recibió la película, taponada precisamente por otra obra del mismo Fernán Gómez de ese mismo año, la muy premiada *El viaje a ninguna parte*, que ofrece una mirada más melancólica, tierna y hasta cierto punto costumbrista del pasado franquista.

²⁹⁷ Arantxa Tirado, «El 47 y el borrado del partido», *La Marea*, 21 de septiembre de 2024.

²⁹⁸ Carmen Barrios Corredera, «Un bus en busca de contexto histórico: la película *El 47* y las luchas políticas y vecinales». *Nuevatribuna.es*, 18 de septiembre de 2024. En el artículo se analiza cómo la película *El 47* (Marcel Barrena, 2024), que cuenta la historia real del activista vecinal Manuel Vital, elimina cualquier sigla específica de partidos políticos o sindicatos en los que militaba el personaje original y diluye el aspecto colectivo de la lucha para reducirlo a la labor heroica, individual, de su protagonista.

la historia como telón de fondo de peripecias principalmente familiares o sentimentales)²⁹⁹.

La construcción del entusiasmo. La cultura como mercancía.

Los discursos críticos de una generación que se quiere alejar radicalmente de la cultura de la década anterior avalaron una profunda transformación del carácter y propósito de la producción cultural, así mismo, el establecimiento de instituciones democráticas en el estado posfranquista determinará un horizonte para las políticas culturales y para la propia concepción de la cultura en la vida pública. Si el momento de la Transición nos sigue interpelando es porque es la génesis de un marco regulador y, ante todo, de un marco de lectura de la realidad política y social de extraordinario alcance en las décadas siguientes.

A principios de los años ochenta estaba todo por hacer. Los gobiernos de UCD y PSOE inician medidas para crear equipamientos y organismos y otorgar una legislación estable a diferentes campos de la cultura entre los que está la creación de un Ministerio propio, inexistente en la dictadura franquista³⁰⁰. El aumento del gasto público en cultura va unido a la creación de infraestructuras fundamentales como bibliotecas y museos, ampliadas a medida que se desarrolla la descentralización autonómica.

La llegada del PSOE al poder, en consonancia con las tendencias neoliberales de la esfera capitalista occidental, implica también un cambio en la concepción del papel de la cultura en la sociedad. Su carácter educativo, de cohesión social y servicio público va a dar paso a su consideración como «industria». Industria cultural que favorecerá una perspectiva mercantil, una lógica de beneficio y una asignación de valor de cambio, donde el objeto cultural es un objeto de consumo. Los «nuevos» movimientos artísticos de la década de los ochenta, como hemos señalado, se promueven en torno a una serie de palabras clave. La *normalización* de la cultura española, en términos de *narratividad* y *disfrute*, propone una bienvenida creatividad de indómitos artistas *singulares*, cuya personalidad insobornable se encuentra por encima de dogmas y discursos críticos, creatividad manifestada en los términos de una deseada y deseable *desideologización*, entendida como *madurez democrática*, que *homologa* la producción española con los países avanzados y las tendencias internacionales del momento. Esta desideologización

²⁹⁹ Los valores de la clase media urbana de los ochenta se pueden retrotraer a una ficción ambientada en un entorno rural a inicios del siglo XX, como es el caso de la serie *Clase media* (Vicente Amadeo, 1987).

³⁰⁰ Sobre el desarrollo de la política cultural de UCD véase Giulia Quaggio, *La cultura en transición: reconciliación y política cultural en España, 1976-1986* (Alianza Editorial, 2014).

de las obras, convertidas en productos, favorece, desde este punto de vista, su *valor comercial*.

La reconfiguración mercantil de la idea de cultura define en buena medida las políticas públicas del momento y modificará de un modo profundo el propio rol social del artista. La ya mencionada apuesta por la «nueva pintura» es un ejemplo patente de los procesos de mercantilización del arte auspiciados y respaldados por dinero público, modelo paradójico que subvencionará y promocionará carreras individuales, a la vez que sobredimensiona circuitos comerciales privados, hinchando una burbuja de complicidad e indulgencia entre las instituciones, las galerías de arte y una élite de críticos y periodistas que acceden a cargos públicos y responsabilidades curatoriales, lo que más tarde se dará en denominar como «entusiasmo». El campo del arte se transmuta aceleradamente en escenario de una espectacularización de la práctica creativa, acrítica, auto satisfecha, amnésica y dopada con dinero público, en la que el artista, imagen exportable del país, es sello, divisa y marca de sí mismo, mientras el tejido cultural se convierte en apetitoso contexto de atracción de inversiones especuladoras transnacionales, campo de pruebas y laboratorio neoliberal de la post-historia³⁰¹.

La activa participación de la administración pública estatal –y más tarde autonómica– en la constitución de todo un escaparate cultural con el que promocionar la joven democracia española nos puede parecer retrospectivamente una iniciativa halagüeña. El PSOE en el gobierno decidió fortalecer un sector que históricamente se había encontrado en una situación de incertidumbre, escasez y precariedad endémicas. Sin embargo, si el establecimiento de ayudas, incentivos en sectores culturales e infraestructuras obedecen a políticas públicas características del estado del bienestar, la constitución de un tejido artístico sostenible y duradero, crítico y plural no parecerá ser el objetivo fundamental de legisladores y directivas de gobierno en esos años. Con la llegada del PSOE al poder, la cultura y, en especial, el campo del arte será considerado un sector estratégico, por un lado como imagen de modernidad y legitimación de la democracia española –y, por prolongación, del propio partido gobernante, que se publicita internamente como garante de la democracia y la modernización– y a su vez como punta de lanza diplomática con la que posicionar los intereses comerciales y geoestratégicos españoles en el ámbito internacional.

³⁰¹ José Luis Brea; “Los muros de la patria mía”, Antes y Después del Entusiasmo. 1972-1992, Amsterdam, 1989.

Como estudia Jorge Luis Marzo, la instrumentalización de la cultura por parte del PSOE y la utilización de unos pocos artistas y galeristas como «embajadores» en el extranjero, actualiza como *estrategia*, pero también como *discurso*, el uso que, en los años cincuenta y sesenta, el aparato cultural del franquismo hizo del informalismo abstracto (Saura, Tápies, Grupo El Paso) para establecer relaciones diplomáticas con Estados Unidos. El uso por parte del Estado, ya sea franquista o socioliberal, de un estilo artístico concreto, que puede allanar el camino diplomático, antecede a las propias políticas artísticas. En el caso de los años cincuenta, las tesis de Clement Greenberg sobre la abstracción pictórica como arte eminentemente estadounidense, que se oponía al realismo comunista, favorece que Luis González Robles desde la Dirección General de Bellas Artes seleccione a aquellos creadores españoles cuya práctica artística se alinea, al menos estéticamente, con aquella que abanderara la potencia norteamericana. Artistas cuya obra se puede presentar como desgajada del contexto histórico y social de su tiempo.

La imagen de un artista hiper-dramático y explosivo en su alienación encaja perfectamente con la imagen que el propio régimen quiere dar de la historia de España; una cuna de artistas rebeldes, barrocos, toreros, expresivos y sobre todo geniales, fruto de una "bendita individualidad", como decía el principal comisario para las artes del régimen franquista, Luis González Robles.³⁰²

Discurso que, casi como *déjà vu*, nos recuerda a las tesis que una generación más tarde defiende Juan Manuel Bonet: «A través de todas estas metamorfosis, de todos estos descabros, se ha ido abriendo paso un nuevo espacio, no determinado por tendencias, sino por individualidades»³⁰³.

De la misma manera que los pintores abstracto-informalistas creyeron ver en un arte alienado –ensimismado– formalista y globalista la posibilidad de no ser bendecidos por Franco, los pintores jóvenes de los años 80 asumieron que una práctica individual sólo sometida a la relación entre expresión ‘rebelde’ y mercado era el mejor camino para olvidar cualquier posibilidad de engarzarse en renovados y molestos discursos políticos. Y de la misma forma que Franco hizo finalmente uso de tal creencia informalista, el arte producido en los 80 ha estado al servicio del estado democrático posfranquista. Tanto Franco como el gobierno socialista han entendido que la mejor manera para exportar una imagen y legitimarla es situarla en los contextos internacionales mercantiles para que esa imagen, a través de una

³⁰² Jorge Luis Marzo. *¿Puedo hablarle con libertad...?*, 172.

³⁰³ Bonet, «Después de la batalla».

decoloración sustancial, pueda introducirse en las corrientes globales de información, en las que la ideología no es funcional.³⁰⁴

La creación de agencia mixtas y sociedades estatales coordinadas entre el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores formalizarán en los ochenta la estrategia de inversión en proyectos expositivos orientados a la construcción de la imagen de marca del Estado español en el extranjero. La entidad pionera será el PEACE (Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero), creado en 1983 y pilotado por Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones, organismo público impulsor de las políticas en arte contemporáneo y museo nacional de arte moderno anterior a la creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La programación de exposiciones internacionales del PEACE, una sucesión de macroeventos realizados en países de Europa, América y Asia, se convierte en una guía para entender, por un lado, qué estilos y artistas va a promocionar el estado español y también el modo en que se va a delimitar la política cultural nacional. El Estado, a través de estos mecanismos de comisariado y promoción, fomentará una imagen y función muy concreta del arte, mientras selecciona a unos artistas alineados con la tendencia en boga, la pintura, unos pocos escogidos cuya participación en estas exposiciones se convierte en el estímulo primordial de sus carreras. Las decisiones curatoriales se llevan a cabo por críticos de arte «ascendidos» a gestores culturales, nombres que se repetirán a lo largo de la década y en donde la corriente pictórica neoexpresionista o figurativa defendida por la nueva crítica madrileña de inicios de los ochenta va a ser absolutamente mayoritaria. Se da por tanto un proceso de *concentración*, tanto en la toma de decisiones como en los artistas elegidos, que si bien en ocasiones consolidan su carrera artística, siendo el caso de Miquel Barceló el ejemplo más exitoso y representativo, en muchas ocasiones seguirán dependiendo del apoyo público para mantener su producción.

La idea de que el Estado debe favorecer a unos artistas específicos, casi exclusivamente pintores de una generación joven, que se convierten en buque insignia de la cultura oficial, cuyos galeristas aprovechan el patrocinio público como lanzamiento comercial, obedece a una política cultural concreta, el «mecenazgo instrumental del poder» de artistas «desocializados»³⁰⁵. La mercantilización a ultranza del arte necesita

³⁰⁴ Jorge Luis Marzo. «El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura de los 80», *Toma de partido. Desplazamientos* (Libros de la QUAM, 1995), 5

³⁰⁵ Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad...?*, 202.

objetos, lo que explica en parte la preponderancia de la pintura en detrimento de otras prácticas artísticas.

En los años ochenta, la desaforada promoción de la pintura beneficiaba a todos los integrantes del mundo del arte: gestores políticos que vendían una imagen de modernidad, artistas que lograban para su obra una difusión impensable solo unos años antes, galeristas cuyo negocio crecía como la espuma al calor del dinero fácil –y a menudo negro– de la burbuja especulativa, empresas cuyas colecciones y mecenazgo contribuían a mejorar su imagen y desgravar impuestos y críticos que comisariaban exposiciones, escribían en catálogos y reseñaban para los medios –en los casos más sangrantes, las mismas muestras que habían comisariado–.³⁰⁶

Sin embargo, las políticas públicas en el ámbito cultural no necesaria ni estrictamente tienen que estar supeditadas a las lógicas cada vez más especulativas y opacas del mercado. Entender el papel de la función pública como muleta del tejido privado, como operación de lanzamiento de una élite, no trabaja en beneficio de la pluralidad de prácticas o la diversidad de disciplinas, tampoco incentiva ni sostiene un tejido de galerías, asociaciones o creadorxs independientes que, con el paso del tiempo, puedan trabajar de manera autónoma, ni tampoco plantea un programa duradero de becas, publicaciones, mediación o programas educativos de base a implementar en centros educativos o vecinales. Por el contrario, la concentración expresa de poder y toma de decisiones en una minoría de comisarios, críticos, artistas y galerías, que promueven ante todo la comercialización de la obra artística, la cultura entendida exclusivamente como comercio, constituye una paradójica hibridación de intereses privados fomentados por dinero público, una *cultura mercantil de Estado*, en donde la clase creativa depende tanto del dinero público para consolidar su carrera que difícilmente exteriorizará críticas hacia el *statu quo*. Para redondear la estrategia, como ya vimos, será la «nueva pintura» (alineada con el auge del neoexpresionismo internacional) el estilo apolítico y desideologizado idóneo para la puesta en marcha de toda una nueva generación de jóvenes pintores «rebeldes», pues otro de los factores que caracteriza la política expositiva gubernamental de los años ochenta será, por un lado, refrendar a las grandes *firmas* ya consolidadas de la pintura de décadas pasadas (Tápies, Miró, Dalí) y, ante todo, promover a la generación de artistas más jóvenes. Procesos de institucionalización que son también procesos de comercialización.

³⁰⁶ Verdú Schumann, «De desencantos y entusiasmos», 129.

Desde la creación del PEACE, el apoyo a los nuevos pintores jóvenes ha sido casi absoluto. La necesidad del gobierno de crear una nueva imagen ha llevado incluso a olvidar literalmente un gran número de artistas procedentes de décadas anteriores. La imagen de los jóvenes lo es todo.³⁰⁷

Se produce así el abandono de toda una generación anterior, cuya práctica multidisciplinar, conceptual, difícil y comprometida queda arrumbada por los nuevos aires de cambio.

Cuanto mayor es el aplauso internacional recibido por los programas del Centro (Nacional de Exposiciones) y otras instituciones públicas y privadas, tanto mayor es la controversia que han generado. El argumento se ha centrado a menudo en la pre-eminencia de ‘los jóvenes’, ciertos artistas jóvenes de los años ochenta cuyas carreras han sido meteóricas en los últimos años a costa, muchos creen, de una sólida generación de artistas que maduraron en los sesenta y setenta y que han sido dejados atrás por el ‘boom’.³⁰⁸

El salto del desarrollismo al posfranquismo, la constitución del horizonte de clase media que atesoraba el franquismo sociológico descrito por Sánchez León, Emmanuel Rodríguez o Vázquez Montalbán, se manifiesta también en el modo en que las políticas culturales del PSOE organizan y prescriben el arte del periodo democrático, saltando sobre una generación intermedia, antifranquista y politizada, que queda en buena medida ausente de los programas expositivos y durante décadas quedará fuera de los relatos históricos del arte español, hasta su recuperación reciente³⁰⁹.

El artista de la nueva década, desvinculado de tradiciones teóricas, ajeno a la conciencia de grupo y a la esfera pública, concibe su práctica artística como entidad autónoma de su contexto histórico y social, aunque su autonomía dependa en muy buena medida de la cercanía a las instancias de poder mediático e institucional. En estos años, el artista, carismático, irredento, de fuerte personalidad, dependerá en mayor medida de la proyección de su imagen pública en medios generalistas, semanarios o revistas de

³⁰⁷ Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad...*, 185.

³⁰⁸ Jamey Gambrell, «Gearing Up. A report from Spain», *Art in America*, nº9, septiembre de 1988.

³⁰⁹ Es necesario tener en cuenta, pues estamos hablando de corrientes, tendencias, circuitos, biografías y trayectorias muy amplias y diversas, que muchos artistas que trabajan los nuevos medios y el arte conceptual difícilmente podían integrarse en las lógicas comerciales neoliberales del arte contemporáneo de los años ochenta pues, como decíamos, la propia función pública y rol social del artista se habían modificado profundamente. «No era tanto que esos artistas fueran incapaces de adaptarse a una situación de normalidad democrática, tesis que se fue fraguando desde ese mismo momento, sino que se produjo una rápida asignación del rol social del artista que constreñía su campo de operaciones al tradicionalmente artístico, a la vez que ejemplarizaba su subjetividad anómala y espectacularizaba su trabajo». Jesús Carrillo, «Recuerdos y desacuerdos, a propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70», en *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, MNCARS 2011, 72.

tendencias, mientras la conjunción público-privada coloca su nombre en el mercado del arte, como una empresa cuyas acciones están más o menos cotizadas.

En el número 1 de *La Luna de Madrid*, influyente revista que se convierte en el escaparate más representativo de la Movida Madrileña, sus fundadores, Tono Martínez y Borja Casani, firman el programático «Madrid 1984: ¿la posmodernidad?», donde la posibilidad de que las producciones culturales y artísticas estén vinculadas al mercado podrá ser deseable. Tras años de arte vinculado a prácticas políticas, el mercado se presenta como inevitable espacio de consumo, que, en el caso de la cultura quizá ofrezca un beneficioso «espacio libre de injerencias políticas, flexible y emancipador»³¹⁰, enfoque quizá también involuntariamente utópico, que no tiene en cuenta las dinámicas habitualmente conservadoras, tendentes a la homogeneización y la escasa libertad creativa de las industrias culturales³¹¹.

El mercado, entendido como campo de fuerzas y horizonte preponderante de la producción cultural, se muestra en los años ochenta como proceso ineludible y, además, como espacio *avanzado*, como *esencia de lo contemporáneo* (contemporaneidad anhelada históricamente por la atrasada sociedad española), constatación de una realidad artística que se inserta en las narrativas pragmáticas habituales de la época, que confunden interesadamente democratización con liberalización, modernización con consumo, normalización con alineamiento geopolítico.

Esto del arte contemporáneo es como lo de la OTAN: si queremos ser occidentales y modernos hemos de entrar, aunque los principios que la sustentan no nos gusten demasiado. El mercado capitalista del arte, tal y como ahora se presenta en los países desarrollados, es de una competencia feroz en su lucha por imponer nombres jóvenes, modos, carreras y destinos (...) España, tan aislada en estas cuestiones hasta hace uno o dos años, empieza a darse cuenta de que no se puede perder el tren: desde los organismos oficiales hasta la iniciativa privada vamos a asistir a un relanzamiento de nuestros jóvenes creadores de cara al exterior, y si se hacen

³¹⁰ *La Luna de Madrid*, nº 1, 1983, pp. 6-7. La evolución posterior de sus autores, como promotores de revistas y espacios de pensamiento crítico, radicalmente independientes y prácticamente antimerchantiles, matiza y complejiza en buena medida los planteamientos que defendían en esa época. Los debates en torno a la posmodernidad, la palabra de moda de esos años, se plantearían como una reacción provocadora y desmitificadora ante una cultura oficial demasiado tutelada institucionalmente. Un efecto de ello ha sido la banalización y abuso del término posmodernidad, en su definición más superficial y ecléctica, que ha producido y produce una confusión sobre sus características que llega a la actualidad.

³¹¹ Las producciones culturales integradas en la industria y el mercado, desde el enfoque crítico inspirado por la concepción de industria cultural de Adorno y Horkheimer, favorecerían «una sociedad [que] diluye sus conflictos en la felicidad consensual del mercado y supedita la potencia transformadora de la cultura a la reproducción de lo existente». Albarrán, *Disputas sobre lo contemporáneo*, 143.

esfuerzos por trabajar a ritmo de Mercado Común, el éxito está asegurado, ya que la comunidad artística internacional está deseosa de nombres nuevos.³¹²

Si la realidad del mercado internacional es feroz y competitiva, la política expositiva estatal considerará apropiado promulgar una única disciplina artística y un conjunto de nombres restringido. No parece tenerse en cuenta que una política cultural debería precisamente no plegarse a las exigencias voraces del mercado sino defender y proteger la pluralidad de propuestas, territorios, sujetos creadores y públicos. Del mismo modo, la crítica se plantea como estímulo comercial y debe así agasajar las propuestas artísticas para potenciar su valor de compra.

Resulta prácticamente imposible encontrar críticas negativas del arte español de los ochenta en diarios y revistas de la época; al menos no hasta bien entrada la década, cuando comenzó a hacerse evidente que *no todo valía*. La crítica renunciaba así a su segunda labor fundamental: juzgar y criticar el arte de su tiempo. Aunados todos en la celebración del entusiasmo, el debate y la polémica desaparecieron completamente del escenario.³¹³

La creación de la feria ARCO se convertirá en símbolo de una concepción mercantil, espectacular y mediática de la práctica artística. Operación también paradójica, regada con fondos públicos estatales, autonómicos y municipales, que no llega a constituir un mercado de compra y venta sostenible, ni una plataforma curatorial de prestigio internacional, sino más bien un escaparate deficitario, que funciona como exaltación institucional y reclamo turístico, macro evento y escenificación celebratoria del arte contemporáneo³¹⁴.

Si nos detenemos en el anuncio de ARCO 88 publicado en varios medios impresos durante el año 1987, llama la atención el lema elegido: «España. El país del mundo donde más se ha revalorizado el m². España es cuna de artistas. Y patria de figuras clave en el arte del siglo XX, como Picasso, Miró, Dalí. Grandes genios cuya obra tiene hoy un precio incalculable. El precio por m² más revalorizado del mundo. Así es el arte». Esta convergencia entre inversión artística y desarrollo urbanístico, que se sustanciaría en conocidos procesos de gentrificación experimentados por varias ciudades, arroja hoy unos resultados de sobra conocidos: en efecto, España se situó

³¹² Victoria Combalía, Galería Dau al Set, noviembre de 1984.

³¹³ Verdú Schumann, «De desencantos y entusiasmos», 128.

³¹⁴ Para un análisis del fenómeno véase Alberto López Cuenca. «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80», *Revista de Occidente*, N° 273, 2004, 21-36.

a la vanguardia –o a la retaguardia, según se mire– del mercado especulativo, sin conseguir, eso sí, un desarrollo saneado de su sistema del arte, convertido en un perfecto reflejo de su sistema productivo general.³¹⁵

Una cultura clientelar.

Si «el entusiasmo» fue pernicioso para la función pública de la crítica, su concepción instrumental de la política cultural, la modificación del rol social del artista y la proclamación de la desideologización del arte promoverá un modelo que, a juzgar por su posterior réplica por parte de gobiernos del Partido Popular a diferente escala territorial, se puede considerar exitoso, un transformador estructural de la cultura. Cultura exultante y festiva, coartada perfecta para tapar malas prácticas y casos de corrupción, que integra posteriormente la dimensión deportiva, como demuestra el éxito de los eventos de 1992, con la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la designación de Madrid como Capital Europea de la Cultura. Cultura del pelotazo y cultura como pelotazo, entendida siempre a nivel «macro»: macroeventos, macroexposiciones, macrofestivales, estimulados con dinero público, acelerados hasta el despilfarro y aliados con la especulación urbanística y el sector turístico, que favorecerá la rápida propagación en las décadas siguientes de festivales culturales, bienales, museos de arte contemporáneo, recitales y conciertos gratuitos³¹⁶, donde en demasiadas ocasiones no se tendrá en cuenta el tejido local o la necesidad de un estímulo transparente, sostenido y sostenible que fomente una cultura y educación crítica con participación ciudadana.

Asunto del que, de forma pionera y reveladora, ya se hacía eco el muy citado artículo de Sánchez Ferlosio, «La cultura, ese invento del gobierno». Artículo seminal en donde el autor relata que, por parte de un «organismo paraestatal», se le ha invitado a escribir el texto de un catálogo para una exposición de «abanicos pintados». Merece la pena, por todo lo comentado hasta ahora, reproducir aquí el texto que recibe el asombrado y cada vez más escandalizado escritor, los paréntesis son suyos:

"Querido amigo: / Te escribo para invitarte a participar con un texto tuyo, (*sic* por la coma) en un catálogo de una exposición que deseamos sea un tanto distinta. Se trata de una muestra de pintores actuales, que en lugar de pintar lienzos lo harán

³¹⁵ Albarrán, *Disputas sobre lo contemporáneo*, 145.

³¹⁶ Y en similar lógica, la disputa de las ciudades por torneos de regatas o carreras de Fórmula 1 y, en su derivación más reciente, obscena, y por ello diáfana en su literalidad, la competición por el alumbrado de Navidad.

sobre abanicos. Sin embargo, no es una exposición de "abanicos" (*sic* por las comillas), sino que el soporte no será un lienzo. Por tanto, los abanicos son de gran tamaño, y los pintores tienen libertad absoluta para pintarlos, romperlos, jugar y lo que se les ocurra. / Estos soportes los hemos conseguido de China, Japón, y algunos más pequeños, Valencia. / Para el catálogo, nos gustaría que nos mandaras si aceptas, (he renunciado ya antes a seguir poniendo *sic*) un texto de dos-tres folios, que se ha acordado retribuir con 50.000 pesetas. Hemos invitado a los principales prosistas y poetas, cuya aportación creemos que podría ser muy interesante, y entre los que encontrarás a muchos amigos. Nos gustaría tener el texto a principios del mes de febrero. / Siguiendo nuestra costumbre, queremos subrayar especialmente el acto inaugural, y esperamos que la presentación de la muestra, a principios de mayo, tenga un aire festivo y refrescante. / Un abrazo, NN".³¹⁷

El autor calcula el gasto disparatado que toda la operación tendrá, el mal ejemplo público que implica tal consideración lúdica y «mamarracha» de la cultura, además del «colaboracionismo intelectual» que tantos escritores están cometiendo al convertirse en sirvientes acríticos del poder institucional, que «pasean remuneradamente sus nombres» y constatan así su «nulidad» como intelectuales. Detecta ya en esos años en muestras, jornadas y festivales lo que llama «actomanía» u obsesión por el evento por encima del contenido, donde la inauguración o clausura, el cóctel o ágape correspondiente («queremos subrayar especialmente el acto inaugural») recibe más atención que las obras o los discursos que pueda producir la acción cultural, que se centra en imitar «el sistema de valores de la publicidad». No en vano menciona cómo el popular eslogan del momento, «La cultura es una fiesta», le parece una concepción «reductora» de la cultura, donde el «imperativo de popularidad» introduce en esos años la noción de éxito de público como indicador de valor artístico.

El *prestigio de las cifras*, deseado reencuentro entre una sociedad ávida de nuevos relatos y unos productos culturales que «conectan» con el público, nos habla de la constitución de una activa esfera privada y comercial que fortalecerá todo un sector en proceso de desarrollo y maduración, que indudablemente produce puestos de trabajo y favorece que algunos exitosos grupos de pop, novelistas, cineastas y artistas puedan vivir de su trabajo. Toda esta redefinición restrictiva de la cultura en términos de consumo

³¹⁷ Rafael Sánchez Ferlosio. *El País*. 22 de noviembre de 1984. Cincuenta mil pesetas, equivalentes a trescientos euros, constituían una cantidad de dinero superior al salario mínimo mensual, cifrado en 34.740 pesetas en 1984.

dedica, desde medios de opinión e instituciones, una atención obsesiva a las grandes cifras de ventas y la afluencia masiva a mega exposiciones como indicador fiable de calidad. Coartada popular, quizá más bien populista, de la programación cultural, que sana y da lustre a la imagen de ayuntamientos y partidos, propugnando con escasas excepciones una orientación lúdica y turística de la esfera creativa.

Si la nueva pintura se ha llegado a considerar como el «diccionario estético-ideológico del PSOE»³¹⁸, estos procesos «inaugurales» también atañen a movimientos pertenecientes a otras disciplinas. La cultura en democracia se percibe como punto y aparte, como adanismo sustentado por la rejuvenecida y lúdica concepción de lo nuevo: nueva sentimentalidad, nueva novela, nueva figuración. Movimientos culturales para unos nuevos tiempos democráticos, articulados en torno a unas coordenadas generacionales concretas. El caso de la «nueva narrativa española»³¹⁹ se ha estudiado especialmente como ejemplo de generación literaria fabricada en torno a los entusiasmos de la época.

Era, sin duda, por cínico que suene, el momento propicio para la irrupción de la *nueva narrativa*, una narrativa esperada por el público de la época (...) regida por el mercado («el libro está, cada vez más, sujeto a las intensas mediaciones (...) que lo han convertido en producto de consumo multitudinario cuya mayor eficacia consiste precisamente en relanzar el consumo»³²⁰) y apoyada por el Estado³²¹.

En esos años la idea de generación literaria o artística se establece más bien como sello comercial necesario, imagen de grupo convenientemente caracterizada por la crítica del momento, que la intenta sistematizar y catalogar a través de etiquetas de cierta vaguedad («joven», «nueva», «heterodoxa»), demostradas, con el paso del tiempo, como poco fecundas, vacuas y de corto alcance.

Desde muy pronto, esto es, finales de la década de los ochenta, incluso los críticos más despistados se habían dado cuenta de que no había una temática o una estética común que atravesara la obra de los jóvenes narradores de los ochenta (...) (por

³¹⁸ Pilar Bonet, «Arte en democracia» en Gracia y Ródenas de Moya, *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. (Iberoamericana Vervuert, 2009).

³¹⁹ La aparición de *Bélver Yin* (Jesús Ferrero, 1981) se suele considerar el inicio de este movimiento que incluiría a Antonio Muñoz Molina, Mercedes Abad, Ignacio Martínez de Pisón, Alejandro Gándara o Julio Llamazares.

³²⁰ Julio Peñate, «El superventas en el marco de la industria editorial. Un estudio empírico de las listas de éxitos»,

³²¹ Konstantinos Paleologos. «Generaciones literarias e industria cultural. Un cuarto de siglo de la aparición de la nueva narrativa española de los 80» en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. 2012*, 482. José Antonio Fortes, *Intelectuales de consumo*, (Almuzara, 2010), 17.

mucho que se hubieran inventado etiquetas como literatura *light*, exótica o deshumanizada para englobarles a todos).³²²

El éxito de ventas de estas propuestas (para algunos autores una «verdad a medias»³²³), junto con la buena recepción crítica, catapultará algunas de estas carreras individuales en un proceso análogo al del mercado del arte, que las acreditará rápidamente como voces intelectuales de referencia y cargos públicos de «organismos paraestatales», que en muchas ocasiones duran hasta el día de hoy.

[Aunque no compartían características literarias] durante años varios de los miembros de dicha promoción compartieron algunas características extraliterarias: muchos de ellos vivían en Madrid, bastantes trabajaban como articulistas en el diario *El País*, algunos llegaron a ocupar cargos públicos, como académicos, directores de sedes del Instituto Cervantes, profesores universitarios, etc.³²⁴

El espacio de consumo y el espacio institucional se alinean en una conjunción donde se equipara lo comercial con lo popular, rasgo exacerbado en la industria musical y literaria³²⁵, asunción rápidamente establecida que adjudica quizá demasiadas bondades a la masificación de una oferta cultural amplificada pero homogénea, unidireccional y dirigida, que evolucionará, como veremos en la siguiente sección, en un régimen de oligopolios favorecidos por la acumulación y concentración de poder mediático en corporaciones y macrogrupos de comunicación. No queda, en esta perspectiva, la constitución de una esfera pública crítica, ni una propuesta cultural heterogénea y autónoma, entendida como valor educativo, servicio público y participación ciudadana. El campo cultural y artístico español aparece aquejado de lo que Mar Villaespesa denominará en 1991 «síndrome de mayoría absoluta»³²⁶, presentista, satisfecho y eufórico, amasador de consensos y reticente al debate, la crítica y la discrepancia, complaciente con la adquisición acelerada de las dinámicas de competitividad de libre

³²² Paleólogos, «Generaciones literarias», 487.

³²³ Constantino Bértolo pone en duda la asunción ampliamente extendida de que antes de los ochenta la producción literaria española no tenía público o ventas, si bien identifica una incorporación de propuestas de corte literario a los circuitos de comercialización masiva del Grupo Planeta. «La novela española» s. p.

³²⁴ Paleólogos, «Generaciones literarias», 487.

³²⁵ Rasgo que Salgado también percibe en la Nueva Sentimentalidad. «En un campo cultural como el de los ochenta, en el que la poesía pierde gran parte de su poder como productora de *mundos* (sentidos compartidos, imaginarios, formas de vida, lenguajes estéticos) y en el que los *mundos* producidos por la contracultura de los años sesenta y setenta han declinado, no es de extrañar que aparezca un nuevo tipo de poeta más socialmente integrado e interesado en conectar con los *mundos* de las audiencias "masivas" –si se atiende a su consumo de otros productos culturales como la música pop– de la cultura posfranquista.» . *El momento analítico*, 416.

³²⁶ Mar Villaespesa. «Síndrome de mayoría absoluta», *Arena Internacional 1* (1989).

mercado del contexto internacional. Una instrumentalización política de la creación que produce rápidamente una cultura oficial y oficialista, donde el Estado garantiza el tejido comercial a cambio de su correspondiente legitimación y apariencia de modernidad, y donde las distintas administraciones compran obra, suministran espacios u ofrecen cargos públicos a un sector cultural y creativo tutelado y alimentado, pero difícilmente capaz de crecer e independizarse. Jorge Luis Marzo describe cómo esa propuesta de incentivo al arte contemporáneo llega hasta el siglo XXI:

El Programa de Arte Español en el Exterior (2002-2004) ha venido a costar diez millones de euros. Con ese presupuesto se han realizado ochenta y siete exposiciones de artistas ya consagrados a un coste entre los 180.000 y los 240.000 euros. Excepto por los visitantes extranjeros de esas exposiciones, los propios artistas y los profesionales que han vivido de esas campañas, el resultado final sobre la sociedad y la cultura españolas, e incluso sobre la promoción, es nulo. Imaginen que con esa cantidad de dinero se hubieran concedido 850 becas internacionales – con algunos criterios básicos a establecer– entre artistas y creadores nacionales cuyas carreras se encuentren en formación por un valor nominal de 12.000 euros y con un tiempo medio de estancia de seis meses. ¿Cuál hubiera sido el resultado? Es difícil de decir; además, no hay programas perfectos. Pero indudablemente la cooperación internacional cobraría un sentido real: los creadores podrían desarrollar sus investigaciones a través del contacto con realidades foráneas, que al fin y al cabo es lo que persigue una política de cooperación externa, para después promover toda esa información en sus propios lugares de origen. Los países de destino enlazarían más directamente con las prácticas reales y contemporáneas de nuestra creación; y sobre todo, permitiría que los órganos gubernamentales encargados de estos programas consiguieran crear un red ágil, flexible y duradera con multitud de centros de arte y de investigación internacionales, algo infinitamente más «promocional» que llevar una exposición de [Eduardo] Úrculo a Pekín.³²⁷

³²⁷ Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad...*, 325. Esta descripción no elimina la posibilidad de que existan y se hayan creado proyectos de cooperación e intercambio en el ámbito creativo, sobre todo si rastreamos el ámbito autonómico. El esfuerzo, en todo caso, es asimétrico y muchas veces intermitente, además de circunscrito a territorios específicos de los que solo se benefician las personas nacidas o residentes. Describimos por tanto tendencias generalizadas que producen un desequilibrio generacional y territorial además la precarización estructural de la creación artística.

Si al inicio de los ochenta se favorecía la búsqueda de jóvenes artistas, con el paso de los años la orientación curatorial de este tipo de programas se centra en los artistas ya consagrados, pertenecientes precisamente a esa generación de los ochenta. Gasto de dinero público en busca de la internacionalización de unas pocas firmas que solo redundan en la cotización de esos pocos artistas y galerías. En este ejemplo, Jorge Luis Marzo hace hincapié en el modo en que se concentran los recursos en unos pocos nombres, en vez de distribuir de manera equitativa cuantías que puedan favorecer la democratización y horizontalidad de la cultura, y ve, en ese gesto sistematizado en los años ochenta desde las instituciones estatales, el rasgo fundamental de la constitución de una esfera cultural acrítica e inofensiva, controlada, ya sea de manera directa o indirecta, por la política. Los artistas, escritores, intelectuales deben ser un grupo reducido, unos pocos escogidos, a la manera de una corte, que concentre a su vez recursos e influencia en su cercanía con el poder político estatal, autonómico o municipal. De ello puede depender su propio trabajo.

Como veremos con más detalle en el ámbito cinematográfico, a partir de los años ochenta, la producción artística (cinematográfica, literaria, musical) difícilmente será posible de espaldas a la Administración (o, con el paso de los años, de espaldas a las multinacionales), pues el circuito creativo se mantiene en tal estado de anemia y precarización que la producción independiente, como ya mencionábamos, quedará destinada al ejercicio voluntarioso, intermitente, marginalizado y, en una gran parte de las trayectorias, al abandono. Resuenan las palabras de Javier Mariscal cuando recordaba que, al llegar la democracia, muchos artistas y profesionales habían desaparecido de la fotografía que en *Los años vividos* retrataba «el sistema del éxito».³²⁸

La ausencia de relevo generacional, la cultura como escenario despegado de la esfera pública, la creación como propósito individual ajeno al compromiso, la consideración del arte como entidad separada de los procesos históricos o al artista como elemento enajenado del contexto sociopolítico, además de un sistema clientelar que concentra recursos, cargos y premios en unas pocas manos, poco proclives a la crítica y el desacuerdo, es lo que Guillem Martínez denominará CT o Cultura de la Transición: una cultura de Estado, una Cultura de Consenso³²⁹, «que no realiza la sociedad, los

³²⁸ Es importante mencionar que también esas celebridades que se pueden percibir como parte de la élite, muchas veces adquirieron una notoriedad puntual, mientras con los años sus carreras artísticas quedaban oscurecidas. Caso habitual en La Movida, ejemplo de movimiento cultural independiente posteriormente captado e instrumentalizado por ayuntamientos, cuyo rédito económico, en palabras de sus artífices, se quedó en las manos de intermediarios, mánagers y discográficas. «Tiempos modernos», *Los años vividos*.

³²⁹ Amador Fernández Savater. «El arte de esfumarse; crisis e implosión de la cultura consensual en España», *El Estado Mental*, 1 (enero 2011).

usuarios de la cultura, sino una élite»³³⁰. Una cultura cuyas características emanan del modo en que se llevó a cabo la Transición española y que adquiere similares atribuciones. Es, ante todo, un sistema, un marco de lectura de la realidad, que debe producir, al igual que el Estado, «estabilidad política y cohesión social», a través de la producción, durante décadas, de «miles y miles» de objetos culturales «aprobados»³³¹. Una cultura «vertical, emitida de arriba hacia abajo», que atañe a la creación, pero también a los medios de comunicación, y cuyo carácter eminentemente «propagandístico» expulsa la disensión a ámbitos marginales o excéntricos. En la medida en que la CT es «la cultura como baile, pero también como pista de baile»³³², el marco no solo define los términos del debate cultural sino que es una cultura totalizadora, que neutraliza o expulsa fuera de sus marcos aquello que considera inaceptable (como por ejemplo, la forma del Estado o su estructura económica). La pertinencia del enfoque de Martínez incide en cómo vincula el régimen político de la Transición a un proyecto de sociedad donde el conflicto o la discrepancia quedan ausentes del debate parlamentario, de los medios de opinión y, en última instancia, de cualquier conversación pública, afectando a la propia libertad de expresión y a las características de la democracia. El perspicaz e influyente análisis de Martínez inaugura la posibilidad de pensar críticamente la Transición y favorece obras y estudios que intentan ensanchar la memoria cultural de la democracia en una tradición crítica sin la que este mismo trabajo probablemente no se habría podido imaginar. Si bien las aportaciones de Martínez se popularizan en un momento de impugnación como el 15M y desde entonces han aparecido medios de comunicación independientes y partidos políticos que aparentemente podrían haber ampliado las fronteras de lo políticamente expresable y pensable, su diagnóstico de fondo ilumina los límites de la democracia parlamentaria, las inercias culturales y la producción de hegemonía en la sociedad española.

El desarrollo de las políticas culturales en las sociedades liberales no se gestiona a golpe de ley sino mediante la conjunción organizada de diferentes estamentos que continuamente se van legitimando gracias a la fidelidad y coordinación que los unos tienen con los otros. Esta imagen de consenso institucional es lo que llamamos la «cultura oficial».³³³

³³⁰ Martínez, «CT o 35 años de cultura española», 46.

³³¹ Martínez, «CT o 35 años de cultura española», 43.

³³² Martínez, «CT o 35 años de cultura española», 43.

³³³ Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad...*, 164.

Quizá en estos momentos no toda la cultura en España sea una «cultura oficial», pero esta sigue marcando en buena medida el marco y los límites del debate contemporáneo, conformando una clase cultural que, como veíamos en el prólogo, es habitualmente alérgica no solo a cualquier intervención política en el espacio público, sino también a cualquier consideración de la producción cultural como susceptible de tener ideología o estar conectada con el contexto histórico de su tiempo. El enfoque de Martínez amplía la concepción de cultura a toda la esfera pública, incluyendo también a periodistas y pensadores en el apuntalamiento de una connivencia más o menos explícita, más o menos consciente, entre la intelectualidad y la clase política, aspecto que Valeriano Bozal señalaba en la época como caracterizador del posfranquismo.

El proceso, pues de un proceso se trató, exhibió dos momentos: en el primero se convirtió al intelectual orgánico en intelectual del partido y vocero de la organización; en el segundo, consecuentemente, se denunció su falta de independencia y, por tanto, la inanidad de sus propuestas (...) lo más llamativo es que muchos de los intelectuales que *desmontaron* la concepción del intelectual orgánico se convirtieron en intelectuales orgánicos no el sentido originariamente *gramsciano*, sino en el sentido que ellos ponían en boca de Gramsci. Se autoencomendaron dos tareas: establecer una nueva memoria histórica y legitimar los giros políticos del poder.³³⁴

Concentración y homogeneización.

La mercantilización, que adjudica a la cultura un enfoque eminentemente industrial y de consumo, junto con su comercialización en torno a las reglas del libre mercado, se extiende también a la función social y de servicio público de otro de los elementos primordiales de la democracia: los medios de comunicación. Asunto estudiado a lo largo de los años por autores que ponen el foco en la estructura empresarial y económica, es decir, en la propiedad de las empresas culturales y mediáticas, en sus fusiones, adquisiciones y participación accionarial.

El investigador Enrique Bustamante avisaba ya en 1977 de una característica particular y paradójica de la Transición: el estigma que arrastraban los medios de titularidad pública, vinculados históricamente a la dictadura y al aparato estatal de propaganda franquista, favorecía una comprensible aunque problemática percepción de

³³⁴ Valeriano Bozal, «Cultura y arte en la España de los 80», *Historia 16*, nº 181, 1991.

que era deseable «que desaparezca ese intervencionismo estatal para que la empresa privada garantice la democracia»³³⁵. Debate interesado e instrumentalizado que consideraba y considera que toda titularidad pública de los medios de comunicación implica censura y control gubernamental, mientras la liberalización y comercialización de los medios de opinión es «garantía del pluralismo y la democracia»³³⁶. La devaluación de los medios públicos favorece una lógica privatizadora, en términos de «libre competencia» y «eficiencia», que va a afectar también en los años siguientes a importantes sectores estratégicos como las empresas energéticas y de telecomunicaciones. En el ámbito mediático, a la privatización se le presupone una mayor independencia informativa, cuando, como recuerda Bustamante, «si alguna característica ha definido a la prensa española desde hace muchos años es, precisamente, su control riguroso en función de los intereses de los monopolios financieros e industriales»³³⁷. Si durante la dictadura los medios privados de comunicación impresa y radiofónica estaban vinculados a grupos de poder económico y a la banca, esta situación de dependencia se mantiene y acentúa en la Transición, con la connivencia del gobierno de UCD.

El Plan Técnico Transitorio de Frecuencia Modulada de junio de 1979 concede 120 emisoras nuevas en una primera fase y adjudica otras 180 en marzo de 1981 por una simple orden del Ministerio de Presidencia, sin control parlamentario alguno, sin criterios públicos y con una lista de concesionarios que aparece publicada solo meses después. Sus beneficiarios fundamentales serán dos nuevas empresas, Antena 3 Radio y Radio 80, que agruparán casualmente a decenas de emisoras nuevas (...) para constituir dos cadenas de nueva planta cercanas al partido gubernamental. Se reafirmaba así el apoyo a los derechos adquiridos durante el franquismo pero, sobre todo, se consagraba la precedente discrecionalidad absoluta

³³⁵ Enrique Bustamante. «El control de los medios». *Ozono* 26. Noviembre de 1977, 34. Recordemos que además de la televisión y la radio, en los años setenta todavía existía prensa estatal.

³³⁶ Décadas más tarde, Enrique Bustamante formaría parte del Consejo para la reforma de los medios de comunicación de titularidad estatal convocado por el ejecutivo de Rodríguez Zapatero en 2004, tras cuyo informe se produjo la nueva Ley de RTVE (2006) y la posterior aprobación del Estatuto de Información de la Corporación de RTVE que promovía la independencia de los servicios informativos de RTVE, marco que se vería modificado con la mayoría legislativa del PP en 2011.

³³⁷ Tras enumerar qué medios están ligados respectivamente a Banesto, Bilbao y Vizcaya, Banco Central, Rumasa, Popular, Atlántico y Banca March, el autor afirma que «cuarenta y tres diarios, casi todos los más importantes de nuestro país, están hoy controlados directamente por la gran oligarquía financiera e industrial. Lo que aproximadamente puede suponer dos tercios de la difusión de diarios españoles.» Bustamante, «El control de los medios», 34.

de la Administración para las concesiones privadas, y la politización con criterios partidistas y clientelares de estas concesiones.³³⁸

La consideración comercial de la esfera pública no tiene en cuenta la importancia que supone para la democracia el disponer de una protección específica que preserve la pluralidad y la independencia de medios de comunicación, que no por ser públicos tienen que estar sometidos necesariamente a injerencias políticas y que no por ser privados no pueden pertenecer a cooperativas, asociaciones o plataformas del tercer sector no vinculados al gran capital. En la segunda mitad de los años setenta se pondrán en marcha iniciativas de medios de comunicación radiofónicos e impresos de carácter vecinal, horizontal o asociativo, con propiedad, titularidad y toma de decisiones por parte de sus propios integrantes, fenómeno que se verá cercenado en los años siguientes. El caso tardío de las «radios libres» y otras emisoras locales, se debe a la ampliación y extensión del espectro de difusión de la Frecuencia Modulada, sin embargo tendrá una difícil supervivencia.

El movimiento de radios libres que eclosiona en muchos países europeos desde los años 1974-1976 se hace imposible en España, en donde la frecuencia modulada había sido vinculada indisolublemente desde 1964 a los concesionarios privados en onda media, con emisiones duplicadas obligatorias en ambos soportes. La primera emisora de este tipo no aparecerá pues hasta 1979 (Ona Lliure, en Barcelona), pero ni la normativa ni las concesiones dieron posibilidad de impulsar o legalizar a las emisoras culturales, asociativas o municipales.³³⁹

Los medios de comunicación, como servicio público fundamental que preserva y respeta el derecho a la información y libertad de expresión, pero que también constituye un elemento educativo y cultural de representación y participación ciudadana en valores cívicos y democráticos, debería poseer un marco regulatorio que les proteja de ser comprados y vendidos como si fuesen un producto más de consumo. La desregulación no deja de ser una regulación indirecta y requiere de la participación activa de los poderes públicos para orientar en una dirección u otra los mecanismos de competencia y equilibrio del mercado. Esas políticas regulatorias o desregulatorias que favorecen procesos de privatización y liberalización acaban en última instancia decidiendo qué empresas y

³³⁸ Enrique Bustamante, *Historia de la radio y la televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*. (Gedisa, 2013), 82-83.

³³⁹ Bustamante, *Historia de la radio y la televisión en España*, 83.

grupos son «los concurrentes en un mercado influyendo y restringiendo de manera decisiva el pluralismo social y político representado en los medios.»³⁴⁰

La desregulación comercial, que promueve que la «libre competencia» sea el mecanismo principal de organización del mercado, favorece también la concentración de poder mediático en un sector evidentemente estratégico en la creación de opinión, donde los intereses políticos y empresariales se coaligan en alianzas estrechas. Ya en 1975, Manuel Vázquez Montalbán alertaba sobre ello.

En estos momentos [Jordi Pujol] es el inspirador de una política de expansión informativo-cultural de Banca Catalana, que ya comprende un importante grupo de empresas culturales e informativas: *El Correo Catalán*, *El Noticiero Universal*, *Enciclopedia Catalana*, *Edigsa*, *Destino*. Además, por relaciones personales más o menos afines, el ideario de Pujol es bien recibido en otras publicaciones. Es decir, en estos momentos en Barcelona entre Pujol (ponga a quien ponga como intermediario), el conde de Godó, Sebastián Auger y Emilio Romero (cadena del Movimiento) se reparten la casi totalidad del mercado de trabajo informativo. (...) No estamos sólo ante una esforzada defensa de los valores de Occidente, sino también ante la aplicación del principio autoritario de que quien paga manda, y quien paga manda en este caso un total desarme de ideologías que puedan modificar más o menos el estatuto del sistema.³⁴¹

Aunque retrospectivamente parezca *lo natural*, la democratización del sistema mediático no tendría necesariamente que haber sido resultado de una privatización y liberalización al servicio de grupos de comunicación ya constituidos, vinculados a la gran empresa y el poder financiero, podría haberse fundamentado en la facilitación de un marco para empresas, organizaciones y proyectos autónomos que ampliaran la pluralidad informativa a la vez que recogían la diversidad ideológica de la época, algo que sucedería en espacios específicos, aunque su pervivencia fuese intermitente y costosa de mantener.

Ejemplo ilustrativo de esa pérdida de diversidad ideológica se manifiesta en la desaparición de las revistas políticas, que se produce de manera acelerada entre el final de la década y el inicio de la siguiente. «Los poderes intelectuales que se habían originado

³⁴⁰ «El pluralismo en los medios de comunicación no es solo un valor fundamental del sistema democrático. También se manifiesta en la garantía de acceso de los ciudadanos a una pluralidad de medios y contenidos independientes y es un concepto respaldado por la Unesco». José Vicente García Santamaría. *Los grupos multimedia españoles: análisis y estrategias*. (UOC, 2016), 39.

³⁴¹ Manuel Vázquez Montalbán. «El caso "Destino" o la democracia entre Suecia y Valdemoro». *Triunfo*. 14 de junio de 1975. nº 663, 14-15

dentro de los límites estructurales del campo de las revistas políticas circulaban ahora en los mercados comerciales, y el resto de las fuerzas simbólicas, situadas en las afueras del discurso del consenso, perecieron o fueron progresivamente desplazadas hacia las zonas marginales del campo cultural»³⁴². Atenazadas por la crisis generalizada de la prensa, debido a la subida de costes de impresión y papel, junto a la emergencia de los diarios, que experimentan un éxito masivo al eliminarse la censura, las revistas de pensamiento pertenecientes a editoriales independientes desaparecerán sin encontrar recambio o sustitución.

[En la Transición], la lógica del máximo beneficio también penetraría en los mercados especializados de la cultura, destrozando la débil capa de protección que habían desarrollado frente a las imposiciones de la economía capitalista y lanzándolos a la jungla mercantil en donde las fuerzas libres del mercado compiten entre ellas, utilizando todos los medios a su disposición, y bajo la única limitación de la legalidad vigente, para incrementar el beneficio económico.³⁴³

Se puede considerar el «signo de los tiempos» o un efecto de las «fuerzas libres» del mercado, pero indudablemente las consecuencias producidas por la dinámica comercial de la prensa conllevarán un estrechamiento sustancial de la pluralidad ideológica. Para Enrique Bustamante esta desregulación comercial, esta desprotección de los medios impresos, tiene una finalidad clara.

Todo está montado y bien montado para que revistas y periódicos verdaderamente independientes dejen de serlo o mueran rápidamente. Para que las publicaciones de sindicatos, organizaciones de vecinos, movimientos de defensa de intereses de los ciudadanos, etc, se queden en minoritarios y voluntariosos intentos sin demasiado futuro. Ahí está precisamente la gran batalla: impedirlo.³⁴⁴

La propia *Ozono* en la que se escribía este texto desaparecería al año siguiente.

A pesar de que cada diario ostente una línea más o menos conservadora o progresista, o de incorporar voces disconformes, como por ejemplo las incorporaciones de Haro Tecglen y Vázquez Montalbán a *El País*, de manera subrepticia, no palpable ni evidente,

³⁴² «La lista de revistas que desaparecieron en las últimas fases de la transición es realmente larga: *Negaciones* (1977), *Teoría y práctica* (1977), *Cuadernos para el diálogo* (1978), *Ozono* (1978), *Saida* (1978), *Materiales* (1978), *El Cárabo* (1978), *Vindicación Feminista* (1979), *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (1979), *Ajoblanco* (1980), *Taula de Canvi* (1980), *Década* (1981), *Triunfo* (1982), *El Viejo Topo* (1982) y *Argumentos* (1984)». Juan Pecourt, *Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España*. Centro de Investigaciones Sociológicas. 2008, 251.

³⁴³ Juan Pecourt, *Los intelectuales y la transición*, 244.

³⁴⁴ Bustamante. «El control de los medios», 35.

a partir de los años ochenta, las firmas más críticas se destinarán a las secciones de opinión, mientras las páginas de política internacional o economía transitan por un restringido itinerario ideológico, donde la *realpolitik* se conjuga con el pragmatismo capitalista liberalizador dominante. La ideología económica es así uniforme en la gran mayoría de medios de comunicación, la pluralidad es aspectos centrales para le debate público es inexistente.

En 1985, Enrique Bustamante realiza un análisis de los procesos que se han realizado en prensa, radio y televisión, constatando que, a diferencia del mantra habitual y permanente, *la competencia no favorece la pluralidad*. A pesar de la aparición de nuevas emisoras y periódicos y a la espera de la concesión de licencias de televisión privada «la multiplicación de los medios de comunicación, la especialización de sus mensajes, la fragmentación incluso de las audiencias (...) no traía consigo un mayor pluralismo comunicativo. (...) La estandarización de los mensajes se imponían como reglas generalizadas»³⁴⁵. La estandarización también será aplicable al ámbito de la industria cultural, donde las reglas del mercado, en su búsqueda constante de beneficio, se ciñen a la reproducción de lo existente, a las fórmulas de éxito comercial ya testado en otras latitudes y a la estimulación permanente del consumo masivo de *productos*. La estandarización, como lógica industrial proveniente de la manufactura tecnológica, abarata y simplifica la producción de contenidos de rápida circulación y es aplicable a programas televisivos, radio fórmula musical o *best-sellers* editoriales, procesos que ya en los años noventa se acelerarán exponencialmente. No es, por tanto, que la competencia privada y la comercialización no sean garantía automática de pluralidad, todo lo contrario, al aplicar una lógica industrial al terreno de los medios y de la cultura, *la competencia homogeneiza la oferta cultural*.

Diez años después de la muerte de Franco y ocho años después del artículo de *Ozono*, el autor constata cómo la ausencia de regulación mediática o su incumplimiento recurrente, junto con la inexistencia de organismos públicos u observatorios de medios, entidades habituales en otras democracias europeas, produce una situación ambivalente y desequilibrada. Por un lado, las acusaciones constantes de injerencia y manipulación del ejecutivo gobernante, sea UCD o PSOE, a los servicios informativos de Televisión Española, por otro lado, la «inmunidad» informativa de diarios y radios privadas, que no rinden cuentas ante nadie. Los intentos en las décadas siguientes de garantizar el derecho

³⁴⁵ Enrique Bustamante. «Una década de incomunicación». *Las Nuevas Letras. Revista de arte y pensamiento*, nº 3-4. Invierno, 1985. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Almería, 67.

a una información contrastada o la posibilidad de introducir un marco sancionador ante noticias falsas, publicidad engañosa o atropellos éticos en prensa, radio o televisión, chocará sistemáticamente con los grandes *lobbies* de la comunicación, acostumbrados a una total impunidad de los medios y a priorizar en muchas ocasiones sus intereses empresariales a la función democrática como servicio público. Las posibilidades abiertas en la Transición con la participación de periodistas, asociaciones y sindicatos en los consejos de redacción se verán restringidas rápidamente por la centralización de poder mediático en estructuras verticales a medida que aumenta la concentración empresarial, con la compra de medios y emisoras independientes o con su gradual desaparición. La comercialización y competencia agudiza la necesidad de liquidez y conlleva procesos de absorción o fusión por grandes grupos empresariales, con intereses y vínculos políticos económicos concretos.

A finales de la década de los ochenta, la radio está controlada por cuatro grandes cadenas, La SER, Antena 3, RNE y la COPE, que controlan el 80% de la audiencia, mientras que el 72% de la prensa diaria está controlada por los diez principales grupos de comunicación. Las cadenas privadas de televisión aparecidas a partir de 1989 emanan de los grupos mediáticos de prensa desarrollados tras la Transición junto a accionarios inmobiliarios y bancarios y entrada de capitales internacionales bajo el marco de la globalización neoliberal del sistema televisivo mundial. La desregulación y comercialización española se alinea por tanto dentro de los fenómenos que se están produciendo en el mercado de las telecomunicaciones a escala global y producen el efecto acelerado de concentración y financiarización generando importantes desequilibrios en términos sociales, culturales y políticos. El sistema comunicativo español en democracia es paradigmático en procesos de concentración mediática que se dan cuando la capacidad de influencia o injerencia de un grupo empresarial en el mercado es lo suficientemente dominante como para eliminar la independencia informativa de otras empresas del sector o hasta bloquear la entrada nuevos competidores, afectando gravemente al pluralismo informativo y político.

En rigor, la concentración es un atributo inherente al funcionamiento del «mercado libre», independientemente de la actividad económica de la que se trate, y en el ámbito concreto de la información y la comunicación solo los países con una fuerte tradición en defensa de los derechos de los usuarios y con un marco de servicio

público, como los países escandinavos, acentúan el hecho de que el mercado quede en pocas manos.³⁴⁶

La evolución del sector de la información en la década de los ochenta se produce en paralelo al desarrollo fulgurante del sector publicitario, audiovisual y de telecomunicaciones, lo que requiere de rápidas y masivas inversiones en tecnología, infraestructuras e instalaciones, que sumado al desarrollo digital, producirá la creación de economías de escala y la conformación de grandes grupos multimedia que requieren de la ya mencionada financiarización, procesos de endeudamiento masivo y apelación a los mercados de capitales transnacionales que permiten un crecimiento empresarial exponencial pero dependen de unas condiciones fiscales propicias y un régimen de expansión económica. Su avasalladora capacidad de crecimiento lleva emparejada fragilidad ante situaciones de inestabilidad, lo que agudiza el riesgo de bancarrota y crisis crediticia, a la vez que favorece que, a través de adquisiciones y fusiones, unos conglomerados se «traguen» a otros, acuñando los conocidos como «imperios mediáticos», entidades que concentran diferentes medios, canales y empresas, cada vez más proclives a ser participadas por capital financiero internacional. La constitución y evolución posterior del sistema comunicativo español redunda en sus características iniciales: un mercado oligopolístico donde la libre competencia o la pervivencia de empresas independientes es extraordinariamente difícil³⁴⁷. Oligopolios que, con sus características particulares, se fortalecerán durante las décadas siguientes, integrando además a grandes grupos que ya no proceden exclusivamente de la información, sino que se amalgaman con grupos editoriales y multimedia como Unedisa/Recoletos, Planeta y Mediapro³⁴⁸. Encontraríamos, por tanto, a medida que avancen ya los años noventa y el siglo XXI, una conjunción entre el ecosistema mediático y las industrias culturales, donde dentro de un mismo grupo se encuentran periódicos, canales de televisión, emisoras de radio, productoras y distribuidoras audiovisuales, editoriales y cadenas de grandes superficies comerciales.

³⁴⁶ García Santamaría, *Los grupos multimedia españoles*, p. 39.

³⁴⁷ El trabajo posterior de Enrique Bustamante hace hincapié en las dificultades para constituir un sector público independiente del poder político, pero también en cómo la legislación informativa y audiovisual ha estrangulado experiencia de medios de proximidad como la televisión local o las emisoras independientes, arrojadas durante años a un limbo administrativo o cercenadas con las concesiones de TDT. *Historia de la radio y la televisión*.

³⁴⁸ Para una descripción del «oligopolio imperfecto» radiofónico, el duopolio televisivo o el «oligopolio mutante» multimedia español véase García Santamaría, *Los grupos multimedia españoles*.

Un ejemplo paradigmático de concentración empresarial, absorción y constitución de oligopolio lo constituye la industria musical. A mediados de los años setenta, la aparición de nuevos canales en la banda de Frecuencia Modulada produce un relevo generacional en las plantillas y la emisión de programas musicales, de vocación contracultural, abiertos a la experimentación que transmiten estilos musicales de escasa circulación en España hasta ese momento, desde jazz a música electrónica, como es el caso de la emblemática Onda 2. Ello produce el caldo de cultivo para la emergencia de múltiples bandas, que ya a inicios de los años ochenta crean pequeños sellos discográficos independientes, debido a la escasa sintonía con las discográficas clásicas o cansados de sus contratos abusivos. Estas pequeñas compañías, formadas originalmente para producir y distribuir la obra propia, pronto comienzan a producir para bandas cercanas, es el caso de Grabaciones Accidentales, Tres Cipreses, DRO o también de la escena musical electrónica valenciana. A medida que el mercado musical se consolida y reestructura a mitad de la década, las grandes discográficas, en connivencia con las emisoras de radio fórmula se reapropian de buena parte de esos canales de la hasta entonces minoritaria F.M.

La F.M. ha vuelto a ser hegemónicamente (o quizás nunca ha dejado de serlo) el reino de los «cuarenta principales», esa fórmula que, como han reconocido años después los directivos de la SER, vino a España de la mano de asesores estadounidenses. Hija natural de la guerra fría, cargada de connotaciones ideológicas y culturales, el formato [de la radio fórmula musical] domina efectivamente el medio con una evidente función comercial: configurar a las emisoras como prolongaciones «naturales» de una industria discográfica de estructura transnacional.³⁴⁹

Muchos de los sellos independientes irán cerrando o serán adquiridos por otras compañías independientes, como el caso de DRO, que llegará a ocupar una porción importante del mercado y será finalmente comprada por la multinacional Warner en 1993. En las siguientes décadas la pervivencia de un tejido independiente musical se mantendrá con dificultades, precariedad e intermitencias, en paralelo a un mercado masivo y comercial controlado como oligopolio por multinacionales estadounidenses, en un proceso y ciclo similar al de la distribución cinematográfica, donde Universal, Sony, Warner, Disney y Paramount saturan el mercado de la exhibición.

³⁴⁹ Bustamante, «Una década de incomunicación», 67.

Si el paradigma de industria cultural parece inexorable, la legislación que favorezca la pluralidad y diversidad de propuestas ligadas a la información y la cultura supone un derecho a proteger. «Las industrias culturales no son mercancías como las demás puesto que "administran visiones del mundo y, por tanto, son inseparables de una reflexión sobre sus condiciones de acogida"»³⁵⁰. La regulación tardía y la consideración de la esfera informativa, cultural y artística como un mercado comercial produce concentración empresarial, procesos de estandarización de una producción que, como vemos, disfraza muchas veces la homogeneización de los mensajes y productos bajo la apariencia de diversidad de la oferta de consumo. La construcción de hegemonía también se apuntala a través de una homogeneización naturalizada de la producción cultural y mediática. Un caso actual representativo, que ejemplifica la expansión y concentración del ecosistema cultural y mediático tras la Transición lo supone el Grupo Planeta, cuyo origen es la editorial del mismo nombre fundada en 1949 por José Manuel Lara. En la actualidad, la multinacional posee setenta sellos editoriales que editan dos mil quinientos títulos anuales, es accionista principal del diario La Razón y de Atresmedia, que incluye los canales de televisión Antena 3, laSexta, Neox, Nova, Mega y Atreseries, las emisoras de radio Onda Cero, Europa FM y Melodía FM, además de producción de cine y televisión y gestión de derechos publicitarios. Cuenta también con veintidós instituciones educativas³⁵¹.

Finalizamos esta sección, precisamente en relación con el Grupo Planeta, con una de las columnas que en 1977 publicaría Manuel Vázquez Montalbán en la revista político-satírica *Por favor*³⁵², ante las dificultades económicas y el estrangulamiento que atravesaba la publicación. La pieza se titulaba «Casi ya estamos en las garras de Lara»: «Se hace saber que lenta, inexorablemente, el equipo de *Por favor* va entrando en la caverna derechista del editor Lara».³⁵³

La revista cerraría definitivamente en 1978.

³⁵⁰ Dominique Wolton. *La otra mundialización: los desafíos de la cohabitación cultural global* (Gedisa, 2004), en García Santamaría, *Los grupos multimedia españoles*, 35.

³⁵¹ Recogido en <https://www.planeta.es/es/el-grupo-planeta> el 13 de diciembre de 2024.

³⁵² Revista independiente fundada en 1974 que atravesaría una sucesión de sanciones, cierres, suspensiones y secuestros por censura.

³⁵³ «Casi ya estamos en las garras de Lara». *Por favor*. «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa». 10 de enero de 1977, nº 132, p. 6.

Capítulo 2.

El cine español del posfranquismo. Un proceso de homogeneización.

«El único inconveniente [de estos acuerdos con Televisión Española] es quedar excluidos los proyectos que presentan alguna conflictividad tanto por tratar la actualidad de forma demasiado crítica como por plantear cualquier tipo de problemas morales con excesiva crudeza».

Pilar Miró³⁵⁴

Los límites de la libertad.

Las tensiones y conflictos que afectaron al habitualmente turbulento sistema cinematográfico español a partir de 1977 reflejan, dentro de su particularidad sectorial, las diferentes perspectivas que adoptaron legisladores, creadores, empresas y ciudadanía sobre el valor público de la cultura en la conformación de la esfera democrática. El caso del cine es ilustrativo del marco de posibilidades que se abrió en el proceso democratizador, así como de las restricciones a la libertad de expresión y el intento de control ideológico de los discursos artísticos por parte de las instituciones.

En la década de los setenta el cine todavía tenía un papel central en la vida cotidiana. La dimensión colectiva del hecho cinematográfico formaba parte de los procesos de identidad, reconocimiento y pertenencia de diferentes grupos sociales y ejercía influencia en la agenda mediática y la configuración del debate público. La proyección cinematográfica, cultura popular y espectáculo de masas, en un periodo donde aún perduran las salas de cine de barrio, junto con los grandes teatros de principios de siglo y las salas de arte y ensayo, integraba distintas comunidades de públicos, provocaba conversaciones en la calle y tertulias en televisión³⁵⁵, aunque empezara a perder terreno aceleradamente ante el aumento de equipos de televisión en los hogares³⁵⁶. El cine de la

³⁵⁴ Pilar Miró. «Diez años de cine español», en Samuel Amell y Salvador García Castañeda, *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)* (Playor, 1988), 31, en José Antonio Roch, «Las relaciones económicas, institucionales y culturales entre RTVE, el Ministerio de Cultura y la industria cinematográfica española en la producción del cine español (1977-1996)» (Tesis doctoral de próxima defensa, Universidad Autónoma de Madrid).

³⁵⁵ El programa *La clave* (1976-1985, 1990-1993), dirigido por José Luis Balbín, de extraordinaria influencia y alcance, proyectaba un film tras el que se realizaba un debate largo y prolijo sobre un tema social, político o histórico.

³⁵⁶ Si, en 1968, el 38% de los hogares disponía de un televisor, en 1977 ese porcentaje había ascendido hasta el 93%, solo el 10% era en color. Le televisión en color no alcanzaría un 50% de presencia en los hogares españoles hasta 1983. *Estudio General de Medios (1973-1993)* en Santiago Lorente, «El

década, espacio de diversión y ensueño, registro social y reflejo histórico, mantiene hasta 1978 la obligatoriedad del NO-DO y transita de la comedia populista y el musical de estrellas de la canción a los trabajos autorales del cine «metafórico», de los dramas afectuosos de la «tercera vía», que intenta recoger la intimidad y nuevos valores de las incipientes clases medias, a las agitaciones del spaghetti-western y las monstruosidades del fantaterror y la serie B, que se prodigan en salas de barrio y de pueblo, donde las novedades, ya sean informativas o cinematográficas, circulan a veces hasta con años de retraso. A esa producción nacional se le suma la influencia preponderante de un cine norteamericano que es objeto de deseo de la mayoría de las empresas distribuidoras y exhibidoras españolas, aliadas con las multinacionales estadounidenses, que tan solo compran cine español a regañadientes, obligados por las políticas de protección de la cinematografía, sin las cuales el cine nacional acabaría muy probablemente desapareciendo³⁵⁷.

La capacidad del relato audiovisual para producir significados comunes compartidos, para retratar y a la vez construir realidad social, para promover imaginarios representativos perdurables, lo convierte en escenario primordial de la lucha política y la violencia institucional, espacio de compromiso y espacio de disputa por el control de la realidad y la memoria. En la evolución de los imaginarios del cine español del posfranquismo se pueden analizar los estímulos y obstáculos que favorecieron un cine u otro, una relación con la realidad u otra; se puede observar así cómo una sociedad se representa y, en buena medida, cómo una sociedad se recuerda.

equipamiento del hogar: una década de rápido y desigual crecimiento», *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, nº 41, 1995, 111.

³⁵⁷ La complejidad del sector cinematográfico español deriva de los intereses, habitualmente enfrentados, de la producción, la distribución y la exhibición. Los dos últimos sectores han tenido, aunque con excepciones, un criterio estrictamente comercial, orientado exclusivamente a la proyección y estreno de un cine internacional que produciría mayores beneficios. Su interés en la distribución o exhibición de cine nacional ha estado históricamente condicionado por una legislación que, tras la obligatoriedad del doblaje de cine no hispánico estipulado en 1941, dejaba al cine español en una posición desequilibrada al competir en el mismo idioma con un cine de Hollywood de mayor presupuesto y atractivo al público. A partir de ese momento se instauran cuotas de distribución y exhibición (obligatoriedad de estrenar un film español por cada número de films internacionales) y la otorgación a las distribuidoras de un número de licencias de doblaje a cambio de la compra y distribución de cine español. Esto provocará que las distribuidoras decidan producir directamente cine español barato tan solo para conseguir las preciadas licencias de doblaje, lo que muchas veces deriva en la desatención en el estreno de las obras autóctonas producidas, aunque a la vez repercute en la producción de un cine barato que es caldo de cultivo de propuestas en el ámbito de subgéneros como la comedia, el thriller, el terror o, más adelante, el erotismo. A ello se suma la confrontación constante de parte de exhibidoras y distribuidoras, muchas veces participadas societariamente por multinacionales estadounidenses, hacia leyes proteccionistas al sector de la producción nacional, que se considera deficitario.

Cine, subcine, cultura y subcultura.

El cine en la segunda mitad de los años setenta se encuentra en un periodo de redefinición. El descenso en la asistencia de salas por los cambios de hábitos del público afecta a los circuitos de explotación (de 86 millones de espectadores anuales en 1973 se pasa a 35 millones en 1979). A ello se suma una política gubernamental inexistente o azarosa en el periodo de la dictadura, una sucesión de normas y decretos que produce caos burocrático, incertidumbre legal, corruptelas derivadas de la inexistencia del recuento fiable de taquilla y una deuda por parte de la administración hacia las productoras por impago de subvenciones atrasadas. El circuito de salas se encuentra en estado ruinoso, la mayoría de las empresas productoras están instaladas en la precariedad crónica y las carreras artísticas se caracterizan por la inestabilidad y la intermitencia. Desde 1971 la censura se ha recrudecido y, tras la muerte de Franco, entre 1975 y 1976, numerosas películas se verán bloqueadas o mutiladas³⁵⁸. En la medida en que el descenso acelerado de espectadores y la irregularidad en la taquilla afecta directamente a las subvenciones a las que una película española puede tener acceso, se plantea la necesidad de que, tal y como sucede en otros países europeos, se establezca una relación de colaboración entre la producción de cine y la televisión³⁵⁹.

Cuando se observa el cine del periodo 1975-1982 impresiona la riqueza de sus registros, la pluralidad de sus propuestas estéticas, la heterogeneidad de sus temas y la amplitud de los colectivos y conflictos representados. Excede las dimensiones de este trabajo repasar en profundidad la producción de una época tan bulliciosa y efervescente, pero parece necesario enumerar, aunque sea brevemente, algunas apuestas y hallazgos del periodo. En el ámbito del cine de ficción, reaparece un director que llevaba tiempo realizando encargos más industriales³⁶⁰, es el caso de Juan Antonio Bardem, que con *El puente* (1977) deconstruye el mito ibérico, «apolítico» y machista de Alfredo Landa y ofrece una sobresaliente y comprometida panorámica de la sociedad española, a la que continuará el retrato histórico de la matanza de Atocha con *Siete días de enero* (1979).

³⁵⁸ Una lista de todas las películas que tuvieron problemas con la censura en esos dos años se puede leer en Pilar Miró. «Diez años de cine español», 28.

³⁵⁹ Si bien a partir de 1966 con la creación de la Segunda Cadena de TVE, una gran cantidad de técnicos y realizadores diplomados en la Escuela Oficial de Cinematografía se habían incorporado a la plantilla de televisión y las emisiones de cine en televisión podían llegar a cifras como catorce millones de telespectadores, la dirección de la cadena nunca tuvo el mayor interés o disposición en apoyar la producción cinematográfica. Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, (Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo Veintiuno de España Editores, 1999), 185.

³⁶⁰ Si bien esos trabajos pueden ser obras verdaderamente arriesgadas y sorprendentes, como *La corrupción de Chris Miller* (1973), protagonizada por Marisol y Jean Seberg, que no ha recibido suficiente atención crítica o historiográfica por pertenecer al thriller criminal,

Por otro lado, Luis García Berlanga acentúa (y en parte agota) el elemento tumultuoso de sus sátiras, con la saga que inicia *La escopeta nacional* (1978). Tras *La prima Angélica* (1974) y *Cría cuervos* (1975), Carlos Saura mantiene el ritmo de producción profundizando en su universo narrativo (*Elisa vida mía*, 1976, *Mamá cumple cien años*, 1979) realizando trabajos de evocación política (*Los ojos vendados*, 1978) y su particular y estilizada aproximación a la crónica social (*Deprisa, deprisa*, 1981). En otra vertiente, que conjuga convicción política y formato aparentemente comercial, la filmografía de Eloy de la Iglesia, obstaculizada por la administración, se convierte en una vigorosa y combativa contrahistoria crítica de la Transición en películas como *Los placeres ocultos* (1977), *La criatura* (1977), *El diputado* (1978), *El sacerdote* (1979), *Miedo a salir de noche* (1980) y *La mujer del ministro* (1981); esta última, en la que se ficciona a altos cargos del gobierno de UCD y anticipa el golpe de estado del 23F, será calificada como S, por considerarse políticamente desestabilizadora, lo que limita y entorpece su estreno³⁶¹. Continúan su inimitable exploración autoral, aunque quizá de forma más desdibujada, tanto José Luis Borau, tras el éxito de la fundamental *Furtivos* (1975), como Jaime de Armiñán, tras *Mi querida señorita* (1972) y *El amor del capitán Brando* (1974).

A pesar de ciertos altibajos en la producción, cineastas con un proyecto creativo de original personalidad y mirada puesta en las vanguardias dirigen algunos de sus trabajos más complejos y completos, es el caso de Gonzalo Suárez con *Parranda y Reina zanañoria*, ambas de 1977, Javier Aguirre (*Carne apaleada*, 1978, y *Vida/Perra*, 1982), Iván Zulueta con *Arrebato* (1979) y Paulino Viota con *Con uñas y dientes* (1977, estrenada en 1979)³⁶². Se desarrollan también carreras autorales recién iniciadas, conectadas con el cine más radical de la modernidad, con una sugerente y sorprendente libertad de registros y experimentación narrativa, como es el caso de las primeras obras de Jaime Chávarri, *Los viajes escolares* (1973, reestrenada en 1976), *A un dios desconocido*, (1977) y *Dedicatoria* (1980); Manuel Gutiérrez Aragón con *Camada negra* (1977), *Sonámbulos*, (1978), *El corazón del bosque* (1979) y *Maravillas* (1980); Bigas Luna con *Tatuaje* (1976, reestrenada en 1979), *Bilbao* (1978) y *Caniche* (1979); Gonzalo García Pelayo (*Manuela*, 1976, *Vivir en Sevilla*, 1978, *Frente al mar*, 1978, *Corridas de alegría*, 1982).

³⁶¹ «Se puede decir que nos han dado una S política (...) La película ha molestado en las altas esferas.» Bel Carrasco, «La mujer del ministro de Eloy de la Iglesia, sancionada con la S», *El País*. 7 de agosto de 1981.

³⁶² No se trata de producciones españolas pero sería pertinente mencionar aquí la producción de Luis Buñuel y los sobresalientes trabajos de Fernando Arrabal, Adolfo Arrieta y José María Berzosa.

Comienza su carrera en el ámbito del largometraje Cecilia Bartolomé, que había visto su trayectoria vetada por el aparato de la dictadura y la industria, tras sus irreverentes y rebeldes cortometrajes realizados en la Escuela Oficial de Cinematografía. Dirige una rotunda opera prima, *Vámonos Bárbara* (1978), desprejuiciada y estimulante visión de la emancipación femenina. Como veremos con más detalle con el caso de *Después de...* (1983), con la llegada de la democracia el trabajo de esta directora seguiría siendo objeto de hostigamiento y bloqueo administrativo. Otro debutante es el dramaturgo, guionista y novelista, Álvaro del Amo que ofrece una fascinante y singular obra experimental, *Dos* (1980), y la muy destacada opera prima de Jesús Garay, *Manderlay* (1981). Inician además su carrera directores de narrativa más transparente, interesados en retratar las perplejidades sentimentales de una juventud que intenta vivir bajo unos códigos de libertad para los que su educación represiva no los ha preparado. Es el exitoso inicio de José Luis Garci (*Asignatura pendiente*, 1977, *Solos en la madrugada*, 1978, *Las verdes praderas*, 1979), Francesc Bellmunt (*L'Orgia*, 1978) y Emilio Martínez Lázaro con *Las palabras de Max*, ganadora del Oso de Oro de la Berlinale en 1978 ex aequo con *Las truchas* de José Luis García Sánchez, otro director heterodoxo que en esos años se embarcaría en proyectos diversos y eclécticos. Es el caso también de propuestas encajadas posteriormente en la «comedia madrileña» dado el importante éxito generacional y comercial de *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980), película ya mencionada, sumamente inaugural en muchos aspectos, que se suele vincular a *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), cuya adscripción unánime por parte de la historiografía y la crítica al género de la comedia sería conveniente revisar, al tratarse de una obra de engañosa ligereza, que radiografía con intensa amargura la desorientación afectiva de la joven generación antifranquista. Al inicio de la década de los ochenta aparece, desde una tradición contracultural y *underground*, y un espacio periférico, no vinculado a la cinefilia, las escuelas de cine o la crítica, un director que conectará especialmente con las generaciones más jóvenes, que no han vivido en primera persona la dictadura y la lucha antifranquista, es Pedro Almodóvar con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

Las miradas a la historia comparecen tras años de prohibición, se dirigen así películas que tratan directamente la guerra civil (*Las largas vacaciones del 36*, Jaime Camino, 1976) o la dureza de la posguerra (*Pim, pam, pum... ¡Fuego!*, 1975, y *Un hombre llamado Flor de otoño*, 1978) de Pedro Olea o *Los días del pasado*, Mario Camus, 1978). También en el retrato de conflictos políticos y obreros o las injusticias del campesinado en el caciquismo se propondrán miradas al siglo XIX o los inicios del XX como evocación

crítica de la dictadura. Es el caso del gran éxito del cine catalán *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976) o *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979) y las corrosivas *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976) y *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, rodada en 1979, estrenada en 1981), cuyo secuestro de un año y medio y proceso de juicio militar constituirá el ejemplo más escandaloso y mediático de las limitaciones y tensiones que producía el ejercicio de la libertad de expresión en algunos estamentos e instituciones de esa primera legislatura de UCD. A la vez supondrá un ejemplo de solidaridad y apoyo profesional y ciudadano, además de un abrumador éxito de su público tras lograr su estreno.

La crónica social será objeto de las obras más sólidas de Vicente Aranda (*Cambio de sexo*, 1977), que trabaja con versatilidad la adaptación literaria (*La muchacha de las bragas de oro*, 1980) y el género policiaco (*Asesinato en el Comité Central*, 1982), en donde también cabe enmarcar el rompedor éxito comercial de *El crack* (José Luis Garci, 1981). Una combinación autóctona de thriller de serie B y retrato callejero lo representará el subgénero conocido como cine quinquí, obras de bajo presupuesto y carácter sensacionalista, capitaneadas por el realizador José Antonio de la Loma, que encontrarían su versión más elaborada y contestataria en los trabajos de Eloy de La Iglesia (*Navajeros*, 1980, *Colegas*, 1981, *El pico*, 1983).

En el cine de género sobresalen dos obras especialmente densas y perturbadoras, *¿Quién puede matar a un niño?* (Chicho Ibáñez Serrador, 1976) y *La siesta* (Jorge Grau, 1976), que no pertenece estrictamente al cine de terror, pero en cuya mezcla de tonos, desenfadado costumbrismo, retrato de liberación sexual y alucinada perversión tecnológica se codifica una de las alegorías más espeluznantes y tétricas de la violencia patriarcal hispana.

Como ya se ha mencionado, en el cine de la época abunda toda una producción de bajo costo, denominados «subproductos», que nutre los circuitos de exhibición secundarios, salas de barrio y de pueblo. Cine de acción, fantástico y de terror, en el que se deslizan en ocasiones elementos eróticos y gore, y donde destaca por su ingente capacidad productiva Jesús/Jess Franco. A todo ello hay que sumar comedias de directores cercanos a la derecha franquista, donde, junto con la crítica política, se introduce la nostalgia de los valores de la dictadura. Es el caso de Pedro Lazaga o Rafael Gil (en colaboración con Vizcaíno Casas como guionista) y de la incombustible factoría de Mariano Ozores.

Antes de comentar la creación documental, aspecto extraordinariamente representativo y caracterizador del cine español de la Transición, es preciso indicar que, en este repaso de la producción, no se ha podido incidir en una mirada más transversal y plural de las «culturas cinematográficas» del periodo, y se ha optado por una muestra de la producción vinculada a la carrera de determinados cineastas, relativa a trabajos de largometraje de cierto renombre y prestigio crítico³⁶³. Por cuestiones de espacio y por los objetivos de esta investigación, me he ceñido, probablemente en exceso, a una concepción «clásica» y «cinéfila» de la experiencia cinematográfica, conectada con la tradición histórica de la «política de los autores», que vincula la autoría de un film a la persona que lo dirige. Es preciso mencionar que, desde otras perspectivas y enfoques teóricos, esta concepción restringe y exclusiviza el hecho cinematográfico a una interpretación concreta y reductora de la historia del cine como la historia del prestigio artístico de unas obras y cineastas considerados como canónicos, asunto que, como ha descifrado en profundidad Pierre Bourdieu, forma parte de una percepción del arte y la cultura adscrita a la producción de valor simbólico burgués y la constitución de circuitos de autoridad y reputación, que consideran su gusto como «universal» y por tanto «ahistórico»³⁶⁴. La historia del canon es la historia de las clases dominantes en su proceso de construcción de estatus y diferenciación social a través de unos códigos académicos de carácter elitista prefijados por las instituciones que controlan. Todo canon es hijo de las percepciones e instancias de autoridad de su tiempo y por tanto excluye prácticas fundamentales para entender la complejidad de la influencia social de las otras experiencias cinematográficas y los imaginarios y valores que instituye.

El estudio del cine debería ser así el estudio de las así denominadas culturas cinematográficas, entendiendo por ello que «la historia del cine es más que la historia de sus películas. Es también la historia de su recepción, de los discursos que acompañaron su consumo y lo mantenían vivo en las conversaciones o de las prácticas sociales generadas en torno a las salas, festivales o revistas»³⁶⁵. En el caso además de un hecho

³⁶³ Si bien los trabajos de Eloy de la Iglesia fueron escasamente valorados por parte de la crítica o la historiografía hasta hace poco y películas como *¿Quién puede matar a un niño?* o *La siesta* tampoco han sido mencionadas por su adscripción genérica.

³⁶⁴ Bourdieu, *El sentido social del gusto*.

³⁶⁵ Fernando Ramos Arenas, «Una introducción amplia (pero necesaria)» en Fernando Ramos Arenas y Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban, eds., *Una cultura cinematográfica en transición: España, 1970-1986*, (Tirant Humanidades, 2021), 54. Estudios que adoptan este enfoque son los de Núria Triana-Toribio, *Spanish Film Cultures: The Making and Unmaking of Spanish Cinema*, Cultural Histories of Cinema (BFI Palgrave, 2016). Paul Julian Smith, *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet* (Manchester University Press, 2006), además del ya mencionado Cristina Pujol, *Cinéfilos y cinépagos*. También sería preciso tener en cuenta la producción de cortometrajes.

cultural tan conectado con lo popular, una panorámica del cine de la transición debería incluir con más profundidad y perspicacia que la aquí realizada a toda la producción comercial taquillera y toda la serie B, que configuró la memoria sentimental y estética de públicos a los que la crítica y la historiografía no ha atendido o ha despreciado por considerarlos «baja cultura». Estas elocuentes y *autoritarias* palabras de Román Gubern, del que ya se indicó su percepción muy exclusiva y generacional del cómic y el arte, traslucen bien la perspectiva crítica habitual en referencia al cine de subgénero, la comedia, el musical o el terror: «No resta más que decir que esta deleznable producción hispana no pasará jamás a las historias del cine»³⁶⁶. Declaración que el historiador José Luis López Sangüesa inscribe dentro de una corriente de lectura del cine de la época que inspirará futuras políticas culturales.

El entramado ideológico que subyace a las afirmaciones de Gubern —el Cine como arte frente al subcine, remedo y excrecencia del anterior— será una de las líneas inspiradoras de la llamada «Ley Miró» y su legislación (y arbitrarias disposiciones a través de Comisiones de Apreciación) contra el porno y los films de bajo presupuesto, máxime los de adscripción genérica, considerados «miméticos».³⁶⁷

Participar además de la idea de que una obra cinematográfica está firmada por su realizador o realizadora elude la particularidad colectiva del proceso audiovisual, en donde producción, guion, composición musical, reparto interpretativo y equipos técnicos contribuyen en mayor o menor medida (y en ocasiones de manera decisiva, superior o equivalente) al trabajo de dirección. Es importante remarcar, por tanto, que la diversidad y variedad del cine del periodo señalado, se refiere no solo a temas, estilos y discursos, también atañe a géneros y estéticas, a una pluralidad de propuestas que con la llegada de la democracia paradójicamente se adelgazaron de forma dramática. Como se verá más adelante, muchas de las carreras mencionadas anteriormente se verán interrumpidas durante años, abandonadas, o resultarán, por así decirlo, *domesticadas*.

Lo nunca visto.

El éxito de público de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, terminada en 1971, pero no estrenada hasta 1976) y el fenómeno social y mediático de *El*

³⁶⁶ Román Gubern, «Introducción» en Equipo Cartelera Turia, ed., *Cine español, cine de subgeneros* (F. Torres, 1974), en Marta Hernández y José Luis López Sangüesa, eds., *Crisis y agonía del cine español (1939-2018)*, (Cisma Editorial, 2019), 20.

³⁶⁷ Hernández y López Sangüesa, *Crisis y agonía*, 20.

desencanto (Jaime Chávarri, 1976), auténtico cataclismo cultural, sorprendieron a una industria que apenas había tenido en cuenta la producción y distribución del cine documental. La inteligencia y sensibilidad de ambos films, y su capacidad para entrelazar historia política y memoria sentimental, apeló a diferentes generaciones y públicos y reveló el deseo profundo de la población española por conocer su pasado y comprender su presente, por ampliar el margen de lo decible y poder ver al fin aquello que había permanecido oculto y prohibido durante la dictadura. Ese deseo de apertura y libertad anima en buena medida la proliferación de no ficción en la segunda mitad de la década.

El éxito de ambos largometrajes auguraba además unas mejores perspectivas comerciales para el documental, un formato que apenas se había desarrollado durante la dictadura en términos de exhibición comercial³⁶⁸. Además de ello, el crítico e historiador Esteve Riambau señala factores como la desaparición del NO-DO, que abría caminos alternativos en la información cinematográfica, a lo que contribuirían también la actividad del cine militante que se había iniciado a comienzos de la década³⁶⁹. Este cine de «contrainformación»³⁷⁰ realizado habitualmente en formato colectivo y financiado de manera heterodoxa, intentaba recoger las protestas y movilizaciones ciudadanas, junto con la organización obrera y sindical, además de registrar la represión recrudescida de las fuerzas del orden en la fase final de la dictadura³⁷¹. Su trabajo, vibrante y directo, organizado de manera clandestina por su peligrosidad, con vocación de intervención sobre la realidad, es una ventana privilegiada a las circunstancias sociohistóricas de una época ocultada por la propaganda informativa de la dictadura: da cuenta de la combativa organización del movimiento vecinal (*La ciudad es nuestra*, Tino Calabuig, 1974), la memoria de la represión política (*El sopar*, Pere Portabella, 1974) o la violencia

³⁶⁸ Se puede mencionar *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966). Desde la Escuela de Barcelona, Jacinto Esteve había tardado siete años en estrenar el inclemente retrato colectivo que supone *Lejos de los árboles* (1963-1970), obra fundamental en términos antropológicos y artísticos y con la que concluiría su carrera en España. También en Barcelona, Llorenç Soler filma un duro retrato de la emigración española (*El largo viaje hacia la ira*, 1969) y Helena Lumbreras, tras una intensa experiencia política y social filmando reportajes sobre la clase obrera en Italia dirige *España 68: El hoy es malo pero el mañana es mío* (1968) y *El cuarto poder* (1970) en codirección con Soler y producción de Pier Paolo Pasolini, sobre el aparato mediático español.

³⁶⁹ Esteve Riambau. «Vivir el presente, recuperar el pasado. El cine documental durante la transición (1973-1978)», Josep M^a Català, et al, eds., *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (Festival de Cine Español de Málaga, Madrid: Ocho y Medio, 2001), 126.

³⁷⁰ Apelativo contradictorio, tal y como explican Andrés Linares y Miguel Hermoso, del Colectivo de Cine de Madrid al inicio de *Después de...: «En realidad nosotros hacíamos información, los que hacían contrainformación eran ellos [el régimen]»*.

³⁷¹ Lydia García Meras destaca al Colectivo de Cine de Madrid, el Colectivo de Cine de Clase, la Cooperativa de Cine Alternatiu / Central del Curt, el Grup de Producció, el Equipo Imaxe, Yaiza Borges, el Equipo Penta, el Colectivo SPA y el Grup de Treball. Véase «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)», *Desacuerdos*, 2007, 28.

deliberada y organizada de los cuerpos de seguridad (*Vitoria, marzo de 1976*, Colectivo de Cine de Madrid, 1976). Este cine urgente revela a una población cuyas circunstancias habían sido acalladas durante décadas (o se habían mostrado desde una óptica estereotipada) y documenta en vivo un tiempo histórico turbulento, rico y complejo, que se resiste así a ser simplificado.

La necesidad, sentida por ciertos realizadores en esos momentos de cambio, de, por una parte, recuperar una memoria que hasta entonces había permanecido manipulada y silenciada, y, por otra, de «echarse a la calle» para tomar el pulso a una sociedad que deseaba expresar sus emociones, esperanzas y reproches acerca de los cambios que se estaban operando en esos momentos.³⁷²

Necesidad de contar por parte de cineastas y también necesidad de contar por parte de una población que desea compartir sus experiencias de la dictadura, proponer un horizonte de convivencia, conocer todo aquello que había estado vedado. El valor testimonial de todas estas imágenes ilumina la época con una multitud de discursos que se oponen a la oficialidad de los relatos establecidos desde la esfera mediática de las élites, ya sea tradicional, conservadora o liberal; su valor testimonial, *documental*, también podría suponer, llegado el caso, una prueba que ponga en marcha procesos de reparación de víctimas o acusación de delitos de lesa humanidad y responsabilidades penales. Este cine militante tiene además una función definida, una utilidad social manifiesta, películas como *La ciudad es nuestra* se mostraban en asociaciones de vecinos para transmitir metodologías y herramientas legales de las que hacer uso para litigar con la administración.

«No hacemos historia del cine sino que hacemos la historia con el cine»³⁷³, esta declaración de Helena Lumbreras sintetiza la voluntad expresa de practicar un cine que sobrepase los límites tradicionales de su representación y consumo. Su influyente trabajo junto a Mariano Lisa, componentes del Colectivo de Cine de Clase, es consciente de la importancia que estos procesos tienen como vehículo de toma de conciencia colectiva e individual. En el proceso de rodaje, las ciudadanas y ciudadanos colaboran en el guion y la grabación de las imágenes³⁷⁴, siendo copartícipes de su propia representación,

³⁷² Laura Gómez Vaquero, *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*, Ayuntamiento de Madrid / Documenta Madrid, 2012, 16.

³⁷³ Estas palabras se atribuyen a Helena Lumbreras en J.M. García Ferrer y Josep Miquel Martí Rom: *Llorenç Soler*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1996, 151 en Lydia García Meras. «El cine de la disidencia», 38.

³⁷⁴ Sobre la «horizontalidad radical» de la propuesta de Lumbreras véase Pablo Laparra Pérez, «Workers Interrupting the Factory: Helena Lumbreras's Militant Factory Films between Italy and Spain (1968-78)»,

objetivando así sus condiciones de vida y analizándolas con una cierta reflexividad, estrategias que retomará posteriormente el colectivo Video-Nou/Servei de Video Comunitari y que también inspirará el proceso creativo de *Vivir cada día*. Esa poderosa y rupturista politización ciudadana de la clase obrera y campesina desde una perspectiva anticapitalista y una mirada igualitaria de género articulan obras como *El campo para el hombre*, *O todos o ninguno* y *A la vuelta del grito* (Colectivo de Cine de Clase, 1973, 1976, 1977). Todos estos trabajos, al financiarse y distribuirse de manera paralela y alegal, no podrían acogerse a ayudas estatales ni distribuirse comercialmente.

El retrato sociopolítico colectivo animará algunas de las propuestas más representativas del periodo, desde la monumentalidad de *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1976), el conflicto laboral e inmobiliario y las formas de la utopía obrera de *Numax presenta* (Joaquím Jordá, 1979) o el beligerante mosaico ciudadano de *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1981). Se trata de tres obras memorables que, en su coralidad, producen un retrato colectivo múltiple. Si bien el trabajo de Portabella peca de una concepción vertical y algo elitista de la panorámica social, dada la voluntad de representar el cambio histórico atendiendo principalmente a líderes políticos o sindicales, con escasa participación de ciudadanía anónima y con tan solo un breve testimonio femenino, los dos otros films contribuyen a ofrecer una vibrante imagen popular de la época. Una población inscrita en un proceso de politización profundo que, como ya se indicó, no participa de las políticas de consenso de la transición y hacen saltar por los aires, desde la radical historicidad de sus sujetos, los relatos institucionales del periodo. Las tres películas, así como los trabajos de cine militante, son depósitos de memoria colectiva, a pesar de que en su época no disfrutaron de una distribución normalizada, y, en el caso de *Después de...*, las presiones, bloqueos y secuestro por parte de la administración retrasaron y perjudicaron su estreno.

La posterior apreciación y recuperación de estas obras se ha desarrollado en diferentes etapas. Así, el trabajo de Portabella ha disfrutado de una mayor atención y prestigio artístico y académico, por sus particularidades estéticas y la reputación de su filmografía, mientras que los trabajos de aspecto más directo y conversacional de Lumbreras o los hermanos Bartolomé se han mirado a veces con cierto menosprecio, tanto por la crítica como por la historiografía, y han quedado oscurecidos hasta su recuperación reciente, aspecto en el que ha incidido muy probablemente el hecho de que se trate de

en *1968 and Global Cinema (Contemporary Approaches to Film and Media Studies)* (Wayne State University Press, 2018).

trabajos realizados por directoras. La idea de que el documental de carácter más urgente, formalmente más expeditivo y sin signos autorales marcados, está un peldaño por debajo en la consideración *artística* del cine, se puede encontrar en la legislación cinematográfica de UCD, como veremos más adelante, pero también en la percepción cinéfila autoral de la crítica y la historiografía. Esta jerarquización de los géneros y las formas cinematográficas está fuertemente relacionada con el lugar que esta producción ha ocupado en las historias del cine. La propia Helena Lumbreras era consciente de esta mirada conmisericordiosa, que etiquetaba este tipo de trabajo cinematográfico como simple, básico, rudimentario, didáctico o panfletario. En una entrevista en *El País* manda el siguiente mensaje.

Oye, advierte a los lectores de que no somos pardillos. Estamos haciendo un cine nuevo, también en el lenguaje, aunque sea didáctico y más bien expresionista. Además, estamos adelantando formas de trabajo absolutamente democrático y colectivo. Y tenemos una historia profesional anterior: yo he trabajado cuatro años como productora para la Radiotelevisión italiana; creo que de esto del cine sabemos algo. Aunque en España, para que se nos dé oportunidad de hacer lo queremos, en cine, y no digamos en televisión, va a tener que pasar tiempo y cosas.³⁷⁵

Además de la gradual desaparición de NO-DO³⁷⁶ y del deseo de un amplio espectro de la población por asomarse a un pasado y un presente tanto tiempo amordazados, otros factores que estimularon la producción documental fue la organización de cooperativas de producción, estructuras asociativas esporádicas que permitieron la ejecución de proyectos en corto plazo con financiación que provenía de donantes privados, organizaciones o partidos políticos. El menor presupuesto necesitado y la ligereza de los equipos también fue un motivo para que realizadores que no accedían a la financiación de proyectos de ficción decidieran hacer su primera o segunda película como documental, es el caso de Imanol Uribe, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Jaime Chávarri, Ventura Pons, Gonzalo Herralde o Francesc Bellmunt.

³⁷⁵ Rosa María Pereda, «Helena Lumbreras: un nuevo cine político en España», *El País*, 2 de julio de 1977.

³⁷⁶ Desde Cataluña y País Vasco se produjeron informativos alternativos con la voluntad de plantear relatos descentralizados. Promovido por Josep Maria Forn, el Noticiari de Barcelona, apoyado por el ayuntamiento de la ciudad y el recién creado Institut del Cinema Català realizaría sesenta y un cortometrajes realizados por técnicos y directores del cine catalán entre 1977 y 1980. Su compromiso político y espíritu crítico les produciría encontronazos con la justicia, con el secuestro de *Per la llibertat d'expressio* (Antoni Ribas, 1977) y *Les presons. La COPEL* (Francesc Bellmunt, 1978)³⁷⁶. En el País Vasco se producirían los Ikuskas, patrocinados por la Caja Laboral Popular y la Fundación Orbeagozo, de carácter informativo incluyendo la recuperación del patrimonio cultural vasco. Esteve Rimbau. «Vivir el presente, recuperar el pasado», 136.

El deseo de la ciudadanía por recobrar la memoria del bando republicano animará la producción de obras que recuperan la memoria de la guerra civil desde diferentes sensibilidades y perspectivas de izquierdas, como muestran *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán y Luis Galindo, 1977), *Entre la esperanza y el fraude* (Cooperativa de Cinema Alternativo, 1977), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), *Guerrilleros* (Bartolomeu Vilà y Mercé Conesa, 1977), *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978). Desde la derecha, el director Eduardo Manzanos propone a su vez reivindicaciones de la dictadura en obras como *Canciones de nuestra vida* (1975), *España debe saber* (1976) y *Franco, un proceso histórico* (1980). El retrato de personalidades históricas también motiva películas como *Dolores* (Andrés Linares y José Luis García Sánchez, 1980), sobre Dolores Ibárruri, además de las indagaciones en la personalidad y dimensión pública de Franco en notables ensayos fílmicos como *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) o *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1975, estrenada en 1977). Patino, probablemente la figura más relevante en la experimentación en no ficción en España, dirige también *Queridísimos verdugos* (1973, estrenada en 1976), ácido y esperpéntico «aguafuerte» de los tres últimos verdugos de España.

El retrato de personalidades psíquicamente heridas por el pasado traumático de la dictadura, expulsados a los márgenes de la sociedad, inspira algunas de las obras más insólitas y extraordinarias del periodo, como *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978) y *Cada ver es* (Ángel García del Val, 1981, estrenada en 1985), además de la mirada experimental hacia los internos de un psiquiátrico en Leganés, *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, 1979-1981). Estas dos últimas películas, innovadoras y formalmente radicales, supondrían lamentablemente el debut y despedida de sus realizadores.

Cercano al cine experimental, en un tono humorístico y lúdico que entrelaza animación, collage, falsos telediarios y encuestas a pie de calle se encuentra la obra en cortometraje del arquitecto y artista sevillano Juan Sebastián Bollaín.

También en Andalucía, el retrato social, religioso y político es el objetivo de *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), heterodoxa y personal propuesta sobre la célebre romería de Almonte. Crónica histórica expandida, fascinante y fascinada etnografía popular, análisis de los intereses económicos de las hermandades religiosas y testimonio de las víctimas ejecutadas en la guerra, el trabajo de Ruiz Vergara y su guionista Ana Vila, que se habían formado profesionalmente en las cooperativas de cine militante de Portugal, chocará con una demanda judicial que paralizará el estreno de la película, cuya posterior

sentencia censurará los pasajes en los que un lugareño indica con nombres y apellidos las ejecuciones de vecinos ordenadas por el alcalde José María Reales Carrasco. El penoso proceso judicial de la película acabará con la carrera de Ruiz Vergara y se convertirá en el ejemplo más paradigmático de los tabúes de la transición y los límites de la libertad de expresión en democracia. La película sigue censurada en la actualidad.

Historia reciente del franquismo es también *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), donde todos los encausados por pertenencia armada a ETA reconstruyen el histórico juicio de 1970. En este caso, la presión gubernamental, la persecución y obstaculización administrativa, que sacaba a las películas incómodas de la legalidad e impedían *de facto* su estreno y su recuperación económica, será superada gracias al apoyo de la prensa y del festival de San Sebastián, favoreciendo el éxito de público y taquilla (si bien el distribuidor nunca pagó a la productora ni al director)³⁷⁷.

El cine documental también atendió a la visibilización de la homosexualidad en la pionera *La tercera puerta* (Álvaro Forqué, 1976) y en el histórico retrato del artista Ocaña en *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978). La disidencia política y la contracultura se encarnan también en otra película-retrato, la aproximación a la personalidad desbordante de Chicho Sánchez Ferlosio en la notable *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982).

El documental musical también bascula entre el retrato a una estrella popular con *Rafael en Raphael* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1975) y la representación de la escena contracultural en festivales como el seminal *Canet rock* (Francesc Bellmunt, 1976). Bellmunt también dirigirá un segundo film centrado específicamente en la canción de autor catalana, *La nova canço* (1976) y un documento emblemático sobre la prohibición y juicio militar de Els Joglars por la obra de teatro del mismo nombre, *La torna* (1978).

El espíritu de los colectivos de cine militante lo recoge Video-Nou/Servei de Video Comunitari (1977-1983), grupo de trabajo de componentes de distintas disciplinas, centrado en las posibilidades del vídeo para documentar la vida de los barrios, (*Canyelles (projecte Ateneus)* (1978), las necesidades vecinales (*Los jóvenes de barrio*, 1982) y actividades políticas y reivindicativas (*Huelga de gasolineras* (1977), *Jornades Llibertàries Internacionals 1977 Barcelona, Actuació d'Ocaña i Camilo* (1977). Entre el

³⁷⁷ En los casos de *El crimen de Cuenca*, *El proceso de Burgos* y *Después de*, dado que fueron denunciadas por la propia administración o el ministerio fiscal se pudo regularizar su situación con el paso de los años y los cambios políticos. La propia Pilar Miró, como directora general de cinematografía, rehabilitaría administrativamente los trabajos de Uribe y Bartolomé. En el caso de *Rocío*, al ser una denuncia particular, esta opción no se pudo plantear.

enfoque sociológico, el registro urbano y la alfabetización mediática, sus trabajos, realizados desde la participación y la convivencia, constituyen un archivo que muestra con cercanía y empatía un espectro social que irá desapareciendo de las representaciones culturales con el desarrollo de la década siguiente.

Dentro de las obras citadas, se puede encontrar una amplia variedad de registros y estilos. A pesar de la tradicional (y engañosa) apariencia de neutralidad que el público adjudica a la no ficción, las obras de este periodo son un ejemplo de personalidad creadora además de las posibilidades expresivas del formato. Desde la promiscuidad de tonos y materiales de *Rocío* a la remezcla y reinterpretación de archivo visual y sonoro de *Canciones para después de una guerra*, desde la penetrante habilidad entrevistadora y el quirúrgico trabajo de montaje de *La vieja memoria* y la experimentación temporal en *Animación en la sala de espera* a la sensibilidad para establecer un clima de confianza en la expansiva *Mientras el cuerpo aguante* o la tétrica reconstrucción subjetiva de *El asesino de Pedralbes*. Las obras pueden articularse como registros directos, pero habitualmente incluyen recreaciones, pasajes descriptivos, intervenciones subjetivas o puestas en escena, como las representaciones de *Ocaña, retrat intermitent*, la estafalaria farsa teatral de *Numax presenta...* o las rupturas ficcionales de *Informe general*. En esa hibridación entre dramatización y documento sobresale la película más honda y contundente del periodo, *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), deslumbrante trabajo en el que Lola Herrera, inmersa en la representación de *Cinco horas con Mario*, repasa su vida sentimental y familiar en conversación con su exmarido, el también actor Daniel Dicenta. Exploración íntima de la represión sexual femenina y emocionante retrato generacional, la película, que podría calificarse de docudrama, integra con solvencia la memoria y la imaginación, la vida cotidiana y el desdoblamiento literario, hasta la conmoción que produce el estremecedor ajuste de cuentas de la actriz con su propia biografía, en un inaudito registro con cámaras ocultas.

También construida con cámaras ocultas y una vocación completamente diferente, la de sorprender o ridiculizar al peatón distraído, el periodo finaliza con una película que supuso un éxito para su director y que anticiparía algunos de los excesos y banalidades de la telerrealidad: *To er mundo e güeno* (Manuel Summers, 1982).

Cronistas de una historia desaparecida e «historiadoras del presente»³⁷⁸, las y los cineastas de no ficción registraron la época a la vez que la vivían, narraron una realidad social mientras vivían en primera persona aquello que aspiraban a narrar. En el cine documental de la transición, y en buena medida en la práctica documental, el equipo experimenta de manera directa aquello que registra, interactúa y es interpelado por las personas que forman parte del film, que *entran* en la película. El cine documental de la Transición se ve por tanto afectado de un modo tangible, corporal, por el contacto con las voces y rostros con los que se encuentra. Las películas están abiertas, se dejan llevar por esa interacción, por el momento irrepetible del rodaje con personas contingentes, azarosas, espontáneas, que actúan sin un guion establecido. En los trabajos menos condicionados, más generosos con la realidad de los sujetos representados, como *Después de...*, *Númax presenta* o el trabajo del Colectivo de Cine de Clase, la película se ve desbordada e intervenida por una multitud anónima, cuyas circunstancias históricas les mueven además a ejercer radicalmente la libertad, a romper un silencio histórico³⁷⁹. De esta multiplicidad de relatos y discursos se deriva la relevancia de una producción cinematográfica de no ficción que posee también un valor extracinematográfico como documento de memoria social que supone además una «historia desde abajo», una memoria popular y transversal, donde los colectivos que no habían formado parte de la esfera pública en la dictadura se movilizaron de manera activa por ensanchar lo máximo posible los límites de la democracia. Imágenes públicas que decodifican la realidad de su tiempo.

Esta energía ciudadana se vería gradualmente coartada e invisibilizada con el proceso político constituyente y las subsiguientes narrativas de la versión más pragmática del desencanto, de amplia circulación mediática de los años ochenta. En paralelo a ello, la pluralidad de la producción cinematográfica se homogeneiza gradualmente hasta neutralizar toda propuesta que se salga de la norma, por su expresividad y originalidad formal, o por considerarse «baja calidad», como en la comedia populista, el cine *nudie* o los subproductos de serie B.

Históricamente se ha adjudicado a la conocida como «ley Miró», promulgada en 1983, el cercenamiento de la multiplicidad de propuestas artísticas que se desplegaron en la década anterior; ese estrechamiento de la heterogeneidad estética y temática de las películas se vería acompañado de una restricción de los discursos ideológicos más

³⁷⁸ Jean Breschand, *El documental: la otra cara del cine* (Paidós, 2007).

³⁷⁹ También la disposición hacia un sujeto estigmatizado, expulsado de la sociedad, y el consciente «acto de escucha» que implica una película como *El asesino de Pedralbes*.

radicales. Aunque para el relato canónico de la época, esa normalización y moderación política sería fruto del *signo de los tiempos*, observando con detenimiento la actividad legislativa del Gobierno de Suárez se puede comprobar cómo, a partir de 1977, se toman medidas que directa e indirectamente buscan limitar determinados discursos y temáticas. Los efectos de esa normativa obstaculizan la circulación de determinadas películas, desgastando a creadores y productoras, si bien sus efectos se hacen especialmente patentes a inicios de la década siguiente, lo que ha producido que se responsabilice habitualmente a la legislación socialista por medidas efectuadas por el gobierno de UCD. Otro factor que estandarizará de manera masiva el cine español será, como se describirá a continuación, los acuerdos con TVE, con los que la producción gana estabilidad y liquidez a cambio de uniformizar la estética de las películas, a la vez que suaviza su discurso y lo convierte en aceptable para todos los públicos. Por así decirlo, para poder ser estrenado en televisión, es necesario realizar un cine de consenso.

Liberalidad y liberalización.

El gobierno de UCD a finales de 1977 elimina la censura, consolida subvenciones del 15% de la taquilla a film estrenado y moderniza la Junta de Calificación de películas, incluyendo la categoría S para películas eróticas o violentas, etiqueta que será posteriormente empleada para apartar de la cartelera estrenos «incómodos». La Dirección General de Cinematografía está dirigida en ese momento por Luis Escobar de la Serna en el Ministerio de Cultura de Pío Cabanillas. Sin embargo, como muestra de la inconsistencia e improvisación en materia cinematográfica que caracterizó los gobiernos de UCD, la Dirección General de Cinematografía cambiará de titular cinco veces en cinco años³⁸⁰. Aunque en el preámbulo del Real Decreto del 11 de noviembre de 1977 se insiste en velar estatalmente por la actividad cinematográfica de acuerdo «con el pluralismo democrático» y la defensa de la «plena libertad de creación», esta se entiende dentro de una acepción muy específica: «la libertad de elección del espectador, consumidor en potencia del producto cinematográfico»³⁸¹. Parece por tanto referir más bien a una *libertad de consumo* que a una *libertad de creación*. Una libertad de consumo que atañe especialmente al cine internacional, por lo que se trataría más bien de una liberalización

³⁸⁰ También se sucedieron cuatro titulares de Cultura en el Ministerio en el ejecutivo de Suárez. Tras Cabanillas, estarían Manuel Clavero (1979-1980), Ricardo de la Cierva (1980), Íñigo Clavero (1980-1981).

³⁸¹ Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. (BOE núm. 287, de 1 de diciembre de 1977)

de la oferta. El primer resultado de ello es la desaparición por la vía legislativa de las licencias de doblaje, debido a la presión de las compañías norteamericanas, que, sumado a la desaparición de la censura, motiva la entrada masiva de películas internacionales antaño prohibidas, que inundan las salas de cine y diluyen estrenos españoles, que pasan desapercibidos. A pesar de aumentar las obligaciones de cuota de pantalla, el segundo efecto de esta normativa es que las distribuidoras no tienen que producir cine español, lo que produce un descenso drástico de los rodajes, de 188 películas producidas en 1976 se pasa a 88 en 1979.

El planteamiento liberalizador de UCD promueve por un lado una necesaria despenalización de películas prohibidas por la dictadura y a su vez una desregulación de la actividad cinematográfica, alejada de su pretendida «democracia cultural», un «darwinismo empresarial (...) desde una perspectiva economicista de filiación neoliberal»³⁸². Una apuesta por la consideración exclusiva del cine como entidad mercantil, objeto comercial cooptado desde hace décadas por los intereses económicos – y, en parte, también geoestratégicos– de la industria estadounidense. «Una coyuntura caracterizada por la radicalidad de la ofensiva desembozada del cine norteamericano por hacerse con el control del mercado español»³⁸³. La historia del neoliberalismo se podría narrar en cierta medida como el proceso de eliminación de la pequeña y mediana empresa a favor de grandes conglomerados transnacionales.

El Decreto de 1977 que defiende un cine «de calidad», capaz de atraer a grandes públicos, con producciones de aspecto lujoso y repartos conocidos, penalizará de manera indirecta a través de su sistema de ayudas a las productoras recién constituidas. Se dificulta así la producción en formato cooperativo y la creación de aquellas empresas que habían catalizado y hecho posible la producción de las películas documentales más independientes y conectadas con las realidades sociales más críticas y no reconciliadas con los discursos del consenso. A la vez, bajo ese pretexto de incentivar un cine exportable, de altos valores de producción y gran empeño industrial (propósito que por

³⁸² Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político*, 157.

³⁸³ Casimiro Torreiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en *Historia del cine español*, (Catedra, 1995), 366. La ruina que se supuso esta medida, que derivaba estas cuotas a la exhibición con una cuota de dos días de película extranjera por una española, provocó una demanda de los dueños de los cines y una sentencia del Tribunal Supremo de 1980 que declaró la norma inconstitucional y causó que se recuperaran el procedimiento de licencias de doblaje anterior, favoreciendo de nuevo la producción. En todo caso, la arbitraria política cinematográfica redundó en una aún mayor incertidumbre industrial y una «ruina técnica». Ramiro Gómez B. De Castro, *La Producción Cinematográfica Española: de la Transición a la Democracia (1976-1986)* (Mensajero, 20), 89. Otros trabajos relevantes sobre este periodo son John Hopewell, *El cine español después de Franco*. (El Arquero, 1989). José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. (Paidós, 1993).

otro lado tampoco se apoyó con ninguna política específica), esta legislación introducía la posibilidad de eliminar la subvención automática del 15% de taquilla a películas

realizadas con material de archivo en un porcentaje superior al 50% de su duración, y las que en la misma proporción se limiten a reproducir espectáculos, entrevistas, encuestas, reportajes y acontecimientos de actualidad, salvo que, excepcionalmente, en atención a sus valores culturales o artísticos, la administración las declare merecedoras de protección.³⁸⁴

Este párrafo deja abierta la puerta a que las subcomisiones que valoran las películas producidas puedan argumentar que una película documental, en la medida en que se compone de «material de archivo», «entrevistas» o «acontecimientos de actualidad» no se considere merecedora de protección. La normativa introduce un principio de arbitrariedad que afecta específicamente a la no ficción, además de plantear una concepción valorativa y jerárquica del cine: las películas documentales pueden no tener valor «cultural» o «artístico», lo tienen que demostrar «excepcionalmente». Abrir la posibilidad administrativa de decidir si un largometraje queda expulsado de la subvención automática es una herramienta discrecional para asfixiar económicamente a aquellas películas «molestas» o «radicales», impedir su viabilidad comercial, restringir su estreno y entorpecer la continuidad de las compañías productoras y las carreras de sus autores. Este Decreto-Ley desincentiva el cine documental y las empresas pequeñas o cooperativas y sus efectos a medio plazo serán la desaparición del cine de no ficción y el estrangulamiento del cine independiente. Se repiten bajo esta premisa los procesos de desregulación y concentración empresarial que se producen de manera equivalente en sectores culturales e informativos.

Con la finalidad de estabilizar e inyectar capital a la producción española, se realiza un primer acuerdo de colaboración entre Televisión Española y las asociaciones de productoras por el que se destinan 1300 millones de pesetas a la realización de series de ficción y películas, o un formato híbrido, series destinadas a la televisión que, en una versión acortada, se puedan estrenar en salas de cine. El proyecto se orienta expresamente, a la adaptación de grandes clásicos de la literatura española en su búsqueda de buenas perspectivas de audiencia y una calidad acreditada. ¿A qué se refieren los ejecutivos de Televisión Española cuando hablan de calidad? Podríamos remontarnos al cine de «*qualité*» francés de los años cincuenta, aquel sobre el que los críticos de *Cahiers du*

³⁸⁴ RD 3071/1977. Artículo 18c.

cinéma y futuros cineastas volcaron la mayor parte de sus críticas. Se trataría de un cine de pretendido prestigio cultural, técnicamente solvente, de cuidada ambientación, homologable a las grandes producciones de época europeas, un cine al servicio de una historia narrada de manera ortodoxa y convencional, donde la obra literaria adaptada no es más que un pretexto para una trama y unos personajes de los que habitualmente se decantan los elementos folletinescos. Cine de alto valor de producción y reparto estelar, de fórmulas seguras y caras conocidas, orientado a los públicos masivos de la televisión y a su eventual exportación. Un cine que se diferencia cada vez menos de los seriales televisivos y en donde el valor de producción se concibe en términos de presupuesto, un cine a veces demasiado consciente de su grandilocuencia: grandes interpretaciones, solemnes declamaciones de afectación teatral, grandes temas, retablos épicos de acontecimientos históricos proclives a la tragedia, suntuosos decorados, despliegue de vestuario y una correcta sintaxis cinematográfica, una puesta en escena *utilitaria*, al servicio y servidumbre de una historia donde se conjuga el apabullante plano general que muestra la magnitud de movimientos de masas y la perfección ornamental de maquetas y efectos especiales junto con el funcional plano medio, la escala humana de la peripecia sentimental en la que habitualmente se dirimen estas historias. Este tipo de productos influye en la estética cinematográfica de los años ochenta bajo estos así considerados «estándares» de calidad, que para algunos autores es una política estética considerada obsoleta en comparación con el tipo de propuestas innovadoras y experimentales que en esos años se están promoviendo en RAI y Channel Four³⁸⁵.

La historiografía y crítica más combativa no dudará en denunciar el adocenamiento y homogeneización de este tipo de producción, convertida en modelo habitual del cine comercial de la década siguiente. «Modo de escritura institucional»³⁸⁶, «cine liberal»³⁸⁷, «correcto academicismo»³⁸⁸, «estética impersonal, de escaso riesgo

³⁸⁵ «Históricamente TVE ha carecido del más mínimo atisbo de política cultural definida. Incluso durante los largos años en los que no tuvo que competir con las cadenas privadas, su lógica ha sido prioritariamente comercial.» Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político*, 189.

³⁸⁶ Carlos Losilla. «Legislación industria y escritura.» en Jose A. Hurtado y Francisco M. Picó (ed.). *Escritos sobre cine español 1973-1987*. (Filmoteca Generalitat Valenciana, 1990), 33.

³⁸⁷ John Hopewell, *El cine español después de Franco*.

³⁸⁸ Santos Zunzunegui. «Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo» en Francisco Llinás Mascaró, ed., *Cuatro años de cine español (1983-1986)* (Dicrefilm, 1987), 180.

artístico»³⁸⁹ o «centrismo estético»³⁹⁰, oportuno y lúcido calificativo con el que Carlos Fernández Heredero introduce una idea que se retomará más adelante, la vinculación entre estética, contenido y discurso político. Por otro lado, el resto de la prensa celebrará ese cine *homologable* con determinada producción europea, adjudicando calidad artística a solvencia técnica. Las victorias de *La colmena* (Mario Camus, 1982) en la Berlinale, ganadora del Oso de Oro, y *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1983), primera producción española en conseguir un Oscar a mejor película de habla no inglesa, parecen confirmar el acierto de esta línea editorial, lo cual se encuentra en consonancia con las ficciones nacionales más valoradas del periodo, como *Los gozos y las sombras*, *Ramón y Cajal*, y *Juanita la larga*, que aparecerían con una alta valoración en el Panel de Aceptación de Programas de TVE en 1982. Sin duda, este acuerdo supone un refuerzo para la profesionalización de una industria precaria, que sería refrendado por algunos éxitos de público³⁹¹, pero que tampoco apuntalaría la producción cinematográfica ni contribuiría a consolidar el sector, dado que tampoco se vio apoyado por una política cultural cinematográfica definida, tras la indecisión y tropiezos de los gobiernos de UCD. Los recursos de RTVE se concentraron en pocos proyectos y el acuerdo fue también criticado por los productores, que argumentaban que con ese presupuesto, convenientemente racionalizado, se habrían podido producir cincuenta películas de presupuesto medio³⁹².

La criminalización de la disidencia.

A pesar de la desaparición de la censura previa, en paralelo a este marco legal se producirán acciones por parte de la administración civil y militar que tratan de intervenir sobre aquellas películas que critiquen las instituciones y en especial a las fuerzas armadas o el partido en el gobierno, que planteen debates políticos *inadecuados* o se consideren ideológicamente *radicales* o *desestabilizadoras*³⁹³. Este tipo de acciones se llevan a cabo cuando la película ya está finalizada y, más que llevar a cabo una prohibición explícita, arrojan las películas a un limbo legal, se impide su distribución regular al ser retenida

³⁸⁹ Jostxo Cerdán y Jaime Pena, «Variaciones sobre la incertidumbre. (1984-2000)» en José Luis Castro de Paz et al. *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)* (Vía Láctea, 2005), 277.

³⁹⁰ Carlos Fernández Heredero. «El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia: historia de un desencuentro», en Hurtado y Picó (ed.). *Escritos sobre cine español 1973-1987*.

³⁹¹ Se producen las series *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1981), *La plaza del Diamant* (Francesc Betriu, 1982), la serie y dos largometrajes de *Crónica del Alba* (Antonio Betancor, 1982-1983) además de largometrajes ya citados como *La colmena*.

³⁹² Declaraciones del productor y guionista Luis Megino. Matías Antolín, «Entrevista con Luis Megino», en *Cinema 2002*, nº61-62, 1980, 37.

³⁹³ Un periodo que Giulia Quaggio denomina como «libertad vigilada». *La cultura en transición*, 120.

durante meses o años en los despachos de la Dirección de Cinematografía o el juzgado, entre presiones, amenazas y obstáculos destinados a su invisibilización³⁹⁴. Se puede hablar así de censura póstuma o «postcensura», que en la palabras de Alejandro Alvarado, autor de un estudio fundamental sobre el cine del periodo, sería definida como «el conjunto de prácticas o mecanismos censores a los que recurren los agentes institucionales, económicos o sociales en los estados de derecho democráticos para obstaculizar el libre ejercicio de creación y difusión de obras cinematográficas por razones de índole ideológica, económica o moral»³⁹⁵.

La Transición instituye nuevos tabúes como «no cuestionar el sistema socioeconómico, no plantear responsabilidades, no lanzarse a la polémica Monarquía/República»³⁹⁶. Televisión Española mantendrá a cuatro censores hasta finales de 1980, que eliminan referencias o chistes sobre la Corona, como el corte de un fragmento del ya mencionado *España debe saber*, del derechista Eduardo Manzanos, en el que se describía la relación entre Franco y don Juan de Borbón, o hasta una broma hacia el príncipe don Juan Carlos en *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954), que es quitada en la emisión en televisión en 1981. Dos ejemplos que ilustran, aunque sea de forma anecdótica, los nuevos tabúes que aparecen en esos años, dado que se trata de secuencias que en la dictadura no habrían sufrido esa modificación. En una lógica similar, la versión de proyección de *¡Arriba España!* (José María Berzosa, 1979) fue modificada por el distribuidor para eliminar referencias a los vínculos entre el rey Juan Carlos y la dictadura. La inercia censora por parte de funcionarios, miembros del gobierno, judicatura y aparato militar no es en todo caso sorprendente, da cuenta del propio proceso transicional y la pervivencia en sus estructuras de ordenamientos y métodos procedentes de la dictadura. La violencia ultraderechista también se haría patente respecto a los estrenos cinematográficos cuyos discursos molestaban a los sectores más reaccionarios.

Algunos casos relevantes fueron la retirada por amenazas de *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino, en su estreno en Málaga en 1976; el ataque con un cóctel molotov sobre el cine donde se proyectaba *Camada Negra* (1977) de Manuel Gutiérrez Aragón; la explosión de un artefacto en un

³⁹⁴ En el caso de los galardones a *El proceso de Burgos* en el Festival de San Sebastián y el Festival de Cine de Benalmádena sí se prohibiría, por indicaciones del gobierno, su mención en aquellos programas de TVE y RNE que cubrieron estos festivales.

³⁹⁵ Alvarado Jódar, «La postcensura en el cine documental», 299. Esta obra describe pormenorizadamente los casos de *Después de*, *El proceso de Burgos* y *Rocío*.

https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11195/TD_Alvarado_Jodar.pdf?sequence=1

³⁹⁶ Raúl Morodo. *La transición política*, (Tecnos, 1984), 145.

minicine de Alcoy donde se proyectaba *La portentosa vida del Padre Vicente* (1978) de Carles Mira, después de presiones y comunicados del arzobispado de Valencia y de los sectores más integristas de la ciudad; los incidentes en Oviedo y Gijón durante la proyección de *Dolores* (1980) de José Luis García Sánchez y Andrés Linares, por ataques de sectores ultraderechistas; o el incendio del cine Regio en Granada, donde se estaba proyectando *El caso Almería* (1984) de Pedro Costa.³⁹⁷

El recurso más empleado para dificultar la circulación de las películas pasaría por la labor administrativa de la Dirección de Cinematografía, denegando subvenciones a determinadas obras e impidiendo su rentabilidad. Es el caso de películas de fuerte compromiso izquierdista como la ya citada *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977) y *Con mucho cariño* (Gerardo García, 1977) a las que se les da la mínima puntuación y se imposibilita la ayuda. También a través de las subcomisiones de calificación se empleó la recién creada etiqueta S para entorpecer la exhibición de películas de Eloy de la Iglesia como *El sacerdote* (1978), *El diputado* (1978), el ya mencionado caso de *La mujer del ministro* (1981), además de *Caniche* (1979) y *Carne apaleada* (1977) de Bigas Lunas y Javier Aguirre.

El caso más conocido es la prohibición de *El crimen de Cuenca*, película que tenía previsto su estreno a finales de 1979, y en donde la Dirección de Cinematografía actuó enviando la película al Ministerio Fiscal por si era constitutiva de delito de injurias a la Guardia Civil, no concediendo además licencia de exhibición e ilegalizando por tanto su estreno. Posteriormente la policía incautaría el negativo y la propia Pilar Miró sería procesada en un juicio militar. Es pertinente recordar que la película reconstruye un caso real de torturas de la Guardia Civil a dos campesinos para confesar un crimen de asesinato que no han cometido, con la connivencia de la Iglesia y la justicia, que se traduce en una sentencia de cadena perpetua de la que solo se cumplen doce años cuando el supuesto asesinado reaparece. El suceso original aconteció en 1912, algo que no impidió que se considerase injurioso para las fuerzas del orden. El escándalo por la prohibición de la película, la movilización nacional e internacional de la prensa y el sector cultural para denunciar el grave atropello produjo finalmente que se modificase la competencia jurisdiccional de los tribunales militares. El caso fue sobreseído y la película, a pesar de estrenarse con la calificación S, adquirió tal popularidad que supuso un inmenso éxito

³⁹⁷ Alvarado Jódar, «La postcensura en el cine documental», 132.

comercial, además de promover la imagen pública de su directora. El proceso de *El crimen de Cuenca* produjo ceses dentro del gobierno, limitó las competencias del Código de Justicia Militar y la posibilidad de que la Dirección de Cinematografía denunciase películas a priori; se puede considerar por tanto un fenómeno ciudadano que contribuyó al afianzamiento de las libertades en el proceso democrático español.

Los documentales *El proceso de Burgos* y *Después de...* serán objeto del recurso al artículo 18c: la denegación de protección económica del 15% de taquilla que correspondía a toda película de nacionalidad española, con el pretexto de ser películas de no ficción,³⁹⁸ además de la invalidación para acceder a los premios de especial calidad y nuevos realizadores. La clasificación por edades, emitida en base a criterios morales e ideológicos por parte de los funcionarios de la subcomisión, también limitó la difusión de ambos films. Las razones están directamente vinculadas con las temáticas, el enfoque ideológico de las propuestas y las críticas que dentro del film algunos participantes realizaban a la Fuerzas Armadas, los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad, el gobierno o el propio proceso de transición a la democracia. Es necesario tener en cuenta que en todos estos casos la Dirección General actúa, por así decirlo, de oficio, impidiendo de manera activa la comunicación pública de las obras. En el caso de *Después de...* se retiene ilegalmente la copia y se amenaza por carta con denunciar la película con la idea de amedrentar a la distribuidora y exhibidores, lo que finalmente se conseguiría, bloqueando el estreno dado que ningún cine quería proyectarla.

A todos estos atropellos burocráticos y secuestros administrativos hay que sumarle presiones como el intento de retirada de *El proceso de Burgos* del Festival de San Sebastián, con amenazas de denuncia por parte de miembros del gobierno, apelaciones al gobernador civil, llamadas del Capitán General Milans del Bosch y la «mediación» a puerta cerrada del diputado de UCD Jaime Mayor Oreja³⁹⁹. A ello se añade la retirada de cartelera del documental fuera del País Vasco por pintadas intimidatorias y amenazas de bomba. Si bien *El proceso de Burgos* tuvo cierta carrera comercial y lanzó la carrera de Imanol Uribe, *Después de...* sería finalmente estrenada en 1983 en unas pocas salas de arte y ensayo y con poca repercusión. Pilar Miró, como directora general de Cinematografía con el PSOE en el poder, facilitó la regularización de ambos films que pudieron finalmente recibir la subvención que se les había denegado.

³⁹⁸ Esta decisiones eran tomadas de manera arbitraria, pues otras películas documentales en esa época sí recibieron la ayuda.

³⁹⁹ Alvarado Jódar, «La postcensura en el cine documental», 302.

El caso más revelador del tabú de la transición española, la memoria de la guerra civil, lo constituye la sentencia judicial de *Rocío*, que elimina las secuencias en las que se indica la identidad de los perpetradores de más de treinta asesinatos, secuencias que siguen prohibidas en la actualidad⁴⁰⁰.

Si bien es cierto que la finalidad aparente de «Rocío» es exclusivamente la documental referida al entorno histórico, sociológico, cultural, religioso, ambiental y hasta antropológico de la romería del Rocío, pronto aflora una inoportuna e infeliz recordación de episodios sucedidos antes y después del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, en los que se escarnece a uno de los bandos contendientes olvidando que las guerras civiles, como lucha fratricida que son, dejan una estela o rastro sangriento y de hechos, unas veces heroicos y otras reprobables, que es indispensable inhumar y olvidar si se quiere que los sobrevivientes y las generaciones posteriores a la contienda convivan pacífica, armónica y conciliadamente, no siendo atinado avivar los rescoldos de esa lucha para despertar rencores, odios y resentimientos adormecidos por el paso del tiempo.⁴⁰¹

Fernando Ruiz Vergara decidirá visibilizar la censura con el montaje de unas cartelas de la misma duración que las secuencias originales, donde se indica que «esas imágenes no pueden ser vistas ni oídas» por las sentencias judiciales correspondientes. Cuando la película se emita posteriormente en televisión se eliminarán esas cartelas. Se invisibilizará así la propia prohibición, se censurará la censura.

Si parece pertinente recapitular los procesos de obstaculización y judicialización a que fueron sometidas las películas y sus creadores es porque manifiestan los límites políticos de la transición y evidencia su carácter conflictivo, una democracia zigzagueante bajo la presión permanente de la reacción, con la colaboración activa de algunos sectores de la judicatura y el gobierno de Unión de Centro Democrático. Si bien el caso de *El crimen de Cuenca* favoreció finalmente la expansión de la libertad de expresión, el clima de amenazas por parte de grupos de ultraderecha y la actividad censora de la administración afectaría especialmente a la distribución comercial del cine documental, desanimando futuras producciones y evidenciando qué contenidos y discursos se consideraban

⁴⁰⁰ El trabajo como cineasta de Alejandro Alvarado junto a Concha Barquero rescata el legado de Ruiz Vergara y la historia de la represión de Almonte en las obras *Descartes* y *Caja de resistencia* (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2021 y 2024)

⁴⁰¹ Sentencia de 3 febrero 1984, rec. 153/1984. Tribunal Supremo de España, Sala de lo Penal, Sec. 1a.

inadmisibles. Se pueden considerar las dificultades vividas por *El proceso de Burgos, Rocío, Después de...* (y *Cada ver es*, de la que se hablará más adelante) como un proceso de disciplinamiento, no solo de sus autores, sino de todo el sector creativo cinematográfico, una *criminalización de la disidencia* que indicaba los márgenes entre lo aceptable y lo inaceptable, donde lo inaceptable es, sencillamente, lo conflictivo. Esos mecanismos tachan a la producción cinematográfica que da cuenta de la pluralidad política de *radicalidad*, culpándolos de su propia *irresponsabilidad*.

En la medida en que el marco legislativo entorpeció la producción de cine independiente, su combinación con las políticas y estéticas inspiradas en los acuerdos de TVE, originarán una llamativa disminución de la pluralidad. A la luz de la evolución posterior de los estilos y temáticas realizadas en el cine de la década de los ochenta, en este periodo se incubaba la gradual estandarización y apaciguamiento de la producción de ficción junto con la desaparición de la producción documental.

La «Ley Miró», un campo de fuerzas.

En diciembre de 1982, Pilar Miró es nombrada Directora General de Cinematografía dentro del Ministerio de Cultura del que es titular Javier Solana. El Partido Socialista Obrero Español ha ganado las elecciones de octubre con una mayoría absoluta amplia, nunca superada posteriormente en democracia. Con experiencia como realizadora en televisión de más de doscientos programas dramáticos y directora de cuatro largometrajes, la elección de Miró es bien recibida por una parte de la industria, en especial por el sector de la producción de cine de autor. Frente a la escasa voluntad de la administración anterior, la nueva directora pone en marcha una batería de propuestas que darán su fruto en la promulgación del Real Decreto 3304 y subsiguientes Órdenes Ministeriales, que se conocerá en los medios como «Ley Miró». El proyecto propone una racionalización del sector, eliminando la etiqueta S, que amparaba producción de bajo coste para conseguir licencias de doblaje y distribución, y apuesta por mantener las subvenciones automáticas de taquilla, a las que añade, y esto supone un cambio profundo, subvenciones anticipadas sobre proyecto de hasta un 50% del coste, inspiradas en el modelo de subvenciones francés, con la voluntad de promover un cine de autor «de difícil comercialidad»⁴⁰² que pueda acceder a presupuestos altos sin asfixia financiera ni dependencia de la distribución. A esas ayudas se suman otros incentivos específicos a

⁴⁰² Pilar Miró, «Diez años de cine español», 31.

nuevos realizadores, cortometraje, cine infantil y experimental. Frente a la liberalización, la desregulación y la escasa planificación, se apuesta por una política proteccionista con unos objetivos claros y una consideración del valor cultural y autoral de la actividad cinematográfica. La buena sintonía de la directora con el presidente del gobierno hace suponer que la legislación dispondrá de continuidad y dotación económica. El Decreto-Ley, ambicioso y seguramente bienintencionado, buscaba fortalecer y garantizar la libertad creativa, entendida como emanación autoral de la figura del director, y potenciar un cine que no dependa tanto de su recepción comercial y el sector de la distribución y exhibición⁴⁰³, si bien dentro del desarrollo normativo no parecía tenerse en cuenta la constitución y consolidación de un tejido empresarial sólido, por lo que algún autor la denomina como «una ley concebida por un realizador y dirigida fundamentalmente a otros realizadores»⁴⁰⁴.

En este punto parece necesario detenerse a describir las características y limitaciones de esta concepción del cine, que inspiraría una ley discutida y atacada desde sus inicios, prácticamente maldita, sobre la que pesaron todo tipo de acusaciones. La personalización en la figura de Pilar Miró de un conjunto de normas, personalidad pública que despertaba una fuerte oposición por parte de sectores conservadores, puede individualizar demasiado la propuesta legislativa de 1983 y percibirla de manera sesgada, como ejercicio personal y no como concepción colectiva. Pilar Miró se encarnaría, probablemente sin quererlo, en su propia normativa, concentrando el odio y críticas a su persona, con un fondo misógino que atribuía a la directora intereses personales y partidistas en vez de responsabilidad institucional pública⁴⁰⁵.

Propongo por tanto entender la mal llamada «ley Miró» como un campo cultural, como un concepción específica del cine, del arte y de la autoría, influida por una conjunción de factores sociales e históricos. Como apunta Fernández Meneses, la

⁴⁰³ «Las dificultades que [la directora] encontró para producir *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) (para lo que tuvo que hipotecar su propia casa y crear su propia productora, Pilar Miró P.C.) o los enfrentamientos que tuvo con Alfredo Matas durante la producción de *Hablamos esta noche* (1982) contribuyeron a que desarrollase la idea de que eran los productores los que impedían a los autores expresarse a través de sus películas. Para Miró, el cine tenía que ser más que un negocio, con lo que se oponía fervientemente a aquellos productores que ella consideraba que sólo buscaban el beneficio. Como expresó en 1983: "el cine es más que un negocio. Yo creo que sobran algunos [productores] y faltan los productores que pretenden hacer cine y no sólo un negocio". Jara Fernández Meneses, «Acuerdos y desacuerdos: revisitando la Ley Miró», en *Una cultura cinematográfica en transición*, 58.

⁴⁰⁴ José Vicente García Santamaría, «El cine español de la transición y la política cinematográfica de Pilar Miró», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 71 (abril de 2013), 8.

⁴⁰⁵ Otras medidas que se pondrían en marcha sería la constitución de Filmoteca Española como institución autónoma, la creación del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, fondos de promoción e internacionalización del cine español, registro de taquilla y cuotas de exhibición.

directora pertenece a una generación que se forma culturalmente entre los años cincuenta y sesenta, y se socializa en cierto ambiente antifranquista urbano y universitario mientras asiste a las programación de las salas de arte y ensayo⁴⁰⁶. Ese grupo, radicado en Madrid, incluye a personas con las que la directora tuvo afinidad y vínculos personales, con quien compartió espacio educativo y profesional, que se dedicarían al cine tanto en el ámbito profesional como en la crítica, como Mario Camus, Fernando Lara, Diego Galán, Juan Miguel Lamet, Elías Querejeta, Víctor Erice o Luis Megino, a los que sumar aquellos alumnos de promociones anteriores que habían sido sus profesores en la Escuela Oficial de Cinematografía⁴⁰⁷.

Los planteamientos y objetivos de la legislación en materia cinematográfica del periodo socialista están fundamentados en las características socioculturales de esta generación, una clase media urbana cultivada, mayoritariamente masculina, descendiente de familias vinculadas al régimen o la alta burguesía, con referentes culturales que podemos encajar dentro del ya mencionado concepto de «cinefilia clásica»: un apego sentimental al cine de género de Hollywood, una formación juvenil en el cine de autor europeo con renombre intelectual y cierta preponderancia de temáticas existencialistas y estéticas simbólicas, un cierto horizonte de compromiso social y político, una percepción de la producción creativa como expresión de la intimidad y el mundo afectivo propio junto con una valoración de la autoría como personalidad que certifica el estilo reconocible de un film. Un cine que, dentro de este paradigma, puede ofrecer una amplia diversidad de géneros y estilos, de mayor o menor radicalidad formal, aunque suele manifestar predilección por la ficción y el drama.

Esta manera de entender el cine, en tanto en cuanto respeta y valora su carácter artístico y su relevancia cultural, además de protegerlo de una consideración exclusivamente mercantil, obedece a una tradición sin duda necesaria y deseable, en especial en un país donde la producción cultural había sido escasamente apoyada, a la vez que había sido censurada y empobrecida. Si se destacan y enumeran sus características es porque se trata de una manera de entender el cine que, en relevantes esferas institucionales y cinéfilas, se ha considerado *la única* manera de entender el cine, jerarquizando y menospreciando otros formatos, públicos y experiencias desde una cierta suficiencia paternalista. Esa suspicacia hacia lo popular expulsa otras cinefilias, géneros y circuitos,

⁴⁰⁶ Fernández Meneses, «Acuerdos y desacuerdos», 55.

⁴⁰⁷ Que junto a productores como Alfredo Matas, José María González Sinde, actores y técnicos inspirarían y fundarían en 1986 la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.

y concebirá el sistema de ayudas desde una mentalidad algo restrictiva. Enmarcar la propuesta legislativa del PSOE como un decreto generacional encuadrado en los parámetros de la «cinefilia clásica» permite también dilucidar qué características se pueden asociar a la idea de prestigio autoral y qué tipo de proyectos van a ser seleccionados por las subcomisiones de valoración⁴⁰⁸. A la vez, apunta también el progresivo desajuste que se va a dar entre esta generación y las formas de visionado de los nuevos públicos de los años setenta y ochenta, para los que el cine puede suponer una experiencia totalmente diferente, desde el *underground* o el cine fantástico a las culturas de videoclub⁴⁰⁹. Las ayudas se decidían por subcomisiones formadas por miembros de la profesión cinematográfica, la creación literaria y la comunicación, colectivos que procedían de este mismo entorno, con una misma sensibilidad y concepción del prestigio al que el cine de autor debía aspirar. De ahí que rápidamente el sistema de ayudas fuese acusado de favoritismo y endogamia, de que pudiese haber intereses cruzados o de que algunos profesionales que se conocían desde la juventud se estuviesen concediendo ayudas unos a otros. Sin embargo, si la concepción de este modelo de apoyo al cine es generacional y colectiva, las críticas al mismo señalarán históricamente a una única persona.

La apuesta decidida por una concepción autoral del cine y la exposición personal de Miró en la defensa de sus convicciones marcará el desarrollo de la norma y el choque con un sector de la producción de cine que se considerará atacado o desatendido. El diseño del sistema de ayudas, al ser sobre proyecto, fue muy discutido pues favorecía la producción de menos películas con más dotación presupuestaria, lo que concentraba los fondos públicos en pocos proyectos y personas, motivaba el aumento presupuestario mientras desvinculaba las películas de su rendimiento en taquilla, dado que la orientación de la normativa permitía que la acumulación de diversas ayudas estatales y autonómicas, junto a la participación o venta de derechos de antena a la televisión, pudiera financiar una película en su totalidad aún antes de ser estrenada. El riesgo empresarial llegaba a ser mínimo dado que se podía amortizar una película independientemente de su resultado en salas. Los productores más avisados podían además generar beneficios de manera

⁴⁰⁸ Entender qué se considera prestigio favorecerá más adelante analizar cómo se recibió una serie documental como *Vivir cada día* dentro de la esfera crítica y profesional y cuáles son las relaciones entre canon cultural y relato social.

⁴⁰⁹ Para un estudio excelente sobre el enfrentamiento de gustos que se dio en relación con la programación plural y ecléctica del cine Alphaville véase Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban, «El espectador tiene la palabra... pero no la última. Prácticas y estéticas en el cine Alphaville de Madrid» en *Una cultura cinematográfica en transición*, 127-159.

encubierta hinchando algunas partidas presupuestarias. De 1975 a 1985 el coste de una película española se duplicó⁴¹⁰.

Las empresas que se dedicaban al cine S y los «subproductos» para conseguir licencias de doblaje y exportación o las comedias de bajo coste de vertiente derechista difícilmente podían acceder a las ayudas a proyecto, lo que motivó protestas que denunciaban que el sistema premiaba a las personas cercanas al PSOE mientras castigaba a otras por motivos ideológicos. El escándalo y la presión por parte del sector perjudicado, del que Mariano Ozores sería uno de los representantes más visibles, motivó una carta de doscientos profesionales de la industria en apoyo a la realizadora al año de su nombramiento. En todo caso, José Luis Dibildos, productor de *La colmena*, criticaba que las ayudas habían planteado una diferenciación artificial entre cine de autor y cine comercial, que no beneficiaba a la infraestructura industrial, de la que formaban parte productores de las décadas anterior como José Frade, Pedro Masó o él mismo⁴¹¹. No parece demostrable que el funcionamiento de las subcomisiones respondiese a una metodología corrupta y endogámica y los casos discutibles son muy aislados, sin embargo es difícil no asumir una cierta retroalimentación en el tipo de cine que se produjo en España debido a la instalación de una generación muy determinada con una concepción muy específica del cine. Si Pilar Miró dimitió a finales de 1985, su relevo, Fernando Méndez-Leite, mantuvo una línea editorial continuista. Se ha achacado a esta política proteccionista una «dictadura estética» y la homogeneización del cine español en torno a la proliferación de adaptaciones literarias⁴¹², si bien la concesión de ayudas permite hablar de pluralidad de beneficiarios y estilos. Como indica Manuel Hidalgo en un completo estudio del cine de la primera legislatura: «Las películas, en definitiva, se hacen dentro de la ley, pero las películas no las hace la ley»⁴¹³. Esta apreciación no elude la muy documentada homogeneización estilística, temática e ideológica del cine de los años ochenta, tan solo atenúa los por otro lado acusados efectos que la ley tuvo sobre la industria y el público. La responsabilidad principal de la estandarización se encuentra, como veremos, en otro lado.

⁴¹⁰ Ramiro Gómez B. De Castro, *La Producción Cinematográfica Española*.

⁴¹¹ Dibildos abandonaría el cine tras el fracaso de *A la pálida luz de la luna* (J.M. González Sinde, 1985). García Santamaría, «El cine español de la transición», 10.

⁴¹² «El Estado democrático podía tener, contra lo que cabría esperar, no sólo criterios políticos a la hora de conceder subvenciones, sino también temáticos y hasta estilísticos.» Torreiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», 376.

⁴¹³ Hidalgo. «Cine español 1982-1986», 150.

Desde el punto de vista industrial, los resultados de este conjunto de medidas, que se empiezan a modificar con el nombramiento de Jorge Semprún en 1989, pero cuyas consecuencias se mantienen hasta muy avanzados los años noventa, son reseñables y nos hablan de un estrechamiento notorio de la producción. La concesión de ayudas sobre proyecto para producir cine de autor y elevar la «calidad» acabaron con el cine S y el cine de serie B, instalado mayoritariamente en un sistema precario repleto de picaresca, pero que también podía ser un caldo de cultivo creativo de experimentación estética, audacia expresiva e incubadora de nuevos profesionales. Dentro de su precariedad, se trataba de una pseudo industria que también daba trabajo y cuyo sistema de producción permitía conectar rápidamente con la actualidad, aunque fuese desde un populismo de trazo grueso. Su disolución está también relacionada con la desaparición, por cuestiones estructurales, de las salas de cine de barrio. En todo caso, el desplome de la producción es radical, tras un repunte en 1982 de 146 largometrajes se pasa a 75 en 1984 y 48 en 1989⁴¹⁴. La apuesta por hacer un cine de prestigio no se va a ver acompañada por resultados en taquilla. La buena recepción que había tenido *La colmena* y *Volver a empezar*, junto con el éxito de público y el premio en Cannes de *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1983), fue más puntual de lo esperable y la cuota de taquilla del cine español pasó del 22,9% en 1982 al 16,3% en 1986 y un desastroso 7,5% en 1989, el nivel más bajo de recaudación de su historia⁴¹⁵. Es difícil no entender que el exceso proteccionista hacia un cine que no necesitaba tener recorrido comercial para dar beneficios desconectó a buena parte de productoras y realizadores de los intereses del público, produciendo una desafección crónica de las audiencias hacia el cine español que durará décadas y de la que en cierta medida nunca se recuperaría⁴¹⁶. Tampoco las medidas en apoyo de nuevos realizadores o cine experimental darían resultados destacables⁴¹⁷.

En el caso del documental, no había ayudas específicas por lo que los proyectos tenían que concurrir en las mismas convocatorias que las de los largometrajes de ficción y ser evaluadas por comisiones formadas por profesionales que se dedicaban y valoraban

⁴¹⁴ Esteve Riambau, «El periodo socialista» en *Historia del cine español* (Cátedra, 2009), 402.

⁴¹⁵ La bajada de la asistencia al cine español en el periodo 1981 a 1991 «supone un retroceso superior al 330%, mientras que la asistencia a las salas, en el mismo periodo, descendió un 92 por ciento». Fundesco, *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*. (Ministerio de Cultura/ICAA, 1993), 25. En otros países de Europa el descenso de asistencia a salas no conllevó el descenso de asistencia a los respectivos cines nacionales.

⁴¹⁶ Divorcio entre audiencia y cine nacional que no se daba de ese modo en la década anterior, donde la cuota de cine español estaría en torno al 30%, aunque los datos no son del todo fiables por la inexistencia de control reglado de taquilla.

⁴¹⁷ Aunque algunos de los largometrajes más interesantes de la década pertenecen a directores noveles, es el caso de las primeras obras de Agustí Villaronga, José Luis Guerín, Ana Díez o Felipe Vega.

principalmente la ficción. La desprotección legislativa sumada a las dificultades comerciales y atropellos que había sufrido la producción documental la hace decaer completamente, pasando de 37 largometrajes entre 1973 y 1982 (a los que sumar la producción del cine militante) a 18 títulos entre 1983 y 1996⁴¹⁸.

Si la voluntad legislativa pasaba por la internacionalización del cine español y su presencia en relevantes festivales de cine tampoco parece que en el periodo se consiguieran resultados apreciables, sobre todo si se compara con la década anterior. A la luz de estas consideraciones, es evidente que la buena voluntad legisladora no consiguió transformar una industria que tenía inercias históricas de precariedad, malas prácticas y raquitismo empresarial, a lo que hay que sumar la insistente ocupación cultural de los productos estadounidenses, los rápidos cambios que estaban modificando los hábitos del público, como la aparición del mercado del vídeo.

Si la desregulación neoliberal de Unión de Centro Democrático producía concentración, libre mercado y constitución de oligopolios multinacionales, el proteccionismo restringido del PSOE generará también concentración y muy probablemente el clientelismo de unas clases culturales precarizadas y dependientes, clientelismo que ya se ha descrito en otras disciplinas. En el caso del cine, el diseño legislativo de la década de los ochenta certifica que sea prácticamente imposible producir de espaldas al estado⁴¹⁹.

La dramática disminución de la pluralidad del cine español en democracia es, como ya se ha indicado, difícilmente imputable a la política cultural estatal. Uno de los aspectos más paradójicos de la producción de la época es que, aunque no había necesidad de conectar con el público para poder financiar un proyecto, los cineastas no apostaron por un cine radical o vanguardista, por lo que su desconexión con la audiencia no procede de una búsqueda de un cine anticomercial o inaccesible. Todo lo contrario, en términos generales, el cine de los años ochenta se caracteriza por una homogeneidad estética y un convencionalismo narrativo que, con todo, no llegaría a conectar con el público; quizá, como aventuraría algún autor, esa uniformidad monocorde y ausencia de riesgo pudo ser la razón del alejamiento del público⁴²⁰. Cineastas que en democracia no tenían ya que

⁴¹⁸ Alvarado Jódar, «La postcensura en el cine documental», 88.

⁴¹⁹ «El cine español es más que nunca un cine dependiente en su faceta económica de la Administración». Santos Zunzunegui. «Informe general», 176.

⁴²⁰ «¿Existe una relación directa entre el paso a primer plano de una «producción de calidad» (adaptaciones literarias, pretensiones culturales, autorías más o menos confesadas, engolamiento y discursividad poco disimulados) y la deserción del público con respecto al cine español?». Santos Zunzunegui. «Informe

batallar contra censura, y que supuestamente disponían de más medios, acabarían haciendo en esa década su cine más acomodaticio y coartado⁴²¹.

La uniformización de buena parte del cine español, su incapacidad para apelar al público y su pérdida de diversidad se debe a una conjunción de diferentes factores; sin embargo, serán los renovados acuerdos con TVE los que produzcan una homogeneización profunda, casi indeleble, de la cinematografía del periodo y, por tanto, de la imagen social e histórica que se tiene del mismo.

El término medio.

En septiembre de 1983, las asociaciones de productores cinematográficos y TVE firman un acuerdo que regula la colaboración mutua entre la televisión y la producción cinematográfica, fijando tarifas, modelos de contrato y procedimientos. Las productoras eran conscientes de que se trataba de un acuerdo que favorecía la estabilidad económica del sector, aunque Pilar Miró, como se citó al inicio de este capítulo, ya indicaba de manera clara sus principales inconvenientes: la exclusión de «los proyectos que presentan alguna conflictividad tanto por tratar la actualidad de forma demasiado crítica como por plantear cualquier tipo de problemas morales con excesiva crudeza»⁴²². Quizá pensaba que *El crimen de Cuenca*, en la forma que se concibió, difícilmente habría recibido el apoyo de Televisión Española bajo estas premisas. Este acuerdo supone una renovación del realizado en 1980, mantiene la inversión en cine con la mirada puesta en su posterior emisión televisiva, consolida la apuesta por la legitimación cultural que supone la adaptación literaria, aunque no se excluyan guiones originales. La política subyacente a esta colaboración marca una estética estandarizada y favorece contenidos no demasiado «radicales» o comprometidos, donde la presencia del acontecimiento histórico o el retrato social se encuadre en unos términos admisibles para las amplias audiencias de la televisión. Es preciso recordar también que, si tras el descenso acelerado de espectadores,

general», 178. El éxito de caso de Pedro Almodóvar sería la excepción a esta regla, a la que se suma la consolidación de otros dos directores jóvenes, Fernando Trueba y Fernando Colomo.

⁴²¹ Por descontado hay casos particulares donde se concita corrección y pragmatismo narrativo y éxito de público. Jaime Chávarri acumuló pobres resultados de taquilla con sus obras más personales, como *A un dios desconocido* (1977) o *Dedicatoria* (1980), mientras tuvo éxito con un encargo como *Las bicicletas son para el verano* (1984). Gonzalo Suárez dirigió en 1984 *Epilogo*, una de sus obras más sobresalientes, que supuso un fracaso que le llevaría a trabajar en televisión y dirigir la serie de encargo *Los pazos de Ulloa* (1985), también con buenos resultados de audiencia pero desprovista de cualquier particularidad expresiva. Estos casos y otros más transmiten la debilidad del tejido audiovisual y la precariedad de unos cineastas que, hasta en un sistema de ayudas que les apoya, pueden quedarse años sin trabajo si alguna de sus películas no funciona.

⁴²² Pilar Miró, «Diez años de cine español», 31.

el apoyo público desde el Ministerio es muy importante para la financiación de un proyecto cinematográfico, la otra fuente de apoyo fundamental es la participación de la televisión estatal, de una televisión autonómica o de ambas. En la medida en que estos acuerdos implican una ayuda sobre proyecto, el departamento de cine de Televisión Española, como coproductor, puede pedir alteraciones en el guion, el equipo técnico y el reparto, o desestimarlos en su totalidad, haciendo muy difícil y arriesgada la producción si no se cuenta con su apoyo. En unas circunstancias en que un tejido audiovisual débil apenas puede sostenerse y en donde la política cultural no está favoreciendo la independencia industrial del sector, la necesidad económica de ayudas públicas y de la participación televisiva es completamente condicionante. «El cine que se ha hecho en España en democracia lo han decidido unas pocas personas en despachos de Televisión Española»⁴²³.

La participación activa de la televisión en la producción de cine produciría así la atenuación de aquellas propuestas que puedan resultar *molestas* ideológica o formalmente, en las que se produzca una crítica política frontal, contundente o comprometida, en donde se muestren las realidades sociales más duras y menos integradas en los discursos modernizadores de las narrativas hegemónicas de la transición. Ese estrechamiento de la pluralidad ideológica, que elude aquellas perspectivas políticas que no sean moderadas, y promueve una aproximación a la actualidad social desde un enfoque no beligerante, privilegia unas temáticas de consenso que no incomoden al potencial espectador, aunque uno se pregunta si lo verdaderamente prescriptivo es no incomodar al gobierno socialista, ni a una activa esfera mediática conservadora que tiene en la programación televisiva uno de sus principales campos de batalla cultural⁴²⁴. Se desestiman así discursos que critiquen en profundidad el sistema económico o instituciones intocables como la Corona, o proyectos que se enfoquen directamente a las zonas más cruentas de la guerra civil, la dictadura, la transición o la guerra sucia. Se admitirá, si acaso, la sátira ligera sobre la vida pública española (*La vida alegre*, Fernando Colomo, 1987) o la representación de la Guerra Civil en clave desenfadada (*La vaquilla*, Luis García Berlanga, 1985), con un punto de amargura, pero nunca excesivo ni mucho menos desestabilizador, planteando así la contienda como

⁴²³ Conversación con Javier Maqua. 11 de julio de 2022.

⁴²⁴ Se puede mencionar como ejemplo la durísima campaña de desprestigio y denuncias judiciales realizada contra Paloma Chamorro por su programa *La edad de oro*. («Icónica Chamorro», *Imprescindibles*, Manuel Arranz y Anna Solano, 2023).

enfrentamiento fratricida donde la responsabilidad está simplificada, el republicanismo es superficial o anecdótico y los bandos se contemplan de forma maniquea.

Se percibe así en el cine democrático que trata el doloroso pasado español una «descontextualización ideológica basada en la reconciliación y el olvido de la Historia» que en el caso de la Guerra Civil huye «en casi todos los casos de los posicionamientos ideológicos comprometidos, hablando desde el punto de vista de los vencidos, sí, pero individualizando el papel de los *malos* en unos cuantos jefes militares y falangistas»⁴²⁵. De hecho, no hay tanto cine en la época que trate directamente la guerra, sino que tanto esta como la posguerra estarían presentes «como telón de fondo o en los pliegues de lo que se cuenta»⁴²⁶. La guerra y la dictadura se convierten así en el escenario de otros géneros, en un tono modestamente jocoso (*Las bicicletas son para el verano*, *El año de las luces*, Fernando Trueba, 1986), de sainete (*La corte del faraón*, José Luis García Sánchez, 1985) o como mirada melancólica (*El sur*, Víctor Erice, 1983, *El viaje a ninguna parte*) en unos términos alegóricos que casi podrían haber tenido cabida dentro de la producción de «cine metafórico» de la dictadura. «Los interrogantes históricos sobre las causas y repercusiones de la Guerra Civil y el franquismo siguen siendo una de las grandes asignaturas pendientes de un cine español dispuesto a ratificar la transición pacífica a la democracia con una generosa amnesia sobre el periodo de la dictadura»⁴²⁷.

Desde el punto de vista de la representación social, existen sin duda excepciones, como el trabajo de Montxo Armendáriz, pero el cine de la década, como ya se comentó, privilegiará el relato de la clase media en formatos de comedia urbana o las ya descritas «narrativas de clase media», donde, independientemente de la adscripción social de sus protagonistas, independientemente de la época en la que se desarrolle la película, la historicidad no atañe a las características de sus personajes: su psicología, sus coordenadas morales y la peripecia del relato pertenecen a los valores pretendidamente universales y de este modo suprahistóricos de la burguesía, donde las acciones se dirimen en torno a circunstancias individuales, domésticas, sentimentales o familiares, y nunca asociativas, laborales o sindicales⁴²⁸. No parece imaginable un relato cuyo núcleo

⁴²⁵ Cerdán y Pena, «Variaciones sobre la incertidumbre. (1984-2000)», 279.

⁴²⁶ Hidalgo, «Cine español 1982-1986», 163. El autor cita solo tres películas que traten el conflicto directamente *Réquiem por un campesino español* (Ricardo Franco, 1985), *Dragon rapide* (Jaime Camino, 1986) y *El hermano bastardo de Dios* (Benito Rabal, 1986).

⁴²⁷ Riambau, «El periodo socialista», 427.

⁴²⁸ También respecto de las series de ficción ambientadas en la década de los veinte y treinta en concreto *La plaza del diamante*, *Lorca*, *la muerte de un poeta* y *Los jinetes del alba*, el historiador Manuel Palacio describe como «se privilegian los aspectos humanos frente a los políticos» cuyas tramas se desarrollan en un «tiempo histórico vacío», donde el compromiso republicano es genérico y «las propuestas ideológicas

dramático no sea la pareja o la familia, en donde la sociedad y la historia no aparezcan más que como un telón de fondo para los tiempos turbulentos de un triángulo amoroso musical (*Las cosas del querer*, Jaime Chávarri, 1989) o donde el tejido social popular no se quede en una puntual aparición estereotipada del figurante con derecho a frase en las comedias de enredo contemporáneas, donde los estilos de vida alternativos se usan como pretexto para ridiculizar la contracultura y asignarle la misma miseria moral de las clases burguesas, en un ejercicio de nihilismo que iguala las clases sociales por la vía de un cinismo recalcitrante (*Bajarse al moro*, Fernando Colomo, 1989).

Se podría pensar el cine de los ochenta como un cine sin clases, en la medida en que no hay personajes distintos a la clase media que no sean arquetipos o muletas de la trama principal. La clase media es el centro desde el que orbitan el resto de satélites. El cine español de la época, en una tendencia que ha continuado hasta la actualidad, ejemplifica de forma clara la sociedad de clases medias, donde las diferencias sociales no son visibles, y, por descontado, no es perceptible ninguna lucha de clases. Así, la producción cinematográfica restringe sus relatos a una mirada que se ocupa ante todo de las preocupaciones y quehaceres de un espectro social mostrado como representante primordial de la totalidad de la población o como su sustancia coagulante, lo que invisibiliza también otros problemas, otros debates, otras luchas de una época que social y laboralmente fue duramente conflictiva.

Las grandes cuestiones sociales todavía pendientes: la problemática del paro en su sentido más profundo, la discriminación sexista y las mujeres maltratadas, las luchas por la defensa del equilibrio ecológico... (...) Hechos, datos y fenómenos por los que el cine español no se ha sentido atraído y que, en consecuencia, permanecen fuera de sus imágenes⁴²⁹.

Imágenes sin historia que recuerdan a los «recuerdos sin memoria» de *Los disparos del cazador*⁴³⁰, novela de Rafael Chirbes sobre cómo las generaciones de la Transición lidiaron con el pasado franquista de sus padres a través del disimulo y el borrado del pasado. Del historiador y crítico cinematográfico Carlos F. Heredero se ha mencionado previamente la etiqueta de «centrismo estético», que resulta especialmente productiva para describir un cine caracterizado por la uniformización ideológica, la

de los partidos [republicanos] están ausentes», así como «las fuerzas sociales populares que apoyaron a los militares sublevados». Manuel Palacio, *Historia de la televisión en España* (Gedisa, 2001), 160-161.

⁴²⁹ Fernández Heredero. «El reflejo de la evolución social», 19.

⁴³⁰ Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador* (Ed. Anagrama, 1994).

homogeneización social y la ausencia de radicalidad estética. Un término medio audiovisual, un conservadurismo suave, monocorde y monotemático, que apelaría a una supuesta mayoría poblacional moderada, en este caso los espectadores de televisión, que no quieren «experimentos», «pedanterías» o excesiva gravedad. Una estética de clase media para un cine mediano, donde se sigue optando por un academicismo convencional en películas cada vez más similares a las series de televisión y donde la adaptación literaria mantiene su presencia. «Hermosos grabados en movimiento» donde

el cineasta ya no es, en ninguno de estos casos, un autor que, dilapidando el texto original, construye un sentido que le es propio. Convertido en un mero copista, que con aplicada caligrafía reproduce cuidadosamente los caracteres más externos de ese texto que se le confía para que actúe como su divulgador, termina encarnando, en situación menos paradójica de lo que pueda parecer a primera vista, a esa figura que bajo la apariencia de servir la obra original, no realiza otra tarea que la de vaciarla de su espíritu central convirtiendo letra viva en imágenes muertas⁴³¹.

Las características relativas a la institucionalización funcional de las películas, el prestigio del valor de producción y el aplanamiento visual del cine de adaptación literaria promovida por el acuerdo con TVE de 1980, son aplicables también a las películas realizadas con apoyo de televisión durante toda la década y no se trata tan solo de una interpretación crítica, *están redactadas*. Los contratos de coproducción incluyen un «pliego de prescripciones técnicas»⁴³², que marca la estética fotográfica y sonora que debe tener una película destinada a salas para su posterior visionado en televisión. Una homogeneización visual firmada contractualmente, donde se indica la densidad máxima y mínima de contraste que puede tener un film, para garantizar que la luminosidad sea estándar, no haya planos demasiado oscuros ni demasiado luminosos y todo se vea, por tanto, *correctamente*. Tampoco se acepta ningún tratamiento o manipulación de la sensibilidad del fotograma en rodaje o revelado que no siga escrupulosamente las indicaciones del fabricante. En la disposición séptima del pliego se indica que «el equilibrio cromático en la copia será el adecuado a las situaciones escénicas presentadas y no deberán apreciarse diferencias injustificadas por el contenido, en los cambios de plano de acción»⁴³³. Nada debe de salirse de los patrones de puesta en escena, color, contraste y textura que no esté al servicio de una puntillosa recreación de la historia. Esas

⁴³¹ Zunzunegui. «Informe general», 181-182.

⁴³² Trenzado Romero. *Cultura de masas y cambio político*, 193

⁴³³ Roch «Las relaciones económicas», s. p.

indicaciones técnicas quedan más claras a la luz de estas declaraciones de Manuel Gutiérrez Aragón sobre cómo ha cambiado su concepción de la planificación desde que sabe que la televisión es el destino final de sus películas (con sus correspondientes normas de estandarización estética).

Desde el momento en que soy consciente de que las películas se van a poner en televisión (...), ruedo de una forma más concreta, acercando más la cámara casi sin darme cuenta. Porque hay que tener presente cómo van a verse las imágenes, y noto que planos largos como los de *Sonámbulos* o *El corazón del bosque* pasan muy mal por televisión, no es su sitio. En principio no ocurre nada, pero en el fondo ese es uno de los elementos que hacen que las películas se parezcan, desgraciadamente, cada vez más entre sí. Pero pienso que es necesario ser consciente de ello, saber que tu cine se verá en televisión y asumir ese hecho.⁴³⁴

Esta reflexión de uno de los directores más innovadores y atrevidos de la década anterior ilustra cómo unas «normas técnicas» aparentemente neutrales producen unos resultados uniformizadores palpables en la imagen de las películas, donde la estandarización de temas y estilos se justifica por la búsqueda de la masificación, del éxito de audiencia, y eso afecta a la propia planificación de la puesta en escena, al apostar por una caligrafía funcional, de planos medios, sin angulaciones o distorsiones, un montaje ortodoxo, al servicio de la transparencia narrativa, un cromatismo equilibrado y ningún «exceso», sea del tipo que sea. Se puede hablar así de una *pragmática de la puesta en escena*. Es interesante aquí evidenciar cómo el realizador exterioriza que hay que «asumir ese hecho», haciendo patente que no es algo voluntario, sino forzoso, aunque se admita de mejor o peor gana. Es algo que ya se tiene en cuenta, antes incluso de iniciar la escritura. Si el proyecto cinematográfico no se *pliega a las normas*, el proyecto no sale adelante. Si los cineastas, guionistas, productores o técnicos, no «asumen» que deben limar cualquier elemento rupturista o incómodo de su proyecto, la obra no se llevará a cabo y sus carreras pueden quedarse indefinidamente en vía muerta.

La dislocación de la infraestructura industrial española, la gran dependencia de las subvenciones y la presencia decisiva de la televisión en la financiación cinematográfica homogeneiza –es decir, restringe– la pluralidad creativa. La homogeneización es también un proceso de disciplinamiento que suaviza –o expulsa– las voces disonantes, propias, singulares. Conformata y estandariza, elimina la diversidad del cine en democracia y aborta

⁴³⁴ José Enrique Monterde y Quim Casas, «Entrevista con Manuel Gutiérrez Aragón», *Dirigido por...*, 140, octubre 1986, 39.

caminos creativos que no se ajusten al, como vemos, muy delimitado y normativo *signo de los tiempos*. La homogeneización no se explicita, no se debate o exterioriza, sino que se introduce en una cláusula contractual o en la discusión a puerta cerrada en el despacho de un ejecutivo. Al enmascarar sus procedimientos, se reviste de naturalidad y sentido común, se disfraza de la normalidad de la época, de las demandas de los gustos del público. Como ya denunciaba Rafael Sánchez Ferlosio, la popularización comercial se convierte en garantía y legitimación de excelencia cultural. Este tipo de argumentación se puede rastrear en consideraciones culturales, pero también políticas. El pretexto «técnico» también se empleaba para defender las decisiones gubernamentales como «cuestiones de gestión», que están por encima de la discusión ideológica; el desprecio o marginación de todo relato que «ocasionase sudores fríos»⁴³⁵, fuese intelectualmente exigente o formalmente agresivo se defiende a favor de narrativas escapistas o de entretenimiento que apelan a grandes públicos; concepciones que se engarzan más de lo que parece con esta prescripción técnico-estética aparentemente aséptica de las condiciones contractuales de Televisión Española.

No es que disidencia estética conlleve de facto disidencia política, pero dadas las limitaciones sobre contenido «conflictivo» que inducen los acuerdos con Televisión Española, la producción de cine español en democracia es definitivamente más complaciente, acomodaticia y menos arriesgada que la de la década anterior. La disminución de la pluralidad cinematográfica repercute en estilos, discursos y representaciones de la sociedad de su tiempo. Bajo la coartada moderada y *centrista* que afecta a estéticas y contenidos, se relegan o arrinconan *extremismos* de ambos signos, igualando la comedia derechista con los discursos de cualquier izquierda que no comulgue con el ideario socioliberal prescriptivo.

El radicalismo político (igualmente derrotado) y el pluralismo cinematográfico (definitivamente abolido en términos reales) constituían una seria amenaza para un cine liberal, de suave conciencia progresista y buen acabado formal, incapaz de inquietar a nadie, estéril para la investigación y totalmente desinteresado en abrir puertas o nuevos caminos ni en lo político ni en lo estético.⁴³⁶

El cine español, tutelado institucionalmente, nivelado y allanado a una estética conservadora en lo formal y *aligerada* en la representación de la conflictividad, ha

⁴³⁵ Paramio, «La única vanguardia buena es la vanguardia muerta».

⁴³⁶ Carlos F. Heredero. «El cine español de los 80. Cineastas en la periferia». 95-128, VVAA. *La moralidad del cine*. Fundación Municipal de Cultura, Centro Cultural Campoamor, 1991, 117.

producido una imagen de los años ochenta «a espaldas de la realidad social»⁴³⁷, equiparando las circunstancias colectivas a la paz social de las clases medias.

Es innegable que la producción de la época ofrece películas emblemáticas y el desarrollo de carreras y propuestas relevantes⁴³⁸, pero es llamativo el empobrecimiento creativo en términos de originalidad y diversidad, si se lo compara con la década anterior. Algunos historiadores no han dudado en acusar a los cineastas establecidos de dulcificar su discurso y traicionar sus principios. «Rehenes de la moderación y del posibilismo, forzados a dimitir ideológicamente por un plato de lentejas en pantalla panorámica»⁴³⁹. Desde una visión más empática se ha insistido en la debilidad del sistema productivo y «la postura de precariedad en la que se encuentran nuestros cineastas»⁴⁴⁰, cuyas carreras experimentan vaivenes y parones de manera generalizada. El abandono de las propuestas más personales se podría vincular también a fracasos de taquilla y la desprotección crónica en la que se encuentran. Unas palabras al respecto de Jaime de Armiñán en 1985 son ilustrativas: «Aún existe la censura en España. No es social, ni religiosa, ni política: es económica. No tenemos dinero, no podemos aventurarnos en grandes producciones, nuestro panorama es muy limitado»⁴⁴¹. Los acuerdos con TVE se interrumpirían algunos años de forma arbitraria, lo que redundaría en la dependencia y precariedad⁴⁴².

Quizá en la desconexión del público con el cine español, en mínimos en esa década, repercuta no solo la competencia avasalladora del cine estadounidense, sino también esa uniformidad edulcorada y la elección de temas y preocupaciones dictaminados por una minoría cultivada burguesa cuya sensibilidad, a diferencia de lo que se insistía en la esfera pública, en realidad no representaba a una mayoría social⁴⁴³. Quizá

⁴³⁷ Heredero. «El cine español de los 80.», 118.

⁴³⁸ Ya hemos mencionado las operas prima *Tras el cristal*, *Mientras haya luz*, *Los motivos de Berta*, *Ander eta Yul* y *Tasio*, que sumar al trabajo de José Luis Cuerda (*El bosque animado*, *Amanece que no es poco*), Trueba (*Se infiel y no mires con quien*) y algunas de las obras más notables de Almodóvar (*Entre tinieblas*, *Qué he hecho yo para merecer esto*, *La ley del deseo*), junto con los retornos, si acaso esporádicos, de Erice, Regueiro, Picazo o Martín Patino.

⁴³⁹ Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce. «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español» en *El cine y la transición política española*. (Filmoteca Valenciana, 1986).

⁴⁴⁰ Hidalgo, «Cine español 1982-1986», 158.

⁴⁴¹ Jaime de Armiñán. «Del 75 al 85: las difíciles condiciones». Amell y García Castañeda, *La cultura española en el posfranquismo*, 35.

⁴⁴² «El cumplimiento de TVE de esos acuerdos era muy desigual según los años. Y desde la llegada de la competencia comercial, en 1990, la nueva Dirección General denuncia los acuerdos remitiéndolos a un juego de oferta y demanda, sin tasas ni cuotas estables. Las inversiones de la televisión en el cine español se hundirán durante varios años, sin que puedan ser compensadas por los acuerdos realizados por algunas televisiones autonómicas». Bustamante, *Historia de la radio y la televisión*, 145-146.

⁴⁴³ Particularidad que también afectaría a la ficción serial televisiva de producción propia de TVE en el periodo 1982-1990, donde, a pesar de llevar a cabo veinte producciones para el *prime time*, los resultados serían en general discretos y poco memorables y sus efectos limitados, dado que en ese mismo periodo las

en los ochenta en España un porcentaje amplio de los creadores cinematográficos perdieron de vista el hecho de que ese cine de clase media, apaciguado, tibio y doméstico, no le hablaba a una sociedad para la que la década a lo mejor requería enfoques más combativos.

Desapariciones.

La legislación de UCD y el PSOE, aunque de manera contradictoria, producirán en el sistema cinematográfico español los procesos de desregulación y concentración oligopolística (en el caso de la distribución y la exhibición), la dependencia pública y el clientelismo, la estandarización y la apuesta por la masificación (esta última con resultados parciales) que se ha percibido en otros sectores culturales y mediáticos. A diferencia de los discursos habituales o clichés de época, que consideran que los relatos de la transición y la democracia son fruto de la normalización democrática, el desencanto político y una espontánea desmovilización social y cultural, se trata de procesos condicionados, sujetos a disputas y presiones, que obedecen a un proyecto de sociedad con un perfil ideológico concreto que se presenta así mismo como *natural*. El caso del cine español como proceso de homogeneización evidencia los protocolos industriales y políticos, las barreras económicas y las decisiones ejecutivas que proscriben todo cine que no encaje en una horquilla precisa.

Carlos Fernández Heredero enumera además las siguientes causas que dificultan extremadamente la pervivencia de la diversidad de la década anterior. «Deterioro de la infraestructura de exhibición», «angostura de los canales de distribución no monopolizados por las grandes multinacionales», «la inexistencia de publicaciones que presten atención específica» y «carencia de apoyos públicos institucionalizados». El autor concluye: «los gobernantes de la democracia (primero UCD y luego PSOE) no parecen dispuestos a invertir en un tipo de cine que ellos consideran de difícil rentabilización política o propagandística»⁴⁴⁴, lo que se suma la idea ya recalcada de que el tejido productivo apenas permite hacer cine de espaldas al estado⁴⁴⁵, mientras el número de

series y telefilmes estadounidenses pasan del 42,5% de emisión en 1982 al 74,5% en 1986. Atrás queda la aceptación que tenía la ficción nacional en 1982. Enrique Bustamante e Inmaculada Guiu, «Televisión: desequilibrios en cadena». Enrique Bustamante y Ramón Zallo, *Las industrias culturales en España*, Akal, 1988, 131.

⁴⁴⁴ «El cine español de los 80», 110.

⁴⁴⁵ «En 1987, tan solo un 26% de películas (18 de 69) se pone en pie sin el apoyo estatal». F. Heredero. «El cine español de los 80», 113.

largometrajes se desploma y el coste medio de una película sigue subiendo, pasando de 57 millones en 1984 a 137 millones en 1987.

Aquellos cineastas heterodoxos, radicales, transgresores y alternativos que no participen de este sistema encontrarán bloqueos y dificultades, teniendo que dedicarse a hacer trabajos de encargo sin huella alguna de sus preocupaciones conceptuales o formales, viendo asfixiada su carrera, reducida a unos pocos títulos, a parones creativos de décadas o al abandono de la profesión, aunque algunos de ellos encuentren espacio en la televisión.

Son dificultades que no deben ser entendidas como una consecuencia natural de la dimensión «atípica» del cine al que nos referimos, sino como el precio a pagar por su capacidad de transgresión (...), por su independencia política, por sus postulados radicales, por su voluntad de transmitir un discurso alternativo, por su afán de asentar una estética y un lenguaje discrepantes o diferentes a los que son mayoritarios en el conjunto de la producción oficial.⁴⁴⁶

En la década de los ochenta, Eloy de la Iglesia, Adolfo Arrieta o Jesús Garay tendrán enormes dificultades para levantar proyectos personales⁴⁴⁷. En esa década no dirigirá ninguna película Juan Antonio Bardem, Cecilia Bartolomé, Joaquín Jordà, Gonzalo García Pelayo o Álvaro del Amo; tras un último largometraje, Paulino Viota (*Cuerpo a cuerpo*, 1984) o Antonio Drove (*El túnel*, 1988) no volverán a dirigir. Helena Lumberas, Fernando Ruiz Vergara, Iván Zulueta, Carlos Rodríguez Sanz, Manuel Coronado o Ángel García del Val ni siquiera podrán financiar ningún largometraje más en el resto de sus vidas. El enmudecimiento de las voces más interesantes y comprometidas de su generación es, desde luego, sintomático de las reglas de juego democráticas, además de una penosa pérdida para la cultura española.

La desaparición de las publicaciones sobre cine y la inexistencia de editoriales sobre estudios cinematográficos motivará que la crítica más perspicaz y atenta a las nuevas formas audiovisuales, muchas veces formada por estudiantes de la EOC que habían despuntado en el cortometraje, deje de tener espacios en las que proponer y debatir sobre cine contemporáneo, por lo que sus firmas se refugiarán, con suerte, en departamentos universitarios, en alguna filmoteca o festival de cine.

Los problemas administrativos de Ángel García del Val, director de *Cada ver es* (1981), una obra experimental y documental de extraña expresividad, incomparable y única,

⁴⁴⁶ F. Heredero, «El cine español de los 80», 100.

⁴⁴⁷ Zunzunegui, «Informe general», 193.

sobre la vida del encargado del depósito de cadáveres de la facultad de medicina de la Universidad de Valencia, representan una «lúgubre metáfora de lo ocurrido con el cine peninsular menos convencional, más inconformista y radical, durante este periodo y los años que le seguirán»⁴⁴⁸. Las dificultades de esta película para poder obtener licencias de exhibición por estar rodada en 16 mm, además de su radicalidad, es un ejemplo de las obstaculizaciones que este formato se encontró en un panorama cinematográfico cuyo cine *aspiracional* se enfocaba en una línea editorial opuesta, el cine de gran presupuesto, acabado visual intachable y cuidada ambientación. El cine barato realizado en 16 mm, formato en el que se registra el cine experimental y documental, no tenía cabida en esta concepción restringida de la política cultural. El film, considerado actualmente una obra de culto, se acabaría estrenando sin ninguna repercusión en 1985 para que una distribuidora consiguiera la licencia de doblaje de una película internacional.

Por el objeto de esta investigación merece la pena reflexionar sobre el modo en que la viabilidad de la producción documental queda prácticamente erradicada durante quince años. «Desde principios de la década de los ochenta hasta mediados de la de los noventa, el documental en España es un proscrito, hasta el punto de que el término prácticamente ha desaparecido del vocabulario de los profesionales. Nadie habla del documental, a nadie le preocupa como forma de creación cinematográfica»⁴⁴⁹. Pensemos, por ejemplo, que los Premios Goya no inauguran la categoría de Mejor Documental hasta el año 2000. La desaparición del cine documental tiene causas tanto industriales como referidas a políticas públicas. La persecución y boicot que habían sufrido algunas películas comprometidas como *Después de...* repercutió en el retraso y la irregularidad de

⁴⁴⁸ «La subcomisión de clasificación, reunida el 31 de diciembre de 1981, otorgó, por unanimidad, a *Cada ver es...* la categoría de mayores de 18 años con anagrama "S". Mientras que el 17 de febrero de 1982 la Dirección General de Cinematografía decidía que la película no podía acogerse al régimen de subvenciones, ni generar licencias de distribución por su formato en 16mm., ya que se consideraba no susceptible de explotación comercial. Un manifiesto de protesta por el trato dado a la película dirigido al ministro de Cultura, Javier Solana, y a la propia Pilar Miró, firmado por "artistas, críticos cinematográficos, escritores, universitarios y trabajadores"; una campaña en prensa; un intento de establecer una relación epistolar amistosa por parte del propio García del Val con la flamante directora general; e, incluso, una pregunta realizada al mismo Gobierno de Felipe González en el Congreso de los Diputados por el representante valenciano Ignacio Gil Lázaro, fueron acciones —todas ellas llevadas a cabo a lo largo de 1983— que buscaban una sensibilización por parte de la administración socialista que nunca llegó a producirse.» Josetxo Cerdán. «Después de la muerte, nada. Sobre *Cada ver es*», *Imagen, memoria y fascinación*, 277.

⁴⁴⁹ Josetxo Cerdán. «El documental en la España del tardocapitalismo. Muerte y resurrección». *Revista Pausa*. nº 6. (2008), 5. En el periodo 1983-1996 se pueden citar unos pocos ejemplos reseñables, como *Vestida de azul* (Antonio Giménez Rico, 1983), *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987), *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990), *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), además de los musicales estilizados de Carlos Saura que se inician con *Sevillanas* (1992) y valiosas obras heterodoxas de poca circulación como *Gritos... a ritmos fuerte* (José Marina Nunes, (1984) o el proyecto de revista en vídeo *La nueva ilustración española* (José Luis García Sánchez y Basilio Martín Patino, 1984).

su estreno, que se tradujo en una escasa rentabilidad comercial. Su ejemplo debió ser disuasorio para proyectos de esas características. A lo largo de la década coleará además el juicio y censura a *Rocío*⁴⁵⁰.

El cine documental, aunque contenga una voluntad de retrato social, no necesariamente produce obras conflictivas o transgresoras. Aunque muestre una realidad desfavorecida o una memoria colectiva traumática, la propuesta también puede pecar de superficialidad o una manipuladora adhesión emocional que tras su visionado apenas deje huella. Con todo, la mirada documental, tenga mayor o menor mordiente crítica, recoge testimonios, experiencias y rostros, una multiplicidad de formas de vida relativa a diferentes territorios, minorías y clases sociales. Un archivo de la población anónima que se oscurecerá a partir de 1983, bloqueando el recuerdo y el relato de la década, haciéndolo más susceptible de manipulación, idealización, simplificación y mistificación a través de formatos basados en recuerdos de celebridades como *Los años vividos*.

La existencia de *Vivir cada día* representa por ello una oportunidad sustancial para comprender de manera más amplia y plural la textura social de aquellos años, más si cabe ante el asombroso vacío de imágenes que prescribieron las instituciones de la época, alérgicas a la representación y por tanto a la memoria de la conflictividad social, reacias a que el arte trate la actualidad *de forma demasiado crítica*. Este bloqueo afectará no solo a la producción, también a la difusión y emisión de documentales que puedan resultar discrepantes con la memoria de la guerra civil o muestren a población politizada, insurgente, contraria a los discursos capitalistas, como es el caso del veto en televisión del multipremiado documental francés *El canto de la sierra* (Béatrice Soulé, Amar Arhab, Martine Voyeux, 1988) que retrata el compromiso político del cantaor flamenco El Cabrero con las ocupaciones de tierras de la ciudadanía en Marinaleda, Sevilla⁴⁵¹. La invisibilización en democracia, como vemos, desarrolló otras estrategias.

La desaparición de la producción documental española es además llamativa en un momento de emergencia artística de la no ficción en el mundo, al tratarse de un género con mayor territorio para la innovación, abierto y poroso a la realidad que retrata, más barato y posibilitado así para equipos mínimos, para el cine en primera persona y otras exploraciones del lenguaje audiovisual. Los años ochenta son el momento de expansión y desarrollo de la no ficción en subgéneros como el cine observacional, el documental

⁴⁵⁰ Además del trabajo de Alvarado y Barquero, véase el documental *El caso Rocío* (José Luis Tirado, 2013).

⁴⁵¹ López Carrasco y Parés. «Modos de invisibilización».

performativo, el falso documental, el diario filmico, el cine ensayo o el metraje encontrado.

Hasta 1996 no se recuperará lentamente la producción y distribución de documental en salas, con interés de la crítica y asistencia de público. Uno de los decisivos primeros éxitos es *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996), que motiva una reflexión retrospectiva de Josep Lluís Fecé sobre lo que supone la inexistencia de la no ficción:

Si un día cualquiera, al entrar en una librería, el ciudadano/a no encontrase las secciones de historia, filosofía, ciencias sociales o ensayo acudiría rápidamente al encargado/a para preguntar por las razones de tan misteriosa desaparición. Por el contrario, es poco probable que algún espectador/a escriba airadas cartas a distribuidores y exhibidores recriminándoles su sistemático desprecio por el ensayo cinematográfico. El documental es hoy un género condenado a las cadenas temáticas de televisión o a los horarios «difíciles» y el aficionado al séptimo «arte» tiene pocas oportunidades de disfrutar de un género tan antiguo como el propio cine y que, tal como están las cosas hoy en día, ofrece productos que, en incontables ocasiones, están por encima temática y formalmente del cine de ficción.⁴⁵²

El ya citado artículo de Jostxo Cerdán, «El documental en la España del tardocapitalismo. Muerte y resurrección» es una recomendable radiografía del gradual despertar de la producción cinematográfica documental española a finales del siglo XX e inicios del XXI. Escrito en 2008, apunta también a que en el éxito del documental se puede dar también una «huida de lo conflictivo», pues puede ofrecer una mirada comprometida y aparentemente empática a realidades tan lejanas que difícilmente puedan producir un comentario desestabilizador o transformador sobre la realidad más cercana. Ese «alejamiento de las rugosidades, de los terrenos de falla, de la realidad española contemporánea (...) los convierten en piezas fácilmente asumibles por la industria, las instituciones y buena parte del público»⁴⁵³. Mucha de la producción documental contemporánea tampoco se asoma en profundidad a la realidad social de su tiempo. Con motivo de la aparición de una obra como *200 km* (Discusión 14, 2004), película realizada por un colectivo de jóvenes cineastas sobre las marchas reivindicativas de los trabajadores

⁴⁵² Josep Lluís Fecé. «Asaltar los cielos. Bajar a los infiernos», *Guía del Ocio de Barcelona*, N° 994, 13 de diciembre de 1996, en Cerdán. «El documental en la España del tardocapitalismo», 11.

⁴⁵³ Cerdán. «El documental en la España del tardocapitalismo», 16.

de Sintel y sus familias⁴⁵⁴, el autor detecta los efectos que la ausencia de imágenes produce en el recuerdo colectivo, en la relación entre representación y memoria, en la imagen parcial, sumamente incompleta, que hemos llegado a tener sobre nuestro pasado reciente. «[La película] recupera para las pantallas una sociedad española que, a base de ir apartándola de los espacios de visibilidad, de ir ocultándola, de ir negándole la presencia mediática (con la salvedad de las noticias que rápidamente se identifican con una España negra, rural y retrasada), pensábamos que había desaparecido.»⁴⁵⁵

Ampliar la mirada hacia la producción televisiva y recuperar una producción como *Vivir cada día* supone observar el periodo desde unas perspectivas sociales y políticas prácticamente inéditas que con el avance de la Transición quedaron arrinconadas hasta prácticamente borrarse de la memoria colectiva y el imaginario cultural. La aproximación a los materiales de la serie, que recogen con una enorme amplitud múltiples colectivos sociales produce una percepción similar a la que menciona Cerdán con relación a *200 km*, el reencuentro con unas personas y recuerdos *que pensábamos que habían desaparecido*. Gracias a trabajos como *Vivir cada día* queda registro de una población, unos espacios, unas voces y rostros que, con el paso de las décadas y la preeminencia y acumulación de discursos culturales hegemónicos, podría parecer que, tras la Transición, habían dejado de existir.

En 1990 Pilar Miró es entrevistada en las páginas de *El País*. Tras dejar la Dirección General de Cinematografía ha sido nombrada Directora de Radiotelevisión Española en 1986, cargo del que dimitirá en 1989 tras una acusación de malversación de fondos públicos de la que será finalmente absuelta en 1992, tras una dura campaña de difamación a la que suman las sospechas de haber sido una cabeza de turco de las guerras internas del PSOE. El periodista Juan Cruz la describe como «una mujer decepcionada y amarga a la que la hostilidad de la gente, según ella misma dice, la ha sorprendido y la ha perturbado». Aunque a lo largo de los años noventa y los dos mil, la política cultural cinematográfica cambiaría y el ecosistema televisivo se modificaría, algunas tendencias de fondo se han mantenido. En 1990 la percepción de Pilar Miró sobre la situación

⁴⁵⁴ La película retrata el recorrido durante días de cientos de kilómetros por diferentes carreteras nacionales hasta encontrarse el 1 de mayo en Madrid, suceso que acabó con un mediático golpe en la cabeza por parte de un trabajador al Secretario General de Comisiones Obreras, José María Fidalgo.

⁴⁵⁵ Cerdán. «El documental en la España del tardocapitalismo», 17.

cinematográfica española no puede sonar más sombría. A la pregunta de qué funciona mal en el cine, responde:

Hay una degradación de planteamientos. Falta capacidad de riesgo, de invención, salvo alguna honrosa excepción. La capacidad de crear está diezmada. A mí me gustaría entender cómo es posible que hayamos peleado tanto para que en el año 1990 la producción cinematográfica de este país sea inexistente y para que las cadenas de televisión –públicas y privadas– porfíen en una oferta degradante. ¿A esto hemos llegado? ¿Cómo mi generación, que se ha pasado años reivindicando la libertad de expresión, la libertad de mercado, la libertad de creación, el fin de los monopolios, permite esto? Uno lee la prensa, cuando se levanta, mira la oferta de cine, teatro, música, y enciende el televisor. ¿Y para no cortarse las venas? Después uno se pregunta dónde está el error, en qué momento se ha roto la ilusión. (...) Éste no es el país con el que yo soñé en 1975, en 1977 y en 1982. No deseo, ni añoro, naturalmente, el anterior.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Juan Cruz, «Entrevista: "El político no debe ejercer bajo sospecha"», *El País*, 25 de agosto de 1990.

Capítulo 3. La televisión en España y la puesta en marcha de *Vivir cada día*.

«La Radiotelevisión no es solo objeto de enfrentamiento político sino que forma parte, de manera activa, de la lucha y conquista del poder».

José Ramón Pérez Ornia⁴⁵⁷

3. 1. La televisión en la Transición.

Vivir cada día comenzó sus emisiones el 13 de abril de 1978 en la Primera Cadena de Televisión Española y las finalizó el 15 de junio de 1988 tras pasar en su última temporada a la Segunda Cadena. En esos diez años se culmina el proceso de transición y estabilización de la democracia parlamentaria y se desarrollan profundos cambios sociales que afectan a las libertades y los estilos de vida, a los derechos civiles y la constitución de una esfera pública enmarcada en los términos que favoreció el cambio de régimen. El programa comienza a emitirse mientras se está preparando la Constitución y se termina justo antes de la llegada de los canales privados de cobertura nacional, Antena 3, Telecinco y Canal +, dando fin a la preeminencia del monopolio de Televisión Española, que durante la década de los ochenta ya había compartido emisión con las cadenas autonómicas⁴⁵⁸. La finalización del programa sucede en un país cuya imagen internacional ha cambiado de manera radical, donde la globalización neoliberal y el avance tecnológico han acelerado procesos de financiarización de la economía, junto con, las telecomunicaciones, la digitalización y la informática. La esfera mediática en esos diez años se ha modificado profundamente y la cultura de masas de 1988 potencia nuevos formatos como la publicidad y el vídeo musical; la eclosión de los videojuegos, la implementación de internet y la televisión vía satélite se encuentran a la vuelta de la esquina.

En el ecosistema televisivo, las diferencias entre 1978 y 1988 son considerables desde el punto de vista de la infraestructura, la programación y la cobertura, y es sin duda llamativo que algunos formatos como *Vivir cada día* o el histórico *Informe Semanal* se mantuvieran en antena. En 1977 había en España ocho millones de televisores, un 93%

⁴⁵⁷ José Luis Pérez Ornia, «La televisión y los socialistas: actividades del PSOE respecto a TVE durante la transición (1976-1981)» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988), 545.

⁴⁵⁸ ETB comienza sus emisiones regulares en 1983, TV3 en 1984 y TVG en 1985. Canal Sur, Canal Nou y Telemadrid llegarían en 1989.

de los hogares, de los cuales solo el 10% era en color. Si en 1988 se alcanzan finalmente las veinticuatro horas de programación, diez años antes la programación de la Primera Cadena en días laborales es de siete horas y media, de 14:00 a 16:30 y de 19:00 a 0:00. Los sábados comienza a las 11.30 de la mañana y los domingos a las 9:30, acabando en ambos casos a las doce de la noche. En el caso de la Segunda Cadena, la programación de lunes a viernes es de 19:00 a 23:30 y sábados y domingos de 15:30 a 23:30. En el caso de TVE-1 la cobertura alcanza el 90% del territorio, pero TVE-2 solo se puede ver en el 50% del país: amplias zonas y capitales como Cádiz, Málaga, Granada, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, Badajoz, Girona o Salamanca no tienen acceso. Televisión Española tiene una audiencia diaria de veinte millones de espectadores y en el *prime time* nocturno puede alcanzar al 70% de la población. Su arraigo social e influencia mediática es enorme, lo que unido al monopolio estatal, lo convierte en una esfera decisiva de cohesión ciudadana, algo difícilmente comparable a cualquier otro momento posterior o anterior (el número de monitores en 1968 era la cuarta parte, 2,68 millones). Si bien en la segunda mitad de los años setenta resurge la prensa diaria y en 1977 el 33% de la población la lee habitualmente, en esas fechas el 91% de la población ve la televisión todos los días⁴⁵⁹.

A pesar de las limitaciones de la cobertura en la Segunda Cadena, el desarrollo de la red en los siguientes años y el aumento constante de las horas de programación, consolidan la preponderancia de un medio que constituye también un referente íntimo y colectivo, sentimental y memorístico de extraordinaria amplitud y alcance, debido a su carácter intergeneracional y su transversalidad en términos de clase, renta y territorio. Un fenómeno que en esos años está especialmente vinculado a acontecimientos perdurables que vinculan lo histórico, lo personal y lo social, ya sea en eventos de carácter deportivo, civil o político. Todo el mundo recuerda dónde y con quién se encontraba cuando aconteció un suceso memorable, festivo o dramático, y un porcentaje abrumadoramente mayoritario de la población participa de ese hecho a través de la televisión. Se trate de las primeras elecciones de la democracia, el Mundial de Fútbol de 1982, la programación de Nochevieja o la intervención televisiva del Rey Juan Carlos la noche del golpe de estado, lo que sucede y lo que se ve queda generalmente integrado en un recuerdo que posteriormente será además compartido con otros ciudadanos, en espacios públicos,

⁴⁵⁹ Virginia Martín Jiménez. «Programación y estrategias de programación en la transición», en Julio Montero Díaz, *Una televisión con dos cadenas: La programación en España (1956-1990)*, (Cátedra, 2018), 321.

laborales o sociales. A ello se le suma su carácter doméstico, un consumo televisivo cotidiano que se lleva a cabo en las franjas nocturnas habitualmente acompañado de familiares o de las personas con las que se convive, lo que agudiza el apego emocional a un medio que en los años setenta no era tan desdeñado como lo será en las décadas posteriores. Si bien las clases altas apenas veían televisión y los sectores de ideología progresista recelaban o repudiaban de forma casi crónica una televisión vinculada ineludiblemente al régimen y a una concepción demonizadora de la cultura de masas, para las clases medias, medias-bajas y bajas, la televisión era a finales de los años setenta un espacio apreciable, de alto seguimiento y valoración⁴⁶⁰.

La importancia de la televisión en la Transición también está vinculada al proceso de divulgación y promoción de los valores democráticos, a los intentos de control informativo por parte de los partidos políticos y a los debates sobre el servicio público ciudadano y el derecho de la población a una información veraz, además de la constitución de la siempre insuficiente esfera pública en España. En la construcción de un sistema radiotelevisivo democrático, en los debates parlamentarios que se dieron respecto de la pluralidad informativa, en las relaciones de dependencia con el gobierno, su financiación y su relación con la ciudadanía, se adivinan algunas de las constantes señaladas en los procesos de articulación y afianzamiento de la esfera mediática y las industrias culturales en España. La transición televisiva también nos informa sobre las tensiones, disputas y limitaciones de la democracia española y prefigura inercias históricas que se arrastrarán durante décadas. Entender el caldo de cultivo que favoreció la creación de programas como *Vivir cada día*, además de su insospechado mantenimiento en antena durante diez años, es síntoma y rasgo de las potencialidades abiertas durante el proceso constituyente y los futuros posibles que anidaban en la multiplicidad de propuestas culturales e informativas que convivieron durante ese breve periodo de tiempo.

Para comprender la atmósfera y las condiciones ideológicas y profesionales de Televisión Española es preciso dar un breve repaso a las características de la radiotelevisión en España, en la medida en que las circunstancias del medio están marcadas por la particularidades de su nacimiento e implantación.

⁴⁶⁰ Marta Roel y María del Mar Grandío, «Audiencias y consumos televisivos entre 1976 y 1982», *Una televisión con dos cadenas*, 550.

Improvisación, precariedad y dependencia.

La llegada de la televisión en España manifiesta elocuentemente la situación económica y política en la que se encontraba el país a mediados de los años cincuenta. A pesar del interés manifestado en los años veinte y treinta, en la prehistoria del medio, con la aparición de publicaciones pioneras, y de intentos de compañías holandesas y estadounidenses por introducir el sistema a finales de los años cuarenta, la llegada de la televisión se demoraría ante esfuerzos puntuales que están lejos de prosperar dado el rechazo del propio dictador y la inexistencia de la más mínima infraestructura técnica y de los medios económicos para dotarla. La tardía implantación de la red, la adquisición de pocos centenares de monitores, artículo de lujo a la que solo las familias más cercanas al poder tenían acceso, así como el proceso que da lugar a las primeras e improvisadas emisiones, transmiten la evidente debilidad de un estado que sigue sumido en la miseria, que en 1960 todavía es el país más pobre de Europa junto con Portugal.

Si bien las emisiones inaugurales de octubre de 1956 llegan con retraso, en comparación con países europeos, pero también asiáticos y americanos⁴⁶¹, algún autor insinúa que, dadas las carencias estructurales que arrastró en sus inicios, probablemente estas se iniciaron «demasiado pronto»⁴⁶². El extendido subdesarrollo, la escasez de un tejido de innovación e investigación científica y técnica, el parco interés del régimen, la inexistencia del consumo o del abastecimiento de televisores en un periodo de ruinoso autarquía, en un año de estrangulamiento económico al borde de la bancarrota, favorecieron que los primeros años de emisión estuvieran condicionados por la improvisación y la precariedad.

Un periodo «chapucero» en el que «se fijan una pautas de funcionamiento y de financiación del servicio que condicionaron durante varias décadas el sistema televisivo español»⁴⁶³. El desinterés, las obstaculizaciones o, por el contrario, súbitas urgencias para iniciar las emisiones informan más bien de las luchas internas que, en un momento tan decisivo como la segunda mitad de los años cincuenta, se estaban dando dentro de las familias del régimen, cuando el poder de Falange iba a ser reemplazado por los grupos tecnócratas cercanos al Opus Dei partidarios de la liberalización económica. La inesperada elección de las fechas inaugurales del 28 y 29 de octubre de 1956, celebración

⁴⁶¹ 1944-45 en EEUU; 1946 en Reino Unido; 1950 en Cuba, Brasil y México; 1951 en Japón, Argentina y Alemania; 1952 en Italia.

⁴⁶² Palacio, *Historia de la televisión*, 31.

⁴⁶³ Palacio, *Historia de la televisión*, 31.

de Cristo Rey y aniversario de la Fundación de Falange, se debe probablemente a estos motivos⁴⁶⁴. Apresurada inauguración que propuso un comienzo de emisiones cuando la televisión no tenía parrilla de programación, no tenía plan de financiación, estructura organizativa o jurídica, carecía de red de antena y cobertura territorial y, por no tener, no tenía ni nombre, datos que dan cuenta de la extremada precariedad con la que nació el medio. A pesar de su titularidad estatal, la administración no disponía de medios para financiarla, lo que promoverá un caso insólito en toda Europa, una televisión pública que se financia a través de la publicidad comercial privada desde sus inicios⁴⁶⁵. Las primeras emisiones estarán sujetas a interrupciones y a una programación variable y de escaso alcance, pues el parque de televisores en 1956 se calcula en torno a los 600 receptores, ubicados en su mayoría en Madrid, único lugar al que por otro lado llegaba la señal. Es difícil cuantificar la importancia de la tutela de la Administración estadounidense en algunas de las decisiones que se tomaron en la implantación de la televisión en España, pero un rasgo caracterizador de la televisión de la dictadura es la presencia decisiva de la ficción de ese país en la programación, aspecto también único en la Europa del momento, convirtiéndola en un país pionero en la importación y emisión de seriales y telefilms norteamericanos⁴⁶⁶.

En estos primeros años el contenido de la programación se basa en programas de variedades, telefilms, concursos y retransmisiones deportivas y está principalmente definido por los intereses de los anunciantes de cobertura nacional que patrocinan los espacios, que incluyen spots o cuñas que leen los propios presentadores en mitad del

⁴⁶⁴ Las palabras inaugurales del ministro Gabriel Arias Salgado describen el tono de un acto que incluyó una misa en plató y al que asistirían altos cargos de Radio Nacional, emisoras privadas y periódicos madrileños. «Hoy, día 28 de octubre, domingo, día de Cristo Rey, a quien ha sido dado todo poder en los Cielos y en la Tierra se inauguran los nuevos equipos y estudios de televisión española. Mañana, el 29 de octubre, fecha del vigesimotercer aniversario de la fundación de Falange Española, darán comienzo, de una manera regular y periódica, los programas diarios de televisión. Hemos elegido estas dos fechas para proclamar así los dos principios básicos que han de presidir, sostener y enmarcar todo desarrollo futuro de la televisión en España: la ortodoxia y rigor desde el punto de vista religioso y moral, con obediencia a las normas que en tal materia dicte la Iglesia católica y la intención de servicio y el servicio mismo a los grandes ideales del Movimiento Nacional. Bajo esta doble instalación y contando con el perfeccionamiento técnico, artístico, cultural y educativo de los programas, que han de ser siempre amenos y variados, espero, con vuestra colaboración, que la televisión española llegará a ser uno de los mejores instrumentos educativos para el perfeccionamiento individual y colectivo de las familias españolas. Quedan inaugurados los nuevos equipos y estudios de la televisión española. ¡Viva Franco! ¡Arriba España!»

⁴⁶⁵ Los intentos de introducir un canon por aparato, medio habitual de financiación de la televisión pública en Europa, chocaron ante la negativa de los primeros propietarios, pertenecientes a la élite del régimen, a declarar la adquisición para no dar sus datos a Hacienda. Dato muy elocuente sobre el carácter patrimonial y corrupto de las clases privilegiadas de la época.

⁴⁶⁶ «El primer "telefilm" (como eran llamados habitualmente en esa época en España, cualquiera que fuera el formato) estadounidense historiado en su emisión en TVE fue *Patrulla de tráfico*, en 1957». Bustamante, *Historia de la radio y la televisión*, 42.

programa. Los anunciantes, a través de agencias de publicidad, tienen una importante influencia y deciden sobre los guiones, la contratación del reparto o la producción. Las agencias publicitarias marcan unos contenidos que en ocasiones no alcanzaban unos mínimos de calidad y no eran más que una coartada para el constante halago de las bondades de diferentes productos. La red de repetidores en los años sucesivos se ampliará gracias a la contribución de ayuntamientos y diputaciones, aunque también de empresarios locales interesados en disponer de esa ventana de promoción.

A partir de 1962, el sistema de financiación estará más regulado para que los contratos publicitarios no permitan tantas injerencias privadas. Las plantillas técnicas y creativas se estabilizan y la construcción de platós y estudios en Madrid y Barcelona permiten hablar de una cierta profesionalización. Si bien la financiación sigue dependiendo principalmente de la publicidad, la organización de Radiotelevisión española así como su gestión y la elección de sus cuadros directivos dependerá directamente del Ministerio de Información y Turismo. La televisión es así una pata más de la Administración del estado, controlada de manera férrea como elemento de propaganda informativa del régimen.

Completamente ajena a la noción de ciudadanía (...), que tuvo implicaciones trascendentales en otros países, RTVE nunca formó parte de la «esfera pública» ni se empleó en consolidar una «cultura nacional» al alcance de toda la nación, sino que se organizó durante cuatro décadas como una rama del aparato del Estado y, progresivamente desde los años sesenta, como su brazo propagandístico fundamental.⁴⁶⁷

A lo largo de los años sesenta la presencia de la televisión va aumentando gradualmente, estimulada en el ámbito rural con la creación de los teleclubs. El inicio de la programación el 15 de noviembre de 1966 de la Segunda Cadena, conocida comúnmente como UHF, dada su escasa cobertura y visibilidad, le permite en parte sustraerse del control constante de la Dirección General y proponer algunos formatos menos oficiales y familiares, donde se cuelan programas de vanguardia conectados con la cultura popular juvenil internacional. La incorporación en plantilla de los jóvenes diplomados de la Escuela Oficial de Cinematografía inyecta una sensibilidad distinta e introduce apuestas estéticas conectadas con las tradiciones cinematográficas de la modernidad, es el caso de José Luis

⁴⁶⁷ Bustamante, *Historia de la radio y la televisión*, 62.

Borau, Claudio Guerin Hill, Iván Zulueta, Pilar Miró, Antonio Drove, Mario Camus, Pedro Olea, Josefina Molina, Francisco Regueiro, Miguel Picazo, Jaime Chávarri, Angelino Fons, Antonio Mercero, Ramón Masats, Emilio Martínez Lázaro o Fernando Méndez-Leite.

La aparición de una nueva generación de trabajadores incorpora también el compromiso antifranquista en el interior de Televisión Española con los intentos de creación de comisiones sindicales clandestinas. Al pertenecer Radiotelevisión a la Administración del Estado, las actividades políticas conllevaban un especial riesgo que podían suponer sanciones, pérdida de empleo o penas de cárcel. Muchos trabajadores y colaboradores estaban fichados por la policía y vigilados por informantes internos que daban cuenta de las actividades disidentes y sospechosas, sistema que, ya en la década de los setenta, no impediría que a través de programas y formatos de ficción se introdujera parte del ideario progresista y democrático, ante el tamaño mastodóntico de una entidad en la que trabajaban miles de personas y en donde el control gubernamental se aplicaba principalmente a los informativos⁴⁶⁸.

Las primeras protestas colectivas se llevaron a cabo en de abril de 1971 con una concentración de doscientos trabajadores que conllevó la suspensión de empleo y sueldo y el despido en algunos casos. Posteriormente en mayo de 1974 se juzgarían por actividades sindicalistas y pertenencia al Partido Comunista a montadores como Carmen Frías y Miguel González Sinde o realizadores como Francisco Abad. Se solicitaron veintiún años de cárcel «por asociación ilícita y propaganda ilegal». La sentencia les condenó a seis años de cárcel y el despido, aunque en años posteriores, el director de radiotelevisión, Rafael Ansón, negociaría su readmisión⁴⁶⁹.

Izquierda, izquierda, derecha, derecha, adelante, detrás, un, dos, tres.

Los años de la Transición en Televisión Española, muy conectados a la composición de los diferentes equipos de gobierno, van a estar caracterizados por los avances e involuciones habituales en el periodo, los esfuerzos e interrupciones motivados por la inestabilidad y las vacilaciones de los gobiernos de Arias Navarro, Adolfo Suárez y Leopoldo Calvo Sotelo. En un proceso similar al ya indicado en la Dirección General de Cinematografía, entre el fallecimiento de Franco y la victoria electoral del PSOE en

⁴⁶⁸ Es muy revelador leer los informes respecto a las actividades políticas de Mario Camus, José Antonio Páramo, Pilar Miró, Carlos Gortari o Marisa Paredes. Palacio, *La televisión durante la Transición española*, (Cátedra, 2012), 56.

⁴⁶⁹ Palacio, *La televisión durante la Transición*, 57.

RTVE se nombraron seis directores generales⁴⁷⁰. 1976 se inicia con un cierto ambiente de aperturismo en programas de repaso informativo de tono desenfadado e irónico por parte de Alfredo Amestoy (*Vivir para ver*), la revisión crítica de personalidades históricas que propone Antonio Gala (*Paisaje con figuras*) o formatos de debate que con el paso de los años se convertirán en iconos del proceso democrático (*La clave*). Con todo, el control y censura de los informativos es férreo y a partir de abril se recrudecerá el inmovilismo cancelando la emisión de los tres programas mencionados. Es preciso recordar que en los primeros semestres de 1976 y 1977 también se llevó a cabo un endurecimiento de la represión en la prensa, a lo que se suma la promulgación de la «Ley Antilibelo», que hacía recaer la responsabilidad de los textos a los directores de los medios.⁴⁷¹

Tras el nombramiento en julio de 1976 de Adolfo Suárez como presidente del gobierno, que había dirigido Radiotelevisión Española de 1969 a 1973, este designa como nuevo director a Rafael Ansón, en ese momento a cargo del Instituto de Opinión Pública, precursor del CIS⁴⁷², lo que pone en marcha una renovación importante de los informativos en términos de modernización y profesionalización periodística, con nuevos rostros que encarnan diferentes perspectivas y puntos de vista, un tono menos serio y oficial, una nueva sintonía y decorados. El objetivo declarado de Suárez y Ansón es transmitir a través de diferentes programas los valores democráticos a los televidentes más reacios al cambio de régimen, con ello se incluyen programas de carácter histórico que rescatan biografías de personalidades que en ocasiones habían sido enmudecidas o proscritas por la dictadura (*¿Quién es?*) y formatos pedagógicos que introducen temas de carácter cívico y político (*¿Qué es?*).

Un rasgo reseñable de este periodo es la proliferación de formatos divulgativos e informativos y la ampliación de programas de entrevistas y debate⁴⁷³. Ansón lleva a cabo una ampliación y rejuvenecimiento de la plantilla y acuerda unos ventajosos incrementos

⁴⁷⁰ Gabriel Peña Aranda (diciembre de 1975), Rafael Ansón Oliart (julio de 1976), Fernando Arias Salgado (noviembre de 1977), Fernando Castedo (enero de 1981), Carlos Robles Piquer (octubre de 1981) y Eugenio Nasarre (julio de 1982).

⁴⁷¹ «En los primeros cinco meses de 1976, en la Asociación de la Prensa de Madrid, se denunciaba la existencia de 12 secuestros de publicaciones, 10 periodistas llamados ante el juez, 3 procesados y 2 condenados, 10 detenidos y 4 multados. En los seis primeros meses de 1977 se contabilizaban 30 procesamientos de periodistas, 3 encarcelamientos, 8 condenas a inhabilitación profesional, 10 secuestros de publicaciones y múltiples amenazas por la ultraderecha». Enrique Bustamante, *Historia de la radio y la televisión*, 71.

⁴⁷² A ello se le suma el nombramiento de su hermano Luis María Ansón como presidente de la Agencia EFE, posterior director del diario *ABC*.

⁴⁷³ Se pueden citar *Opinión pública*, *Informe especial*, *España hoy*, *España paso a paso* y *La prensa en el debate*.

salariales con los sindicatos. Una de las misiones principales será la campaña por el sí del referendun de la reforma política de diciembre de 1976, diseñada por el propio Rafael Ansón con una clara conciencia de su propósito, como indicaría años más tarde:

En primer lugar, yo traté de hacer una televisión que contribuyera a que viniera la democracia. Y creo que dio resultado. Prueba evidente es que vino la democracia. En segundo lugar, yo no tenía más directrices políticas que las que emanaban del Rey y del Presidente. Resulta divertido aquello que se decía que la televisión estaba al servicio del Rey y del Presidente. Pues claro, ¿al servicio de quién iba a estar? (...) Yo me enteré bien de cuál era el proyecto político del Rey y del Presidente del Gobierno y dije: a servir.⁴⁷⁴

Si la renovación de los informativos y el deseo de la dirección de radiotelevisión permitió una ampliación de lo decible en democracia, unida a la sensación por parte de los cuatro directores de los informativos de que la época Ansón fue estimulante y respetuosa para hacer un trabajo dinámico y profesional desde el punto de vista periodístico, eso no es óbice para que la censura se mantuviera en torno a tabúes relacionados con la expresión de ideas políticas más rupturistas, la presencia de banderas republicanas o se manifestara en la supresión de una actuación del grupo Jarcha y su emblemática canción *Libertad sin ira*. Del mismo modo, las acusaciones de falta de transparencia del medio televisivo y su dedicación al servicio de los propósitos gubernamentales y la imagen de su presidente fueron constantes. Un ejemplo palpable se perfila en la campaña del referéndum de 1976, que en el programa especial del 14 de diciembre de diez horas de duración habría dedicado tres minutos a la abstención y seis minutos al voto negativo que defendían la ultraderecha y la izquierda no legalizada (el PSOE y el PCE se legalizarían en 1977).⁴⁷⁵

La programación en 1976 ofrece largometrajes y series internacionales, documentales de naturaleza y concursos para todos los públicos. Según el Panel de Aceptación, los programas más valorados eran *Heidi*, el ya mencionado *Vivir para ver*, *La casa de la pradera*, *Un, dos, tres... responde otra vez*, *El hombre y la tierra*, *En ruta*, *El circo de TVE*, *Shaft*, *Pollyanna* o *Nacida libre*.⁴⁷⁶ También se mantienen numerosos

⁴⁷⁴ Pérez Ornia. *La televisión y los socialistas*, 88-89.

⁴⁷⁵ «El clan de los Ansón», *Cuadernos para el diálogo*, 5 de marzo de 1977.

⁴⁷⁶ Un aspecto que puede resultar llamativo y que nos informa de otro ecosistema mediático y un planteamiento distinto de la programación, la comercialización televisiva y la relación con anunciantes es que hasta mediados de los ochenta los estudios de audiencia no primaban el porcentaje de *share* y la cantidad de telespectadores, sino la valoración del público, recopilada a través de una muestra poblacional que puntuaba los programas del 0 al 10. La serie japonesa de dibujos animados *Heidi* tenía un 9,1 de puntuación, lo que indica una alta aceptación. «El Panel de Aceptación de Programas de TVE era un sistema preaudímetro, de evaluación cualitativa, de los gustos de la audiencia. Por él se valoraba el éxito de los

programas de actuaciones y espectáculos característicos de periodos previos, como *Esta noche... fiesta*, que no por casualidad amparará la primera jornada electoral del 15 de junio de 1977 con un programa especial en el que actúan Julio Iglesias, Manolo Escobar, Susana Estrada, Lolita, Rocío Jurado, Massiel o Bigote Arrocet. La intuición de Ansón no dudó en vincular las primeras elecciones con una fiesta con el eslogan de largo recorrido «La fiesta de la democracia».

Los años 1976 y 1977 estrenan y mantienen en emisión una variedad de programas que dan cuenta del esfuerzo por incluir temas culturales y políticos que habían escaseado en la programación televisiva de la dictadura. Es el caso de series en las que se van infiltrando otros temperamentos ideológicos, como *Curro Jiménez* (1976-1978), *Los libros* (1974-1977), *Novela* (1973-1983); un primer intento de docudrama que recoja a diferentes generaciones de una familia española, *La España de los Botejara* (1976), presentado por el ubicuo Alfredo Amestoy; formatos de debate político y cultural como la ya mencionada *La clave* (1976-1985, 1990-1993), *A fondo* (1976-1981), *Encuentros con las artes y las letras* (1976-1981) o *Trazos* (1977-1978)⁴⁷⁷; también formatos musicales de actualidad y espíritu progresista como *Popgrama* (1977) o documentales que den cuenta de la escena de la canción de autor (*Yo canto*, 1977-1978), que retrata a figuras antifranquistas señaladas políticamente. A ello hay que sumar los ya mencionados y muy recordados formatos informativos (*Informe semanal*, 1973-actualidad) y documentales, *El hombre y la tierra* (1974-1981).

Con todo, en la programación televisiva de finales de los setenta sigue habiendo temas tabú, como la mención al divorcio, la homosexualidad o los anticonceptivos, directamente silenciados o censurados. Mención especial merece la programación infantil, que se convertiría en un espacio de experimentación para proponer imaginarios rebeldes y antiautoritarios. En la breve fase aperturista de Juan José Rosón como Director General en 1974, el nombramiento de la periodista Milagros Valdés ya había puesto en marcha programas como *Un globo, dos globos, tres globos* (1974-1979), con guión de

programas de la Primera Cadena de TVE en la época de la Transición. Los Estudios de Análisis de Contenido e Investigación de Audiencia de RTVE realizaban la investigación. (...) Los índices de calidad no se corresponden con los programas más vistos, pero los directivos de TVE de entonces los valoraban mucho, incluso por encima de los que tenían más audiencia, que consideraban que estaba más ligada a factores comerciales.» Roel y Grandío, «Audiencias y consumos», 550.

⁴⁷⁷ *Trazos*, programa sobre arte bajo dirección de Ramón Gómez Redondo y Paloma Chamorro se prorrogaría con *Imágenes* (1978-1981) ya bajo la dirección de Paloma Chamorro. ambos programas se emitían en la programación más minoritaria de la Segunda Cadena, que en esos años apostaría por una programación cultural con espacios de cine (*Revista de Cine*, *Filmoteca TV*, *Sombras recobradas*) y música clásica (*La danza*, *Concierto*, *Ópera*).

Lolo Rico, responsable posterior de *La bola de cristal* (1984-1988), y la emisión de la influyente *Pippi Calzaslargas*, que sería cancelada aunque se repondría más adelante. La emisión de *La odisea* (1976) por Els Joglars y sobre todo, *Jueves locos* (1977), programa disparatado que a través del humor proponía la subversión de la monotonía, la rutina y el pensamiento tradicional, con la colaboración del Teatro Experimental Independiente (TEI), Lolo Rico, José Luis García Sánchez y el compositor Pepe Nieto supuso un hito en la programación.

Tanto *Jueves locos* como *Popgrama* serían suprimidos con la llegada del nuevo director general, Fernando Arias Salgado, hijo del ministro que en 1956 había inaugurado las emisiones. El periodo de Arias Salgado, que llega al cargo en noviembre de 1977, se percibe como una involución al ambiente de tolerancia y controlada permisividad de la dirección de Ansón y motiva la dimisión en bloque de los responsables de informativos, Lalo Azcona, Eduardo Sotillos, Pedro Macía y Miguel Ángel Gozalo, que consideraban comprometida su independencia. Uno de los casos de mayor revuelo mediático se debe a una emisión de *Yo canto* dedicado a Luis Pastor y dirigida por Alfonso Ungría, que incluía un concierto donde se veían banderas rojas y republicanas, que provoca un encendido editorial de *ABC* donde se describe el programa en los términos de una «descarada arenga revolucionaria y ataque directísimo a la democracia» y se indica que Televisión Española da «abundantes muestras de marxistización»⁴⁷⁸, lo que motiva la suspensión de conciertos del cantante, amenazado por la ultraderecha, y una carta de respuesta de veintinueve realizadores de TVE de diferentes afinidades e ideologías ironizando ante la supuesta «marxistización», dada la escasa aparición que la izquierda de filiación marxista tiene dentro de los espacios informativos de TVE.

El eco que los contenidos de la Primera Cadena y en especial los informativos tendrán en el parlamento y en la prensa serán constantes y se acentuarán con el paso de los años. Las fuerzas políticas de la oposición acusarán al gobierno de manipulación, propaganda y parcialidad informativa. Sin embargo, tras las primeras elecciones se modificará el reglamento de tiempo televisivo electoral de cara a la campaña de 1979, que ya no cuantifica el tiempo de cada partido según el número de circunscripciones en las que se presente, sino según los resultados obtenidos en la convocatoria anterior, modelo que no se emplea en otros países y que anulará la presencia de las fuerzas políticas minoritarias: republicanas, anarquistas, nacionalistas vascas o de ultraderecha. El

⁴⁷⁸ «Intolerable, irresponsable». *ABC*, 13 de noviembre de 1977.

consenso alcanzado por los partidos mayoritarios (UCD, PSOE, PCE y CD/AP) y su acuerdo con la dirección de televisión supone un nuevo ejemplo de esa cultura de la unanimidad que excluye y silencia a las minorías. En palabras del entonces crítico televisivo de El País:

Una larga noche de humillaciones para las minorías extraparlamentarias, sometidas -según sus propias quejas unitarias a los únicos medios informativos presentes hasta el final, *Efe* y EL PAIS- al arbitrio y manipulación del consenso caciquil de los tres partidos mayoritarios en connivencia con los altos ejecutivos de Prado del Rey. (...) En una «televisión estatal», que todavía no tiene regulado el derecho de acceso de los ciudadanos y partidos políticos, se trataba de distribuir con «criterios de equidad» y de acuerdo con las necesidades y posibilidades del medio, la programación que «gratuitamente» RTVE cede a partidos y coaliciones electorales. Aquella noche ni hubo equidad, ni hubo respeto a los principios constitucionales, ni los representantes de los partidos parlamentarios dieron ejemplo de democracia.⁴⁷⁹

En todo caso, este será de los escasos acuerdos que las fuerzas del arco parlamentario alcancen respecto a una televisión que para las cúpulas de los partidos no es más que un instrumento para afianzarse en el poder y controlar el relato de las decisiones legislativas y atenuar o silenciar las posibles críticas. Como ha señalado Enrique Bustamante, el esfuerzo de consenso de UCD con la oposición en los grandes temas de Estado «queda paralizado cuando se trata de democratizar la radiodifusión o de prestarle un modelo financiero estable y predominantemente público, terrenos en donde el Gobierno llevó a cabo una tarea reiterada de retrasos y obstrucciones calculadas»⁴⁸⁰.

1980 se caracteriza por un ambiente cada vez más bronco en el hemiciclo, que culmina en la moción de censura del PSOE a UCD. Al acoso parlamentario y la crispación diaria se le suma una filtración a *El País* de una auditoría de Hacienda a TVE donde se evidencia el descontrol económico y financiero que arrastra la entidad desde décadas, que incluye problemas contables, falseo de facturas con proveedores, irregularidades en la producción de programas, inexistencia de inventario y hasta la ausencia de las retribuciones de la plantilla al desconocerse cuántas personas están contratadas. El escándalo motivará una querrela criminal del PSOE a los directores Ansón y Arias Salgado.

⁴⁷⁹ José Ramón Pérez Ornia, «La triste noche de las minorías», *El País*, 13 de febrero de 1979.

⁴⁸⁰ Bustamante, *Historia de la radio y la televisión*, 91.

El Estatuto de Radiotelevisión Española, una oportunidad perdida.

El intento de mantener el control televisivo a cualquier precio retarda la redacción de Estatuto de Radiotelevisión Española, primer ordenamiento jurídico específico de la televisión en España, necesario para otorgar un organigrama estable y un proceso de elección de su directiva, racionalizar los cauces de financiación, el papel de la publicidad, los fundamentos de programación o su función como servicio público. El Estatuto será negociado a lo largo de 1979 por los diferentes partidos políticos y la participación destacada del Vicepresidente del Gobierno, Fernando Abril Martorell, y el Vicesecretario General del PSOE, Alfonso Guerra, que hará de la televisión un campo de batalla prioritario. Promulgado en febrero de 1980, con vigencia a partir de enero de 1981 con la elección de Fernando Castedo como Director General, con amplia mayoría y acuerdo de las fuerzas parlamentarias, el Estatuto, aunque incluye apelaciones a la televisión como «servicio público esencial» y unos principios de programación que velan por la pluralidad, la igualdad y la participación de sindicatos y ciudadanía⁴⁸¹, se considera como una oportunidad perdida para establecer unas pautas de financiación sólidas y una democratización e independencia real de la televisión respecto a los partidos políticos. «[La calificación de servicio público esencial] tuvo más impacto propagandístico o social que validez jurídica. (...) Los principios quedaban lastrados por la falta de precisión de unos enunciados indeterminados que dificultaban su aplicación en el quehacer televisivo»⁴⁸².

Uno de los aspectos principales para garantizar la autonomía de la televisión pública respecto del ejecutivo está vinculada a la creación de un Consejo de Administración consensuado por mayorías parlamentarias, que tuviera amplias competencias y eligiera a la dirección general⁴⁸³. Finalmente, la presión de UCD determinó que el director general fuera nombrado directamente por el gobierno y gozara de un poder efectivo prácticamente absoluto. Si bien el PSOE estaba inicialmente en

⁴⁸¹ «La radiodifusión y la televisión, configuradas como servicio público esencial, cuya titularidad corresponde al Estado, se concibe como vehículo esencial de información y participación política de los ciudadanos, de formación de la opinión pública, de cooperación con el sistema educativo, de difusión de la cultura española y de sus nacionalidades y regiones, así como medio capital para que la libertad y la igualdad sean reales y efectivas, con especial atención a la protección de los marginados y a la no discriminación de la mujer.» Ley 4/1980, de 10 de enero, de Estatuto de la Radio y la Televisión.

⁴⁸² Manuel Palacio y Carmén Ciller. «La programación y la estrategia de programación televisiva durante la era socialista», *Una televisión con dos cadenas*, 570.

⁴⁸³ PSOE y PCE propusieron también que en el Consejo de Administración se incorporaran sindicatos, sin éxito.

contra, no opuso especial resistencia a la espera de su previsible victoria electoral ante la descomposición del partido gobernante.

El Estatuto establece un sistema de organización que está en las antípodas de una televisión independiente del gobierno; más bien lo que establece es un sistema televisivo sin posibilidades reales de acceso o participación ciudadana, que es muy centralizado y que da una absoluta prevalencia del Gobierno de turno en las cosas de la televisión. (...) El gobierno elige a su albur, y sin ninguna cortapisa de importancia, a un Director General con poderes casi omnímodos. Hasta en la letra pequeña se percibe un paroxismo intervencionista que parece incompatible con las reglas de un régimen democrático, en el artículo 21 puede leerse: «el gobierno podrá fijar periódicamente las obligaciones que se deriven de la naturaleza de servicio público de RTVE y previa consulta al Consejo de Administración hacerlas cumplir.» (...) El Estatuto de la Radio y la Televisión responde tan adecuadamente a los intereses de las clases políticas que posteriormente ha sido imitado por todos los reglamentos de la televisiones autonómicas.⁴⁸⁴

En el Estatuto tampoco se contempla la creación de un Consejo Audiovisual externo que vele por el cumplimiento de la veracidad informativa y la calidad en la programación, que proteja el derecho a la accesibilidad y la rectificación o incluya aspectos regulatorios que tengan que ver con la emisión de publicidad engañosa, la vulneración de derechos de los ciudadanos o la propagación de valores antidemocráticos, mensajes de odio o bulos. A pesar de diferentes intentos en los años sucesivos por otras fuerzas políticas, la existencia de directivas europeas o la creación en otras comunidades autónomas de organismos similares, la creación de un Consejo u Observatorio Audiovisual no ha sido posible, bloqueado posteriormente por los intereses de las cadenas privadas, lo que ha producido una casi total impunidad en el tipo de contenidos, mensajes o coberturas informativas que se pueden emitir en televisión. Otro de los aspectos más defendidos por la oposición, la creación de Consejos Asesores formados por trabajadores del medio y organismos de participación ciudadana, quedarán abandonados en cuanto el PSOE llegue al poder y nunca se constituirán⁴⁸⁵. Por último, la ambigüedad sobre la financiación del sistema de

⁴⁸⁴ Palacio. *Historia de la televisión*, 116-117. Es sumamente interesante leer las propuestas de las que los partidos partían en las negociaciones para apreciar las sensibilidades políticas de la época, como el bloqueo por parte del PSOE a la creación de canales privados que pretendía UCD o la apuesta de PSOE y PCE por la desaparición de la publicidad.

⁴⁸⁵ José María Calviño, director general de RTVE con el PSOE a partir de 1982, los desecha y denomina «intento de sóviets». Bustamante, *Historia de la radio y la televisión*, 116.

radiotelevisión público provocará incertidumbre, incapacidad planificadora, un descontrol contable, déficit galopante y el aumento exponencial de las horas de publicidad en las décadas siguientes.

A pesar de todo ello, en 1981 la elección de Fernando Castedo contó con el apoyo de las principales fuerzas parlamentarias, se rodeó de un equipo plural, mantuvo un comportamiento intachable a lo largo de la jornada del golpe de estado y ha sido reconocida como la época de mayor independencia, profesionalidad y respeto a los valores democráticos de Televisión Española.⁴⁸⁶ Es más, si desde el punto de vista legislativo la autonomía e independencia de RTVE no están lo suficientemente protegidas, ello no es motivo para desestimar la totalidad de la programación o el compromiso de los profesionales que trabajan en el medio. De hecho, en el conflictivo periodo de Arias Salgado se ponen en marcha espacios con una clara conciencia de servicio a la ciudadanía como *Vivir cada día* o el ya mencionado *Su turno*, que finalizaba su capítulo piloto con estas declaraciones de Jesús Hermida: «La televisión nos pertenece a todos. La televisión tiene un fin primario, que, a mí modo de ver, no es el de entretener o informar o distraer o formar, sino servir a las gentes, acercarse a las gentes.»⁴⁸⁷

Lamentablemente, el mandato de Castedo se verá comprometido por la dimisión de Adolfo Suárez justo en enero de 1981 y forzará su dimisión en octubre de ese año ante la presión de facciones de UCD y de Leopoldo Calvo-Sotelo que le acusa de favorecer a la oposición y no comparte que la televisión no esté al servicio del ejecutivo. La dimisión de Fernando Castedo a los diez meses de su nombramiento, cuando había sido designado para cuatro años de mandato según el reglamento del flamante nuevo Estatuto, es una señal inequívoca para los futuros directores generales sobre su dependencia gubernamental y certifica el abandono de toda pretensión de servicio público, representatividad, pluralidad e independencia para la televisión. Una «irresponsabilidad generalizada [en la que] los políticos frustraron la primera y única posibilidad que en España ha habido de tener una política televisiva de Estado»⁴⁸⁸. Esa inexistente política televisiva condicionará la percepción social hacia los servicios públicos informativos y

⁴⁸⁶ El Estatuto tendrá vigor hasta la ley de 2006, en donde se desarrolla un nuevo reglamento, asesorado por un comité en el que se encuentran Emilio Lledó, Enrique Bustamante, Victoria Camps, Fernando Savater, Fernando González Urbaneja y Miguel Ángel Arnedo. Si bien el gobierno de Rodríguez Zapatero no tramita todas las propuestas del comité, sí se considera que, en el periodo a cargo de Carmen Caffarel y con la dirección de informativos de Fran Llorente, los telediarios de Televisión Española alcanzaron independencia informativa además de un amplio reconocimiento internacional. La normativa será desmantelada con la llegada de Mariano Rajoy a la presidencia en 2011.

⁴⁸⁷ «Pasotismo juvenil», *Su turno*.

⁴⁸⁸ Palacio. *Historia de la televisión*, 118.

provocará una inercia crónica de injerencias gubernamentales, disputas mediáticas, acusaciones de manipulación informativa y la judicialización sistemática de los conflictos relacionados con la televisión, que deteriorará la imagen y el trabajo de los profesionales, acosados en múltiples frentes.

En los años ochenta y ya bajo el mandato de José María Calviño en el PSOE, la televisión es campo predilecto de la batalla cultural de la crispación política de los medios de derechas: los escándalos relacionados con actuaciones musicales como Las Vulpes y su canción «Me gusta ser una zorra» provocarán la dimisión de Carlos Tena y la cancelación de *Caja de ritmos*, las acusaciones por delitos de ofensa a sentimientos religiosos en un programa de *La edad de oro* (1983-1985) acabarán con la petición de años de cárcel para Paloma Chamorro y su gradual abandono de la profesión. También el entrometimiento del gobierno del PSOE será palpable con el bloqueo de un disidente socialista en un programa de *La clave*, que provoca la dimisión de José Luis Balbín, director del programa pero también en ese momento de los informativos, un discutible documental sobre el pasado de Manuel Fraga, en ese momento, líder de la oposición, la ocultación del debate parlamentario sobre la expropiación de Rumasa o el enfoque de la campaña por el referendun de la OTAN; ya en el mandato de Pilar Miró, la censura de las proclamas en contra de la OTAN en el espacio de Los electroduendes motivan la salida de Lolo Rico y el cierre de *La bola de cristal*. A lo largo de los años ochenta también irá desvaneciéndose la intervención del Consejo de Administración, cuyos informes no son vinculantes.

Quedan atrás las declaraciones del entonces candidato Felipe González, un día antes de las Elecciones Generales de 1982: «La televisión pierde credibilidad si realmente se la trata de instrumentalizar en beneficio del Gobierno. Pretendo que la televisión sea, de verdad, pluralista y que tengan acceso los grupos sociales a Televisión Española.»⁴⁸⁹

Inercias históricas. Servicio público, programación y publicidad.

La victoria del PSOE en octubre de 1982 pone al frente de Radiotelevisión Española a José María Calviño, que se mantiene en el cargo durante todo el mandato hasta la siguiente legislatura. En 1986, Pilar Miró, cercana al entorno del presidente, es designada como directora general ante el malestar del vicepresidente Alfonso Guerra, que presumiblemente perdería el control del medio. La posterior denuncia, campaña y juicio

⁴⁸⁹ Eduardo García Matilla, «TV española 1975-1982: los cambios antes del Cambio», en *Archivos de la filmoteca*, R. Tranche y J. Barroso, eds. vol. 23-24 (Generalitat Valenciana, 1996), 105.

contra la directora se debe muy probablemente a ese enfrentamiento interno, lo que repite años más tarde el proceso que acabó con el mandato de Fernando Castedo y da cuenta de la virulenta y complicada lucha política en la que se ha encontrado históricamente el ente público. Las legislaturas socialistas no supusieron en ese aspecto un cambio sustancial ni la democratización de un medio que se había considerado históricamente un canal de control y propaganda estatal. Aunque en ámbitos como la educación y la sanidad, el PSOE sí dio pasos para garantizar su universalidad con recursos, medios y dotaciones, el papel estratégico que se atribuye a la televisión es deudor del enfoque del periodo anterior.

Si la creación de Televisión Española en la dictadura no hacía factible el respeto al derecho a la información, la pluralidad y los valores democráticos dentro de los servicios mediáticos públicos, esa cultura de la subordinación no da muestras de modificarse sustancialmente en los años de la transición ni en la década de los ochenta. En todo caso, dada la magnitud de la cadena y la amplitud de la programación, las relaciones entre la plantilla, la directiva y las instituciones gubernamentales no están exentas de negociación y tensiones, permitiendo espacios de libertad, a veces duradera, a veces intermitente. A pesar de ello, la programación televisiva, y en especial los informativos de la Primera Cadena, consolidaron una relación demasiado vinculada al escrutinio del gobierno en lugar de afianzarse como una institución estatal legitimada y tutelada desde el parlamento⁴⁹⁰. A ello se le suma la instrumentalización por parte de la oposición parlamentaria y de su ecosistema mediático de los posibles deslices o supuestos excesos en los programas que de manera más desprejuiciada y expansiva estaban ensanchando los límites de la libertad de expresión. La persecución mediática desde el conservadurismo más tradicionalista de los programas más irreverentes y subversivos también perjudicaría la consolidación de una programación diversa que recogiera diferentes prácticas sociales, políticas o estilos de vida.

La inexistente conciencia de servicio público también se manifestaría en una concepción centralista del monopolio televisivo, no en vano durante finales de los años setenta y avanzados los años ochenta, los diferentes gobiernos estatales intentarían entorpecer y ralentizar la creación de los canales autonómicos. «[UCD y PSOE] cercenaron y obstruyeron las demandas de canales de televisión territoriales

⁴⁹⁰ Peter J. Humphreys, *Mass media and media policy in Western Europe* (University Press Manchester, 1996), 157

(autonómicos, diríamos hoy) con el gravísimo corolario de impedir un desarrollo armónico de todo el sistema televisivo español público». ⁴⁹¹

Si en el periodo de Calviño y bajo la dirección de programas de Ramón Gómez Redondo ⁴⁹² se potencia la producción de ficción propia, se ponen en marcha proyectos de relevancia cultural y artística y se aumenta la programación de espacios de cine, en paralelo se multiplica la emisión de teleseries norteamericanas pasando del 42,5% de emisión en 1982 al 74,5% en 1986 ⁴⁹³. Las razones de esta apuesta por el entretenimiento hay que buscarlas en la decisión de Miguel Boyer, ministro de Hacienda, de retirar la totalidad de la financiación pública a partir de 1983, que implicaba un 27,3% del presupuesto de RTVE, lo que promueve una visión cada vez más comercial del medio y el incremento gradual de la publicidad ⁴⁹⁴. Se trató de una decisión poco comprensible, contestada por el Consejo de RTVE, que advertía de los efectos negativos que supondría, además de incumplimiento de un Estatuto que, como se puede comprobar, no era tenido en cuenta. Decisión por otro lado anómala en comparación con la financiación de las televisiones públicas europeas, que da cuenta de la inexistencia de un plan para el ordenamiento televisivo español y del abandono de cualquier acuerdo parlamentario o debate social al respecto. Una televisión tan repleta de publicidad que requiere de una programación que alcance audiencias masivas y que sería imposible diferenciar de un eventual canal privado, lo que motiva la escasa percepción del canal público por parte de la audiencia como garante de una oferta específica basada en criterios distintos a las emisoras privadas, en especial a partir de 1990.

La programación televisiva en los ochenta es tan ambivalente como el propio quehacer del partido socialista en otros ámbitos. Los especialistas también discrepan al respecto, si desde una perspectiva se habla del establecimiento de «un modelo financiero

⁴⁹¹ Palacio, *Historia de la televisión*, 116. En esas páginas se dan diferentes ejemplos de las «zancadillas y prohibiciones» llevadas a cabo desde 1978 para dificultar la creación de TV3 y ETB. Hasta 1986 RTVE dificultó el uso de la red de enlaces públicos, lo que «indirectamente obligó a que las televisiones autonómicas tuvieran que construir su propia red».

⁴⁹² Periodista de formación, estudia también en la EOC y se incorpora a Televisión Española a finales de los sesenta dentro del vanguardista programa de música *Último grito*. Realizador de algunos trabajos dramáticos, en los años setenta se involucra en algunos de los programas de carácter cultural más reseñables como *Los pintores del Prado*, *Los libros*, *Galería*, *Los ríos*, *Revista de arte* o el ya mencionado *Trazos*.

⁴⁹³ A pesar de que en 1983, la dirección de Gómez Redondo retiró telenovelas como *Dallas* y *Dinastía* (para programar la nueva etapa de *Vivir cada día* en su sustitución en *prime time*) para intentar atenuar la «americanización» del medio, su emisión se recuperó en el momento en que empezaron a ser emitidas en los canales autonómicos con buenos resultados de audiencia.

⁴⁹⁴ De 407 horas publicidad emitidas en 1982 se pasa a 886 horas en 1989. En 1996, dada la crisis publicitaria y la bajada de tarifas motivada por la aparición de los canales privados, el número de horas de publicidad emitida habrá escalado hasta las 5749 horas.

totalmente comercializado, insólito en el panorama europeo [que] pervertirá notablemente la oferta programática impidiendo construir una conciencia social sobre la significación del servicio público»⁴⁹⁵, desde otra óptica, aunque se asume la expansión indiscriminada de la publicidad, «existen argumentos para considerar que, por el carácter innovador de algunas propuestas, los años ochenta fueron la edad de oro o de plata del servicio público»⁴⁹⁶. Si Ramón Gómez Redondo asume que se deben ampliar los tiempos de programación nocturna y matinal para aumentar la inversión publicitaria, además de elevar sus tarifas, por otro lado es patente la apuesta por una programación innovadora e inédita, como los ya citados *La bola de cristal* y *La edad de oro*, a los que sumar espacios de arte y vanguardia como *Metrópolis* (1985-actualidad), programas musicales como *Tocata* (1983-1987), heterodoxos programas de cocina como *Con las manos en la masa* (1984-1991) con la presentación y dirección de Elena Santonja, *talk shows* como *Estudio abierto* (1982-1985) con José María Íñigo, el citado *Su turno* (1981-1983), *Buenas noches* (1982-1984), con Mercedes Milá, *Si yo fuera presidente* (1983-1985), con Fernando García Tola, y magacines nocturnos en tono de sátira como *Ahí te quiero ver* (1984-1987), con Rosa María Sardá⁴⁹⁷. Se estrenan prestigiosos y multipremiados formatos informativos de reportaje con un enfoque crítico y humano como *En portada* (1984-actualidad) y *Documentos TV* (1986-actualidad). En el ámbito de los programas infantiles y juveniles, a *La bola de cristal* hay que sumarle formatos fantásticos y oníricos como *El planeta imaginario* (1984-1986), procedentes de la producción propia de TVE en Cataluña, además de la versión española de *Barrio Sésamo* (1983-1988), con los emblemáticos Espinete y don Pimpón, si bien la época se caracteriza por una oferta basada en la importación de series de dibujos animados, algunas en régimen de coproducción⁴⁹⁸. La llegada de Gómez Redondo supone también una importante renovación de *Vivir cada día* tras cinco años de emisión, apostando por duplicar su duración de treinta minutos a una hora y potenciar su presupuesto y producción con la innovadora realización de

⁴⁹⁵ Bustamante, *Historia de la radio y la televisión*, 146.

⁴⁹⁶ Palacio y Ciller. «La programación y la estrategia», 584.

⁴⁹⁷ Se mantienen desde luego programas familiares tradiciones de variedades, concursos y de sketches de humor, como la segunda etapa de *Un dos tres... responde otra vez* (1982-1988), *Entre amigos* (1985-1987), presentado por José Luis Moreno para la noche de los viernes o *Ni en vivo ni en directo* (1983-1984), con Emilio Aragón hijo. Además se desarrollan y espectacularizan los programas y las retransmisiones deportivas. Los años ochenta son una época de desarrollo tecnológico audiovisual que obligó a aumentar los presupuestos para modernizar equipos de grabación y edición. Enrique Guerrero Pérez y Julio Moreno Díaz, «Los concursos y programas de variedad en TVE: novedades y continuidades desde 1982 a 1990, *Una televisión con dos cadenas*, 676-677.

⁴⁹⁸ Las producciones de BRB con participación de RTVE como *D'Artacán y los tres mosqueperros* (1981), *La vuelta al mundo de Willy Fog* (1983) o *David el gnomio* (1985).

docudramas, que suponen una pionera hibridación entre ficción y documental. Gómez Redondo será cesado con la llegada de Pilar Miró en octubre de 1986.

Tanto Calviño como Miró en sus primeras comparecencias tras sus respectivos nombramientos expresan su compromiso con la profundización democrática, la expansión de los valores cívicos y emancipatorios y la ampliación de la oferta cultural. Aunque los programas de entretenimiento siguen siendo mayoritarios, es innegable que parte de la nueva programación manifiesta una consideración divulgativa y plural de los contenidos, si bien sería importante observar en qué franjas se emitían muchos de los programas anteriormente citados, cuáles eran las apuestas en las zonas de mayor audiencia y qué programas eran destinados a la muy minoritaria segunda cadena. Tras el fugaz nombramiento en 1989 de Luis Solana, hermano del ministro Javier Solana, a partir de 1990, con Jordi García Candau como director de Radiotelevisión y Ramón Colom como director de Televisión Española se aumentará más la comercialización y las horas de publicidad de la Primera Cadena, haciéndola difícilmente diferenciable de Antena 3 o Telecinco. Tras el superávit conseguido en la década de los ochenta, la competencia privada y la crisis publicitaria de 1990-1994 afectará a las finanzas de la totalidad de la corporación radiotelevisiva. A pesar de las demandas y quejas de la dirección general y del Consejo de Administración, RTVE no dispondrá de una partida estable en los presupuestos general del estado hasta 1996, donde su déficit acumulado alcanzaba los 880 millones de euros provocando su quiebra técnica y sucesivos rescates por parte de la administración⁴⁹⁹.

Las características del proceso de transición y reforma democrática de la televisión pública repiten algunas constantes observadas en los sectores culturales y mediáticos españoles junto con una concepción limitada de la democratización de las instituciones: dependencia gubernamental en la directiva y la política de programación, con la neutralización del control parlamentario, la falta de atribuciones del Consejo de Administración y el bloqueo de consejos asesores con participación de la plantilla; concentración de poder y toma de decisiones en cuadros directivos que son designados sin procesos abiertos y consensuados; jerarquización en la composición de esos

⁴⁹⁹ En el periodo 1990-1995 Antena 3 y Telecinco habían sumado pérdidas por valor de 38 y 44 de millones de euros.

organismos y cuadros directivos, con recelo hacia la participación ciudadana o sindical; instrumentalización de los servicios públicos con fines partidistas; opacidad contable y falta de transparencia en contratación y licitaciones; financiación irregular y precaria que incide en una escasa autonomía; consideración comercial y mercantil de las políticas culturales, informativas o de programación al servicio de un planteamiento publicitario orientado a grandes marcas y compañías; homogeneización y estandarización a través de la difusión masiva de productos estadounidenses o inspirados en sus formatos; una concepción vertical del servicio público planteado en términos de dirigismo paternalista.

Las sospechas de dependencia, manipulación informativa o corrupción en nombramientos y contrataciones, sean verdaderas o falaces, producirán una permanente disputa mediática y política convirtiendo la televisión pública en un agrio campo de batalla que desvaloriza los servicios estatales y arruina la imagen (y en ocasiones la carrera) de sus profesionales.

La inexistencia de un Consejo Regulador independiente motiva la judicialización de muchos «escándalos» relativos a los contenidos de programación, extendiendo durante meses o años campañas de acoso mediático que produce una atmósfera ciudadana irrespirable. Sin embargo, a pesar de todas estas dificultades y tensiones, la segunda mitad de los años setenta y la década de los ochenta, en comparación con la híper comercial programación televisiva de la década posterior, disfrutó de espacios televisivos donde gracias al empeño de los profesionales y la directiva se fomentó una televisión pública de calidad con una oferta de contenidos innovadores con compromiso cívico y enfoque crítico. La creación y emisión de *Vivir cada día* (a partir de ahora *VCD*) es uno de sus mejores ejemplos.

Es posible que algún día haya que decir que *Vivir cada día*, un programa con aires de documental dirigido por José Luis Rodríguez Puértolas, es uno de los espacios televisivos más importantes para entender la España que nació de la transición democrática, la que quiso ser y no pudo, o simplemente para entender la Transición y los inicios de la modernidad de los años ochenta.⁵⁰⁰

En las próximas páginas analizaré su puesta en marcha, sus particularidades temáticas y estéticas y su repercusión social, además de proponer una especulación posible ante su olvido generalizado.

⁵⁰⁰ Palacio, *La televisión durante la Transición*, 402.

3. 2. Vivir cada día. Características y procesos.

Podemos garantizarles que a partir de esta semana van a seguir encontrando en nuestro espacio el mismo programa, el mismo contenido y los mismos protagonistas: los españoles de a pie, obreros, gentes del campo, marginados, gente tal vez que vive en asilos y residencias u hospitales, los emigrantes, las gentes de la tercera edad, en fin, españoles todos de una España viva a la que nosotros intentamos acercarnos. (...) Las vivencias que van a poder ver en sus pantallas son sus propias vivencias, las vivencias de la España real, las que ustedes conocen en carne propia. (...) Queremos hacerles desde aquí una invitación: si la circunstancia vital o social en la que ustedes están desarrollando sus vidas o la de alguien que conocen creen que merece la pena ser reflejada en el programa, nos lo comuniquen, nos escriban, nos lo digan por carta, para que nosotros estudiemos esa circunstancia. José Luis Rodríguez Puértolas⁵⁰¹

La génesis de *VCD* y los objetivos de su creador, José Luis Rodríguez Puértolas⁵⁰², director de la serie, nos hablan de esa televisión que pudo ser y no fue, de esa España que pudo ser y no fue –o que ha seguido *siendo*, existiendo fuera de foco durante todas estas décadas–, una sociedad que en la Transición encontró lugares donde reivindicarse y mostrarse en el marco de la televisión pública de esos años. El primer capítulo de la serie «Bulnes, un caso de aislamiento»⁵⁰³, dedicado a los pastores de esa aldea asturiana históricamente incomunicada, es una declaración de intenciones de un programa que comenzó con la voluntad de mostrar a la España anónima que no había aparecido en la televisión o los medios de la dictadura.

Desde sus inicios, el objetivo de su director y su equipo es ensanchar el conocimiento que la sociedad española tiene de sí misma y plantear la emisión televisiva

⁵⁰¹ *Vivir cada día*, «Las promesas» (Lisardo García Bueno, 22 de abril de 1981). Este capítulo incorpora la presentación de José Luis García Puértolas, director de la serie, con motivo de su cambio de emisión de los miércoles a las cuatro de la tarde a los jueves a las ocho y media de la tarde, antes del telediario nocturno. <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/vivir-cada-dia-promesas/3529062/>

⁵⁰² Nacido en Zaragoza en 1946, Puértolas se licencia en derecho en su ciudad y marcha a Madrid a estudiar dirección de cine en la EOC, donde compartirá curso con Javier Maqua en 1968, año en el que una importante huelga acabaría con la expulsión de ambos. Tras ello, ingresará en la Escuela de Radiotelevisión Española donde se gradúa en periodismo y se involucra en la redacción de informativos y editor del programa *Páginas* (1975) y la serie sobre el talento español emigrado *Nuestros cerebros de fuera* (1975).

⁵⁰³ Emitido el 13 de abril de 1978 según el listado proporcionado por el centro de documentación de RTVE. No incluye ficha técnica. En los casos de programas no vistos, que no son accesibles, me ceñiré a la información de este listado, que podría contener errores o no incluir el equipo técnico, sin embargo, en la mayoría de las ocasiones citaré capítulos revisados.

como servicio ciudadano que informe y refleje espacios, territorios y condiciones de vida que den cuenta de la diversidad de formas de vida de la población, y a la vez manifiesten las dificultades de un país con profundas carencias estructurales en términos educativos, sanitarios, laborales o de transporte.

La ventana pública que suponía el programa era aprovechada la mayoría de las veces para reclamaciones individuales o colectivas sobre aspectos relacionados con los servicios públicos, la desigualdad, el desempleo, la carestía o un amplio número de circunstancias de un programa que, sobre todo en su primera etapa, de 1978 a 1982, de 221 episodios⁵⁰⁴, atendió a un amplísimo número de colectivos: campesinos, maestras, estudiantes, reclusas, bomberos, amas de casa, oficinistas, desempleados, personas sin hogar, seminaristas, activistas LGBT, recolectoras de tabaco, diputados, madres solteras, minusválidos físicos, soldados, taxistas, bandas de música, grupos de rock, compañías de teatro, asociaciones de vecinos, plataformas anti desahucios; también espacios como consultorios médicos, tabernas, monasterios, talleres, barcos mercantes, cuarteles, fábricas o eventos sociales como verbenas o festividades civiles o religiosas. El compromiso cívico también se haría patente en la búsqueda no exclusiva pero sí preponderante de temáticas que atendieran a poblaciones excluidas, circunstancias discriminatorias o vulneración de derechos. «La idea era que el programa fuera estandarte de una manera de entender el socialismo»⁵⁰⁵. El retrato social también radiografía procesos de transformación demográfica, formas de vida cercanas a la desaparición en el ámbito rural, junto a procesos de cambio y modernización, como el tránsito del campo a la ciudad o la incorporación femenina a diferentes sectores profesionales, como el programa dedicado a la primeras guardias urbanas en Zaragoza⁵⁰⁶.

VCD nos muestra una memoria social que contribuye a elaborar otro relato de la época, articula otra imagen del pasado, lo que produce una particular sensación de reconocimiento y extrañamiento. *VCD* es el único texto audiovisual que se parece a lo que uno pueda recordar de esa época y a la vez ese reencuentro con unas imágenes perdidas, que quizá solo se atesoraban en vídeos domésticos, manifiesta lo alejadas que el resto de manifestaciones culturales están de la textura social, tangible y cotidiana, de

⁵⁰⁴ Según el listado del centro de documentación de RTVE, que es la base de datos más completa e incluye fecha de emisión y ficha técnica en la mayor parte de las entradas. La totalidad del programa alcanzó según este listado, los 351 episodios.

⁵⁰⁵ Conversación con José Luis Rodríguez Puértolas. 8 de junio de 2022.

⁵⁰⁶ «Trabajadores del orden» (José Ramón Nadal, 1 de octubre de 1980).

<https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/trabajadores-del-orden/6768404/>

esos años, en especial a partir del desvanecimiento de la producción documental. Se constata en su visionado una certeza, la de que se trata de las primeras imágenes que uno ve que remiten a las vivencias de esos años, lo que acentúa la percepción del vacío de representaciones que existe en España de su mayoría poblacional, en especial a medida que avanza la década de los años ochenta, certeza que evidencia la preponderancia de una ficción desgajada de la realidad social, y que, en el caso de aproximarse a ella, adoptará un estilo más costumbrista que realista. Se trata de relatos y de personas, pero también formas de hablar y de relacionarse, espacios (calles, plazas, viviendas) y objetos (mobiliario, ropa, utensilios cotidianos), toda una cultura material íntima y cercana.

VCD es, desde sus inicios, un programa híbrido y proteico, cuyo ADN acoge la heterogeneidad tanto en la representación ciudadana como en la indagación estética: formato cinematográfico en una emisión televisiva, «que surge como un programa de izquierdas en una televisión de derechas»⁵⁰⁷, que apela a la audiencia televidente a la vez que se instituye con las formas del documental observacional y más tarde del docudrama. Programa popular y vanguardista, en reinención permanente, abierto a la espontaneidad y poroso a las vidas y circunstancias de sus participantes, estimula la experimentación y la libertad de unos equipos creativos con carta blanca para explorar todo tipo de temas y de discursos, sin, en principio, líneas rojas.

Concebido como panorámica ciudadana en el departamento de Servicios Informativos y prolongado contra todo pronóstico durante diez años gracias a su popularidad en la audiencia y recepción en prensa, el programa irá mutando y evolucionando y, desde la perspectiva de este estudio, recogerá formal y temáticamente el discurso documental de los años de la Transición, asfixiado en aquel entonces por la política audiovisual y el recelo de las instituciones y la distribución. De manera paradójica e insólita, la historia de la no ficción española en los años ochenta, historia abortada y proscrita, se encuentra en Televisión Española, donde mantuvo en su parrilla al depositario del compromiso social, la vocación crítica y la ambición estética del documental de la década anterior, memoria reivindicada y popular, perdida y encontrada, que nos habla de unos tiempos transicionales, inexpertos e idealistas, en los que se podía quitar de antena una célebre telenovela estadounidense para poner en *prime time* un docudrama de inspiración neorrealista y dimensión metacinematográfica sobre las

⁵⁰⁷ Lisardo García Bueno, «De la cámara ojo al docudrama. *Vivir cada día*, un exponente referencial en la transformación del reportaje y el documental en TVE al final de la transición y durante los primeros años de la democracia en España» (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2013), 21.

vicisitudes de un humilde y maduro camionero de Madrid que busca esposa a través de una agencia matrimonial⁵⁰⁸. La inaccesibilidad actual de la serie, asunto sujeto a diferentes aspectos institucionales y legales que se indicarán más adelante, ha enviado al olvido el más completo archivo histórico de la sociedad española en la primera década de la democracia.

Antecedentes e inicios.

Los equipos de *VCD* proceden en buena medida de la renovación que Francisco Ruiz Elvira y Francisco Rioboó llevaron a cabo en los informativos de la Segunda Cadena en 1974. Con ellos se incorpora José Luis Rodríguez Puértolas, que trabajará como redactor en telediarios y será subdirector del ya citado *Quién es* (1976-1977), dirigido por Francisco Rioboó, y director de *Viejas tierras, voces nuevas* (1977), reportaje que seguía a los representantes políticos elegidos en los primeros comicios y retrataba la coyuntura de pueblos y ciudades de provincias a través de sus perspectivas. Tanto en *Quién es* como en *Viejas tierras, voces nuevas* se forman equipos de redactores muy jóvenes, de apenas veinte años, recién incorporados a la plantilla, que más tarde Puértolas se llevará a *VCD*; es el caso de la redactora y luego subdirectora Isabel Pastor, de los redactores y más tarde realizadores Ángel Peláez y Lisardo García Bueno⁵⁰⁹, responsables respectivamente de setenta y cincuenta capítulos de la serie, o los montadores Amparo Martínez e Iván Aledo, que se habían incorporado a informativos y programas de la Segunda Cadena mientras todavía estaban estudiando. Este equipo inicial se mantiene en todas las etapas del programa. Una vez terminada *Viejas tierras, voces nuevas*, Fernando Bofill, director de informativos⁵¹⁰, le pregunta a Rodríguez Puértolas por nuevas propuestas de contenido. Tras la experiencia de *Viejas tierras, voces nuevas*, el director del programa concibe la

⁵⁰⁸ «Love story para Luis y Fina», (Javier Maqua, 5 de abril de 1983). Primer capítulo de la temporada en la que la serie empieza a producir docudramas.

⁵⁰⁹ Lisardo García Bueno es una figura relevante como realizador de *VCD*, *Informe semanal* y *Documentos TV* y además es responsable del único estudio académico sobre la serie, una tesis doctoral titulada *De la cámara ojo al docudrama*, que se trata de un exhaustivo recorrido por su producción, una genealogía del programa dentro de la no ficción y su influencia en los formatos televisivos posteriores. Además incluye una completa descripción de los métodos de trabajo y las mecánicas de rodaje, la elección de temas y la relación con los participantes. La obra incluye entrevistas y análisis de responsables de televisión y expertos en periodismo y es una guía fundamental para comprender la repercusión y complejidad del formato. Agradezco personalmente a su autor su generosidad y su atenta disponibilidad ante las dudas y consultas que han aparecido a lo largo del proceso. La importancia del trabajo de García Bueno es aún más valiosa al pensar que sobre *VCD* solo se contabiliza un artículo académico, centrado en la producción de Javier Maqua (Moral. «Javier Maqua y el docudrama», además del excelente estudio de teoría y práctica filmica del propio Maqua. *El docudrama: fronteras de la ficción*).

⁵¹⁰ Nombrado para ese puesto por Fernando Arias Salgado en enero 1978, aunque había sido subdirector de informativos con Rafael Ansón desde mayo de 1977.

posibilidad de hacer una serie de formato documental que amplíe la mirada de esos espacios, ya no desde la percepción de los concejales y diputados, sino desde las voces de la población anónima. Es la semilla de *Vivir cada día*. Puértolas concibe así un programa que muestra diferentes realidades sociales de la población española que nunca habían sido vistas, que recoge la voz y las vivencias de todo tipo de individuos, de cualquier condición, actividad, ideología o estatus, con el objetivo de ampliar la representatividad social que se muestra en televisión, introducir valores democráticos y ensanchar la libertad de expresión desde la praxis televisiva y las historias de la vida cotidiana.

El formato depende de los Servicios Informativos pero adopta una forma pionera en la España de ese momento: a pesar de contener una breve introducción inicial con un presentador o con el propio director para enmarcar la historia, el capítulo se desarrolla sin intervenciones de periodistas ni una voz en off narradora, decisiones formales completamente inéditas en los programas de reportaje de la televisión hasta ese momento⁵¹¹. La desaparición de la voz en off y la inexistencia de un periodista en imagen que interpele a los sujetos en esta primera etapa del programa favorece una impresión de neutralidad, un aspecto innovador para el reportaje clásico de vocación más periodística, lo que emparenta la serie con el cine directo, *vérité* u observacional. Al ser las personas, aparentemente no condicionadas, la que se expresan sin tapujos, el programa puede incluir discursos ideológicos, perspectivas críticas o denuncias directas sobre la desigualdad o la injusticia que serían coartados si se tratase de guiones específicos u opiniones de los redactores, dado que el programa estaba dentro de unos Servicios Informativos especialmente tutelados por la directiva de TVE, que a su vez era escrutada por gobierno, oposición y medios.

Tras una televisión de la dictadura de aspecto oficial y jerárquico, que priorizaba discursos de presentadores severos y cargos franquistas o que invitaba a especialistas y expertos en temáticas de diversa índole, a través de *VCD* se cuelga en las pantallas una población que nunca hasta entonces se había retratado, lo que convierte al programa en

⁵¹¹ De abril de 1978 a febrero 1979 lo presentó Florencio Solchaga, asociado a los informativos. De febrero a junio de 1979 lo presenta Rodríguez Puértolas y desde ese momento hasta finales de 1982 lo introduce el propio redactor en el lugar de la filmación o no aparece presentación de ninguna índole. De 1983 a 1988, en la etapa dedicada a docudramas, no hay en general introducciones. Tan solo hay presentaciones de Puértolas para capítulos puntuales: presentar la nueva temporada docudramática de 1983, advertir sobre las expresiones vulgares que se van a dar en un programa desarrollado en una prisión femenina («281 mujeres y un día» (Manuel Méndez, 23 de febrero de 1982) o para hacer una reflexión colectiva sobre el racismo en España («Alhagie, de la A a la Z» (Lisardo García Bueno, 20 de enero de 1986).

imagen patente del cambio democrático que se está llevando a cabo. «La televisión como ventana abierta a la realidad exterior y no a través del filtro del poder»⁵¹², «una forma de hacer televisión pegada a los problemas de la calle, distanciándose de lo “oficial” y cercana a lo “ordinario”. En una época en que la televisión seguía siendo “vertical”, *Vivir cada día* ofrece una programación “horizontal” a través de esos personajes “ordinarios” que adquieren un valor testimonial excepcional al salir en televisión»⁵¹³. De forma inesperada, esa aparente ausencia de discurso explicitado en un periodista o narración off favorece una buena valoración en la prensa por parte de todo el espectro ideológico, sobre todo en sus inicios, como si el elemento humano y la imagen poco mediada de la vida cotidiana hicieran inadvertido el sesgo ideológico. A esa ausencia de intervención se sumaba un enfoque que se aproximaba con respeto y delicadeza a la intimidad de las personas que aparecían en el programa. La empatía mostrada por una plantilla joven, que recogía testimonios y experiencias sin la mediación habitual periodística, producía una calidez, cercanía y naturalidad que promovía el reconocimiento en la audiencia de las condiciones de vida de las que formaba parte y fomentaba la confianza de los televidentes, que podían proponer temas o historias a través del buzón del programa, proceso que se puede ver al inicio del capítulo «Cartas de una familia».

Hola, amigos, me gusta mucho su programa, lo veo todas las semanas, perdonen mi atrevimiento al escribir esta carta, espero que la lean y me den una contestación, solo quiero contar cómo viven cada día mis padres. Soy la mayor de seis hermanos, tengo veintidós años, el hermano que me sigue tiene veinte años, trabaja ahí en Madrid pero se quedó sin trabajo y se marchó para el pueblo, pronto tiene que ir a la mili, la tercera trabaja como empleada de hogar ahí en Madrid y tiene dieciséis años. Los tres hermanos que tengo de edad escolar tienen que ir a estudiar fuera del pueblo. Como solo hay cuatro niños en edad escolar, el estado no manda maestro. Mis padres son ganaderos, como el vecino, tienen para ir viviendo, son esclavos de ellos mismos, no tienen teléfono ni carretera. La tele que podían tener no funciona por falta de un repetidor. Para mis padres todos los días son iguales, sean fiestas o no, en invierno peor que en verano, nieva mucho y se quedan sin comunicación.

⁵¹² José Ramón Pérez Ornia en García Bueno, «De la cámara ojo», 23.

⁵¹³ Ricardo Vaca en García Bueno, «De la cámara ojo», 24. Se incluyen también valoraciones de Fernando Castedo, Eduardo García Matilla o José María Calviño hablando de ese habilidoso aspecto de «imparcialidad» que protegía al programa de la vigilancia o la censura de la directiva además de su papel de vanguardia de ampliación de la libertad de expresión, 17-21.

Me gustaría que todo el pueblo español supiera lo que es vivir así, todos los días del año.⁵¹⁴

Mientras se escucha este audio vemos a la narradora escribiendo una carta en su casa, enviándola en un buzón, para a continuación llegar a la redacción del programa, donde será leída por Puértolas y otros miembros del equipo y donde se dará luz verde a la producción. El capítulo continúa con un coche circulando por carreteras de montaña hasta llegar a una aldea, el equipo baja y el redactor, Lisardo García Bueno, con la carta en la mano, explica por qué esa carta conecta con algunas de las preocupaciones y objetivos del programa: «el aislamiento rural, la emigración interior y la dispersión familiar».



Fig. 1. Rótulo del apartado de correos del programa.

La visibilización de colectivos desfavorecidos y minorías estigmatizadas por la dictadura, barrios abandonados, personas sin hogar, alcohólicos o toxicómanos era algo rompedor en una época que todavía tenía una Ley de vagos y maleantes y peligrosidad social, donde la homosexualidad era ilegal. La dignidad, la naturalidad y la destreza con la que el programa incluyó a personas vulnerables sin recaer en el sensacionalismo a pesar de retratar condiciones de vida de enorme dureza es otro de los motivos de su amplio seguimiento y valoración.

El mantenimiento en antena del programa con las siguientes direcciones de TVE, repletas de avances e involuciones, lo convierte en un «superviviente» que atraviesa los gobiernos de UCD hasta la entrada del PSOE, con quien Puértolas, militante del partido,

⁵¹⁴ «Cartas de una familia» (Lisardo García Bueno, 4 de marzo de 1981).
<https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/vivir-cada-dia-cartas-familia-1981/3952812/>

tenía buena relación⁵¹⁵. Su pervivencia en la parrilla se debe en buena medida a este respeto generalizado por parte de la prensa y la apreciación de las audiencias en el índice de aceptación⁵¹⁶, además de la inclusión de capítulos que daban cuenta de la cotidianidad y preocupaciones diarias de las fuerzas armadas o los cuerpos de seguridad del estado y que fueron bien recibidos por la prensa más conservadora.

La serie *La España de los Botejara*, dirigida y narrada por Alfredo Amestoy, se ha señalado por diferentes historiadores y críticos como el antecedente más cercano a *VCD*, por incorporar una perspectiva documental en el relato de las diferentes generaciones de una familia de Villanueva de la Vera, Cáceres, con sus integrantes «haciendo de ellos mismos» y representando conversaciones en espacios naturales y viviendas personales, referencia con la que Puértolas, a pesar de valorar la serie, discrepa, dada la aparición habitual a lo largo de los capítulos de la voz narradora y la presencia desbordante de Alfredo Amestoy⁵¹⁷.

Las referencias de Rodríguez Puértolas estaban inspiradas en los trabajos televisivos de Ken Loach, que habían sido objeto de unas conferencias impartidas por Anthony Smith, productor de la BBC británica, organizadas en el Instituto Oficial de Radiotelevisión Española en diciembre de 1974, donde se había expuesto el film *Cathy come home* (Ken Loach, 1966), «docudrama» sobre los problemas de vivienda de un joven matrimonio con hijos que acaba desahuciado, que había supuesto un revulsivo desde el punto de vista estético y un fenómeno en la opinión pública británica de tal calibre que motivó iniciativas parlamentarias en políticas públicas de vivienda. A pesar de tratarse de un programa más cercano a los «dramáticos» de ficción, su puesta en escena con cámara al hombro, a la manera de los reportajes, y el empleo de actores profesionales, pero completamente desconocidos, produjo la percepción de que podía tratarse de personas de a pie reproduciendo sus vidas o hasta tratarse de escenas documentales, dado el extremo realismo de la propuesta⁵¹⁸. Las experiencias de Loach en la ficcionalización

⁵¹⁵ El momento más crítico es con la dirección de Carlos Robles Piquer, vinculado al sector más reaccionario de UCD, cuñado de Manuel Fraga. De forma providencial, la dirección de la Primera Cadena protegió al programa. José Luis Rodríguez Puértolas, «La televisión camina hacia el octavo arte». *Suplemento Nuevas Artes, Diario 16*, 15 de mayo de 1983.

⁵¹⁶ La primera etapa del programa, de 1978 a 1982, tuvo una media en el índice de aceptación de 7,6. José Luis Rodríguez Puértolas en José Ramón Pérez Ornia, «La nueva etapa de *Vivir cada día* pretende integrar el documental en el género dramático». *El País*, 31 de mayo de 1983.

⁵¹⁷ Conversación con José Luis Rodríguez Puértolas. 8 de junio de 2022.

⁵¹⁸ Su adscripción al género docudramático es por tanto particular, dado que tiene un guion completamente cerrado y actores profesionales, aunque sea un ejemplo citado habitualmente como representante del género. Es probable que una ficción muy influyente en la época, que expandió la representación ciudadana y el mundo rural como *Crónicas de un pueblo* (Antonio Mercero, 1971-1974), se recuerde también en parte

o la recreación docudramática no serían evidentes en esta primera etapa de *VCD*, pero influirían para Puértolas en la búsqueda de una forma audiovisual comprometida con realidades excluidas o marginales cuya representación pudiera motivar cambios en la opinión pública y en las políticas sociales. Además de ello, la formación cinematográfica de Puértolas en la EOC le hacía conocedor de las experiencias más radicales e innovadoras del cine contemporáneo de ficción y no ficción y menciona entre sus referencias el *free cinema*, la *nouvelle vague*, el *direct cinema* y el *cinema vérité* junto a nombres como Lindsay Anderson, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Jean Rouch, Edgar Morin y Jean Luc Godard, «por formación y cultura visual, trasladamos principios como la actualidad a través del reportaje, la liberalización de la cámara, el poder de lo real, la espontaneidad, el entusiasmo por la experimentación..., al proceso de gestación del programa, a pesar de las limitaciones que nuestro medio televisivo ofrecía y la mentalidad “poco revolucionaria” de los que daban “el visto bueno”».⁵¹⁹

Programación y horarios. La primera etapa.

VCD se emitió en la primera cadena de TVE, a excepción de la última temporada, que se emitió en la segunda cadena. La primera etapa, de protagonismo colectivo y formato de reportaje, dura hasta 1982 y cada capítulo tiene una duración de treinta minutos; en 1983 comienza la segunda etapa, el docudrama, donde los capítulos tienen una duración de una hora y las historias se centran principalmente en individuos. El director de la serie considera la última temporada, en 1988, como una tercera etapa que en cierta manera fusiona el primer y segundo periodo, donde los capítulos se centran en un territorio, una ciudad, un barrio o un pueblo⁵²⁰. A pesar de ser un formato que rápidamente adquirió repercusión social, seguimiento popular y prestigio, la cadena, con su habitual inestabilidad directiva, lo cambiaría habitualmente de horario y de día de la semana⁵²¹. El programa recibió dos Premios Ondas, en 1979 y 1983, dos TP de Oro, en 1980 y 1983, la

como documental gracias al hallazgo de personajes secundarios que, a pesar de ser actores profesionales, no eran conocidos por el gran público, que los tomaba por habitantes reales de la ficticia aldea de Puebla Nueva del Rey Sancho. Bajo esta perspectiva, el docudrama sería más bien una categoría que tiene que ver con el índice de veracidad que la audiencia atribuye a las imágenes que una puesta en escena determinada o la participación efectiva de no actores.

⁵¹⁹ José Luis Rodríguez Puértolas en García Bueno, «De la cámara ojo», 95.

⁵²⁰ Palacio, ed., *Las cosas que hemos visto*, 79.

⁵²¹ Su emisión pasó de los jueves a las ocho y media de la tarde, antes del telediario nocturno, a los miércoles tras el telediario de sobremesa en 1979. A partir de abril de 1981 vuelve al horario de las ocho y media de la tarde, transferido además de Servicios Informativos a la División de Programas Especiales, con mayor autonomía. En 1982 pasa a los martes a las ocho y media y en 1983 a las diez y media de la noche. En temporadas posteriores se emite a las once y media de la noche los domingos (1984) o los lunes (1985).

Espiga de Plata en el XII Festival de Cine y Televisión Agraria con «La juventud no solo baila» (Lisardo García Bueno, 28 de enero de 1981) y fue nominado al Emmy por su último capítulo, «La ley de la palanca» (Ángel Peláez, 15 de junio de 1988).

Durante toda su emisión el programa se rodó en cine, en 16mm, y nunca pasó al vídeo, dada la metodología y formación de la plantilla, lo que también lo conecta visualmente con la producción documental de la época anterior, en términos de textura, color y aspecto, como si se tratase de una prolongación, avanzados los años ochenta, de los propósitos artísticos y los idearios de transformación política del documental de la Transición. A medida que «la política desencantada» y la cultura del pelotazo se conviertan en los nuevos valores definitorios de la época y la producción cinematográfica se estandarice en torno a altos valores de producción y relatos de clase media, ya sean comedias urbanas o adaptaciones literarias de época, la serie se mantendrá como un espejo alternativo, una propuesta que explora la sociedad de su tiempo con mayor amplitud que el cine y otras producciones culturales, con un discurso crítico que apenas aparece en los relatos característicos del periodo. Su propuesta modesta en medios y recursos –y por ello menospreciada habitualmente por la crítica cinéfila y la profesión cinematográfica, como se analizará– pero ambiciosa y renovadora desde el punto de vista estético, anticipa en su segunda etapa, en su hibridación entre documental y ficción, el uso de recursos narrativos que combinan el registro de lo real con un despliegue de estrategias cinematográficas mixtas, que lo convierten en un campo de experimentación cercano a las propuestas metacinematográficas de cine-ensayo que en esa época se están desarrollando en el cine de no ficción internacional⁵²².

La primera etapa del programa se desarrolla con equipos ligeros: un redactor, un cámara, un ayudante de cámara y un sonidista que se desplazan a diferentes puntos de la geografía nacional e internacional, rodajes con cámara al hombro similares a los de los equipos de los telediarios que hacen cobertura de noticias⁵²³. La diferencia con los reportajes tradicionales es, como se ha indicado, la ausencia de la mediación periodística en escena y de la voz en off contextualizadora, lo que favorece una impresión directa y

⁵²² A partir de los años 80 en la crítica internacional y los estudios filmicos se empieza a hablar de «no ficción», más que de «documental», al estar este último vinculado a reportajes o formatos de naturaleza. La multiplicidad de subgéneros que se dan a partir de esa época indica una pluralidad de prácticas filmicas que desbordan la noción tradicional de documental y donde se podrían citar el metraje encontrado o *found footage*, el cine performativo, el diario filmico, el cine de compilación, el *reenactment*, el cine observacional o el cine-ensayo. Una introducción a estos subgéneros se puede encontrar en Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real: el cine de no ficción* (T & B, 2005).

⁵²³ Además de Ángel Peláez y Lisardo García Bueno en esta primera etapa los redactores habituales son Santiago Castellanos, José Luis Marqués, José Ramón Nadal, Manuel Méndez y Chema Echevarría.

cercana de la realidad retratada. Los programas muestran así las rutinas de personas en su vida cotidiana, en acción e interacción con sus familiares, compañeros de trabajo o vecindario. Aunque se incorporan declaraciones a cámara, su innovación se destaca por la desaparición de la figura acompañante y mediadora del redactor, formalizando un documento a medio camino entre el reportaje y el documental performativo, el cine directo y el *cinéma vérité*⁵²⁴. Por descontado, el equipo y el director de la serie son conscientes del «efecto cámara» en los sujetos representados, que puede producir una mayor autoconciencia y también nerviosismo, vergüenza o envaramiento, sin embargo, la pericia del equipo y las notables capacidades de los redactores para relacionarse, conectar e implicarse con las personas retratadas y sus circunstancias favorece el desparpajo y la espontaneidad, además de la confianza para expresar su preocupación, su malestar o reivindicaciones de carácter colectivo. En estos programas se intercalan las conversaciones a cámara, la puesta en situación mínimamente orquestada, donde se representa un momento cotidiano, y el seguimiento de los sujetos por espacios públicos donde se disparen escenas espontáneas e inesperadas.

La elección de los contenidos del programa en esta etapa privilegia el retrato de grupo, la presentación de un espacio, una comunidad o un entorno laboral, territorios que muestren unas vidas particulares que a su vez, aunque no siempre, puedan representar un todo mayor. El programa es así una extensa panorámica sociológica donde comparece «la gente de a pie»⁵²⁵.

⁵²⁴ Por introducir sucintamente algunas cuestiones sobre algunos subgéneros documentales, el cine directo aparece en los años sesenta gracias a equipos de cámara y sonido más ligeros, abanderado por cineastas estadounidenses como Richard Leacock, D.A. Pennebaker, los hermanos Maysles o Fred Wiseman; en sus formulaciones teóricas más puras plantean que el equipo en el rodaje y su nula intervención no afecta a la realidad retratada. Los cineastas serían una «mosca en la pared». Lo que la película muestra sería aquello que habría sucedido estuviera el equipo de filmación o no allí, dado que el sujeto acaba olvidando la presencia de los cineastas. En contraposición a ello, el cineasta Jean Rouch defiende a través de los postulados del *cinéma vérité* y basándose en su experiencia previa como antropólogo la idea de que la cámara cambia la circunstancias de la filmación por su mera presencia y produce situaciones que no habrían acontecido de no hallarse un equipo filmando. En sus palabras, el equipo y el cineasta son una «mosca en la sopa», que afecta todas las condiciones observadas. El cine observacional, que apela a la nula intervención y un cierto minimalismo en la puesta en escena sería el heredero contemporáneo de ambas corrientes. El cine performativo sería la rama de la no ficción desarrollada a partir de los años noventa en la que el cineasta forma parte de la acción de manera patente, como un personaje más que se muestra en el film, no como un simple mediador, las películas tratarían sobre una realidad dada y a su vez sobre el proceso de hacerlas, con sus dudas y crisis. Sus exponentes más reseñados son Michel Moore o Nick Broomfield.

⁵²⁵ Un vistazo a los títulos de la etapa que va de 1978 a 1982 nos informa sobre pastores, trabajadores del ferrocarril, maestros, labradores, feriantes, guardias civiles, médicos de urgencias, ganaderos, curas rurales, novilleros, marineros, estudiantes universitarios, reclutas, jóvenes mujeres trabajadoras, amas de casa, canteros, bomberos, boxeadores, cómicos, trabajadoras del hogar, pescadores, menores tutelados, también nos muestra espacios como la vida en los barrios de extrarradio, los problemas del mundo rural, el desempleo, el problema de la vivienda o el atraso en infraestructuras. El programa mantiene una especial

La diferencia esencial entre *VCD* y otros formatos periodísticos de testimonio o reportajes sociales es su perspectiva, un punto de vista cercano y horizontal, que fusiona periodismo y narrativa cinematográfica. El programa se introduce en la realidad desde la mirada de sus sujetos, sumerge al espectador en las condiciones de vida retratadas, produce identificación emocional y conocimiento social al hilvanar la particularidad individual con la crítica estructural. En los capítulos mejor contruidos, la obra empatiza y a su vez contextualiza, engarza lo personal con una realidad demográfica mayor, que no excluye un desprejuiciado e inventivo repertorio de recursos de dirección, montaje, sonido y música. Se trata así de un enfoque alejado de la «frialdad de los datos» y de la «búsqueda de un pretendido e imposible rigor de objetividad», donde «el conocimiento que se elaboraba y se ofrecía obedeciera antes a pautas expresionistas que a un frío periodismo sociológico»⁵²⁶.

La expresividad es una particularidad destacable de *VCD* y se relaciona con su evolución en la siguiente etapa. Los redactores, con la voluntad de representar de otros modos las experiencias narradas, comienzan a experimentar con el lenguaje cinematográfico, ensayando soluciones visuales y diferentes caminos estéticos, de la mano de un equipo de directores de fotografía⁵²⁷ y montadores que tienen libertad creativa para introducir innovaciones visuales y sonoras: ralentizados, sobreimpresiones, congelados e intervenciones musicales⁵²⁸.

Poco a poco se introducen puntuales dramatizaciones y recreaciones que convierten el reportaje en un formato de difícil catalogación y adscripción genérica, no exento de innovación y sorpresa. Así, en un programa como «¿A quién le vendo la suerte?» (Santiago Castellanos, 9 de enero de 1981)⁵²⁹, la historia de una administración de lotería en el centro de Madrid regentada por una viuda (el régimen franquista otorgaba licencias de lotería a viudas de militares), el programa introduce secuencias oníricas, donde cada persona que compra un cupón se imagina con aquello que podría conseguir si le tocara el premio. A la vez, el tono desenfadado y algo populista que tiene la pieza en su primera mitad, que parece hacer apología de estos sorteos, se rompe cuando en la mitad

atención hacia la emigración a otros países, con capítulos rodados en diferentes puntos de Europa, África, América u Oceanía. Ver Anexo Listado de Programas.

⁵²⁶ García Bueno, «De la cámara ojo», 170.

⁵²⁷ Aparecen habitualmente en créditos cámaras históricos de TVE como Jesús Mata y José Manuel Reverte.

⁵²⁸ De ahí el vínculo que Lisardo García Bueno establece entre esta etapa de la serie, a la que llama «cámara ojo» y los noticiarios Kinó-Pravda, realizados por Dziga Vértov en 1922.

⁵²⁹ <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/venta-loteria-vivir-cada-dia-1980/359505/>

del capítulo, otra viuda que trabaja para la dueña vendiendo boletos por la calle, cuenta entre la lluvia las penurias de su situación económica y la represión sufrida (Fig. 2).

Me quedé viuda hace dieciséis años y claro, me tuve que poner a pedir, porque tenía un niño pequeño y claro, me cogieron para [la cárcel de] Yeserías y estuve pues un mes. (...) Como comprenderá usted, me cortaron el pelo, ya no podía ir a trabajar. Como me cortaron el pelo tenía que seguir pidiendo y cuando salía a la calle pues enseguida me cogían porque como ya llevaba la marca del pelo. (...) Luego mis hijos se casaron y me quedé solita y solita sigo.

Las dos viudas representan dos rostros de una misma realidad social. La aparición inesperada del testimonio de esta mujer convoca en unas pocas frases, mientras camina bajo la lluvia, toda una memoria reprimida y silenciada, produciendo una fuerte ruptura y desestabilizando el tono confortable de lo visto hasta ese momento.



Fig. 2. Trabajadora anónima en «¿A quién le vendo la suerte?».

La estructura argumental en dos mitades, a veces planteada en guion, pero muchas veces resuelta en montaje, se usa en muchos de los programas de ambas etapas, donde a una realidad dada caracterizada por la aparente ausencia de conflicto o por unas circunstancias amables se superpone un giro en el ecuador que recontextualiza todo lo que habíamos visto hasta ese momento⁵³⁰.

⁵³⁰ Un ejemplo temprano lo encontramos en el díptico «Viva la quinta del 79» (Ángel Peláez) y «La otra quinta» (José Luis Marqués), ambos emitidos el 20 de diciembre de 1979. Si la primera mitad retrata el jolgorio y la confraternización del sorteo del servicio militar en el pueblo de Portillo de Toledo, la segunda parte describe la situación de las mujeres jóvenes en Calzada de Calatrava (Ciudad Real), sin alicientes, ni apenas ofertas de empleo y deseando marcharse a la ciudad para evadirse del control familiar. <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/viva-quinta-del-79/15927102/>

También el empleo de la banda de audio puede tener una finalidad expresiva o simbólica, puede contener un discurso sobre el subtexto de las imágenes. En un programa como «La ciudad dormitorio» (Santiago Castellanos, 18 de julio de 1979)⁵³¹, la secuencia de arranque emplea una música orquestal rimbombante, con una planificación de flamantes nuevas torres de apartamentos, filmadas grandiosamente en contrapicados. Tras una sucesión de planos de tono heroico se *cuela* un contrapicado de un suelo repleto de desperdicios, basura, un inodoro roto y restos de construcción de obra. El empleo de una música que remite a las epopeyas del Hollywood clásico es en este programa un contrapunto burlón entre la imagen oficial del auge del desarrollo urbano y la realidad de desabastecimiento, precariedad, polución, problemas de comunicación y suministro telefónico, colapso sanitario y escasez de parques, colegios y zonas de ocio de la Fuenlabrada retratada posteriormente a través de diferentes vecinas. Entre ellas destaca un ama de casa que acompañaremos durante toda su jornada y que expresa una clara conciencia de clase, la reivindicación de los servicios públicos y una planificación urbana que atienda las necesidades de la clase obrera.

La estructura narrativa de este capítulo está construida de un modo muy efectivo. Al inicio, una mujer sale del portal de su edificio de noche.

Buenas, son las seis y diez de la mañana y a esta hora me tengo que ir aproximadamente, ya voy pillada un poco. Tengo un niño, pues, que le tengo con mi suegra. Traerlo, llevarlo y traerlo me cuesta un buen trastorno y solamente lo veo los fines de semana.

Ella se marcha (nunca volverá a aparecer) y las siguientes secuencias muestran a diferentes personas que salen a trabajar hacia Madrid, augurando un buen atasco y unas dos horas para llegar a su puesto de trabajo, entre ellos, un hombre explica en su coche por qué prefiere ir por una carretera secundaria. El capítulo continúa contando la jornada en la ciudad, se incorporan conversaciones con tenderos y vecinos, adolescentes que trabajan en una carnicería, amas de casa hacinadas con sus hijos en un ambulatorio o buscando plaza en colegios abarrotados. En la última secuencia, reaparece el hombre que iba en coche al trabajo por carreteras secundarias, que llega de noche al mismo portal que vimos por la mañana, del que salió la primera mujer.

Esta es mi hora normal de llegar a casa, son las diez y media de la noche, yo suelo salir de casa a las siete y cuarto, siete y media de la mañana, y regreso a esta hora.

⁵³¹ <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/ciudad-dormitorio/16114291/>

Aquí vivir vivo los fines de semana, que es cuando me relaciono con los vecinos. A mi mujer no la suelo ver en ninguna hora del día. Ella sale de trabajar a la seis de la mañana y yo a las siete y cuarto como he dicho antes. No la suelo ver, tengo un hijo pequeño con un año que le veo los fines de semana únicamente, porque la verdad es que el tiempo no me permite verle.

Entran los títulos de crédito mientras entendemos que se trata del marido de la mujer con la que se inició el episodio; de la misma manera que ellos nunca se ven a lo largo de la semana, el programa también los ha separado al inicio y al final del metraje. La estructura narrativa hace partícipes a los espectadores de la desaparición de trabajadores y trabajadoras durante la jornada laboral y la imposibilidad de encuentro entre un matrimonio.

Estos dos ejemplos, pertenecientes a trabajos de Santiago Castellanos, que también llevaría a cabo tareas de coordinación junto a Isabel Pastor, fueron editados por Iván Aledo⁵³², figura reconocida entre sus compañeros por aportar soluciones estéticas y conferir a *VCD* un estilo propio, son una pequeña muestra de trabajos especialmente sobresalientes, donde la preparación del tema, la relación con las personas retratadas, un rodaje sin sobresaltos y unas buenas intuiciones de montaje ofrecen piezas donde la aparente sencillez puede integrar sofisticadas intervenciones formales, en las que la vitalidad del retrato se entrecruza con un distanciamiento musical que admite la sátira en su radiografía colectiva y su denuncia social. Por otro lado, el alcance de la propuesta y su complejidad argumental no está necesariamente circunscrita al empleo de recursos de cierta experimentación audiovisual; en muchos de los trabajos más rotundos, el equipo adopta un enfoque menos heterodoxo y más sobrio, donde la penetrante capacidad observadora y la delicadeza ética, el trabajo de encuadre y la estructura narrativa, profundiza en las diferentes realidades tratadas desvelando aspectos sociales difíciles, históricamente desaparecidos e inescrutables, que incorporan una conmovedora hondura emocional⁵³³.

⁵³² Iván Aledo se convertirá en un reconocido montador cinematográfico, ganador de dos Premios Goya, que colabora en algunas de las propuestas más estimulantes de la década junto a Javier Maqua, Ana Díez y Felipe Vega, y ya en los noventa como montador de los trabajos de Julio Medem (*Tierra*, 1996, *Los amantes del círculo polar*, 1998, o *Lucía y el sexo*, 2001). Falleció por coronavirus en 2020 a los 68 años.

⁵³³ Se puede mencionar aquí «Tiempo de ilusión, tiempo de recuerdo» (Isabel Pastor, 28 de marzo de 1979), sobre las condiciones la infancia en Friol (Lugo), «Vidas rotas» (Lisardo García Bueno, 4 de junio de 1981), sobre alcoholismo y una casa de acogida en Palma de Mallorca, o «281 mujeres y un día», sobre la cárcel de mujeres de Yeserías en Madrid.

La coyuntura de un programa que se enfrentaba con pocos medios a circunstancias logísticas y humanas de todo tipo, junto a un gran volumen de producción, conlleva una inevitable irregularidad, que influye en el abordaje de los contenidos y provoca algunos problemas de orden técnico, en especial en el sonido⁵³⁴. La urgencia con la que se deciden los temas, la velocidad de los procesos de rodaje y montaje y la imposibilidad de investigación previa produce que algunos programas tengan una mirada más superficial o se centren en el retrato pintoresco. Con todo, hasta en los trabajos más apresurados, el programa mantiene su relevancia como amplio archivo histórico, si bien su representatividad está más relacionada con la improvisación que con un planteamiento sociológico establecido⁵³⁵.

Otro aspecto que afecta a algunos trabajos está relacionado con el vínculo establecido entre el equipo y los sujetos observados, donde la empatía y la complicidad o el desconocimiento de la realidad atendida puede causar una mirada idealizada a determinadas condiciones de vida, algo perceptible en algunos relatos sobre el mundo rural. Esa conexión personal que establece el equipo, en especial el redactor o realizador, con sus sujetos retratados es en todo caso otro de sus rasgos destacables, que promueve el reencuentro a lo largo de los años con algunos de los protagonistas de la primera etapa, que reaparecen en la segunda. Por otro parte, será en esta capacidad de establecer un vínculo y un acompañamiento entre el equipo y el sujeto representado donde la serie alcanzará sus mejores resultados.

Una característica primordial de *VCD* pasa por esa dimensión participativa. Por un lado, la dirección y coordinación del programa anima a la audiencia a proponer temas, historias y personajes; más adelante, en la segunda etapa, se incluirá también un coloquio en Radiocadena Española donde se debate el capítulo emitido entre sus protagonistas y el público televidente, que puede telefonar, preguntar y comentar. En paralelo, a medida

⁵³⁴ «En la primera etapa, la que va de 1978 a 1982, el balance de producción fue de 25 o 26 programas al año, basado en el condicionante de producir durante 12 meses el material suficiente para cubrir un semestre de emisiones. Esto supuso una aceleración permanente de la producción, sin ningún sosiego ni detenimiento para la selección adecuada de los temas, predominando la necesidad de entrega y cumplimiento de plazos y ritmos sobre la dotación a cada tema del tiempo apropiado para cumplir seriamente todos sus plazos.» García Bueno, «De la cámara ojo», 171.

⁵³⁵ El listado de episodios no incluye poblaciones, por lo que no es posible saber efectivamente si hay una sobrerrepresentación de espacios en detrimento de otros, ni establecer unas métricas al respecto. En los 130 trabajos analizados sí se puede detectar una preponderancia de obras radicadas en Madrid. Por otro lado, si bien la presencia de Isabel Pastor como coordinador de redacción y subdirectora, y posteriormente de Blanca Mañas en redacción, además del trabajo de montadoras como Amparo Martínez, Teresa Font o Teresa Vilorio, indica una presencia de mujeres en el programa, la masculinización de la plantilla de redactores y realizadores produce un sesgo en la representación de género.

que el programa tenga más autonomía y medios y se desarrolle un mayor proceso de investigación, la interacción entre las personas participantes y los redactores aumenta. Los sujetos proponen temas, ejemplificados en experiencias propias, que dan lugar a secuencias con un mayor índice de preparación; en el diseño de la escaleta se negocian no solo los temas a tratar sino que se propone el modo en que esos temas van a ser representados. El sujeto representado forma parte poco a poco de su representación, que incluye declaraciones espontáneas pero también reproducciones de circunstancias diarias. De manera gradual, algunos episodios se van a focalizar en casos particulares. Con el objetivo de aproximarse a situaciones que recreen sucesos ya transcurridos y que expliquen de manera más completa las circunstancias presentes, el redactor, en conversación y retroalimentación con los protagonistas, va a escribir escenas dramatizadas, donde la propia persona escenifica su historia, bajo la confianza que le produce el programa y la relación establecida con el redactor-realizador, médium de la historia y organizador de la narración y la puesta en escena.

La estabilidad que adquiere el programa a partir de 1981 ayuda a que se puedan dedicar más jornadas a los episodios. El acompañamiento y convivencia entre el equipo y los protagonistas de cada capítulo se desarrolla a lo largo de diferentes jornadas y las recreaciones pueden ir dotándose de mayor complejidad y ubicarse en un mayor número de escenarios, hasta reconstruir fragmentos temporales más amplios. De manera orgánica, el reportaje va adoptando manera de docudrama. El redactor se va convirtiendo en realizador, el periodista en cineasta.

De manera natural el programa introduce recreaciones que ilustren los procesos de sus personajes pero también la dinámica del propio proceso de producción, tal y como se ve en la secuencia inicial de «Cartas de una familia» (Fig. 3, 4, 5 y 6).





Fig. 3, 4, 5 y 6.

En la temporada de 1982 se llevan a cabo episodios donde las recreaciones implican técnicas de puesta en escena, participación de personajes secundarios, recorridos por diferentes parajes y conflictos más elaborados que precisan de mayores dotes interpretativas, que acentúan además el dramatismo realista de la situación.

Ello se puede ver en algunos segmentos del capítulo «Sin hogar» (Santiago Castellanos, 5 de noviembre de 1982), que sigue en paralelo a dos parejas que se encuentran sin casa en Madrid. El programa incluye rodaje nocturno y una producción de varias semanas, hasta que Ángel y Rosa, a la espera de un hijo, dan a luz. Las puestas en escena implican una sorprendente discusión en un descampado alrededor del coche en el que viven la segunda pareja, Javier y Mari Carmen con sus hijos, y el proceso con el que, con el apoyo de una plataforma vecinal, intentan ocupar una casa deshabitada. El trabajo de cámara y realización incorpora, a veces de forma intuitiva, a veces de forma meditada, composiciones capaces de sintetizar el conflicto dramático y las circunstancias estructurales que rodean a los personajes. En la secuencia mencionada, mientras Javier y Mari Carmen discuten en el descampado y valoran la posibilidad de separarse, la cámara les rodea mostrando como ese espacio baldío está rodeado de nuevas viviendas en proceso de construcción, recortadas en el claroscuro del atardecer, mientras ellos no tienen dónde dormir (Fig. 7 y 8).



Fig. 7 y 8.

En un capítulo como «281 mujeres y un día», la problemática habitual de muchas mujeres reclusas es la de tener que criar a sus hijos pequeños dentro de la cárcel, aspecto que en el tramo final del programa se percibe fusionado gracias al trabajo con el teleobjetivo, que integra a un niño jugando en un columpio bajo la mirada de un policía armado en lo alto de su garita (Fig. 9).



Fig. 9.

El capítulo titulado «Como un canto rodado» (Ángel Peláez, 9 de febrero de 1982) será la experiencia más compleja hasta ese momento y marcará la senda a partir de la que apostar por el docudrama. Comienza con las circunstancias de las mujeres jóvenes que

llegan a Madrid y las casas de acogidas en las que pueden recibir orientación y apoyo, gestionadas por hermandades de monjas. El programa, tras presentar diferentes perfiles, muestra al redactor, Ángel Peláez, que explica que la historia que sigue a continuación es la de una joven con diferentes problemas y que se ha confeccionado siguiendo el relato de su biografía: «Desde que conocimos a Pilar hemos ido elaborando el guion cinematográfico de su vida tal y como ella nos iba narrando los hechos. Esta es Pilar Recio.»

El capítulo da paso a una presentación de ella en cámara recordando su infancia y los motivos por los que se marchó de una familia desestructurada con problemas de alcohol y malos tratos. A partir de ahí, el capítulo reconstruye diferentes momentos de su vida a través de dramatizaciones protagonizadas por ella, sus diferentes internamientos en reformatorio y psiquiátricos, sus amistades, sus relaciones, sus fugas y sus problemas de adicción. A lo largo de la peripecia, la voz de Pilar va narrando lo que le sucedió, las razones que cree que motivaron sus acciones y las emociones que esos recuerdos le producen en el momento presente, el momento de la rememoración. El capítulo incluye también fragmentos de su diario leídos por ella. Las dramatizaciones llegan a ficcionar un episodio de *delirium tremens* (Fig. 10) y un intento de suicidio hasta que la protagonista desaparece y el equipo se queda en suspenso. Con la ayuda de su novio se descubre que tras un intento de atraco en un taxi ha ingresado en prisión. El redactor explica delante del material rodado, el celuloide dispuesto en la sala de montaje, que se ha organizado un último encuentro entre Pilar y su pareja en la cárcel y se muestran las indicaciones de rodaje al novio antes de entrar en la penitenciaría (Fig. 11 y 12). Ambos se encuentran y la protagonista hace una valoración esperanzada de su futuro y se despide del programa. Tras ello, Ángel Peláez reaparece para contar que tras la primera libertad condicional, Pilar ha vuelto a desaparecer, que no han sido capaz de encontrarla y deciden acabar el programa con una última lectura que ella hace de su diario donde reivindica su derecho a vivir como le dé la gana.



Fig. 10.



Fig. 11 y 12.

Este capítulo y el repertorio de propuestas estéticas y narrativas que emplea se puede considerar propiamente un docudrama y marcará a Puértolas la senda por la que internarse en la siguiente temporada. El capítulo bascula entre el retrato documental, la estética neorrealista y secuencias cercanas al tono del cine quinquí. Enmarca la vida cotidiana de una persona de un ámbito excepcionalmente vulnerable, momentos retratados con gran economía de medios y respeto para aproximarse al proceso psicológico interno de su protagonista, empatizando con su alegría, su tristeza, su angustia o su frustración. A la vez incluye pasajes dramáticos subrayados musicalmente y ciertas estridencias sensacionalistas. El programa además evidencia el proceso de construcción de la escena, muestra su proceso de elaboración, e infiltra elementos metacinematográficos donde se observan el carácter procesual de la construcción narrativa, lo que manifiesta a los espectadores una doble distancia: los televidentes son conscientes del andamiaje del relato cinematográfico, aunque a su vez son partícipes de la realidad de la persona retratada.

«Como un canto rodado» manifiesta las posibilidades y los peligros del docudrama, su capacidad expresiva y su respetuoso retrato a individuos excluidos de la sociedad, reflejados con todas sus aristas y problemáticas, pero a su vez tropieza con las limitaciones éticas de su enfoque y los posibles excesos y asimetrías en trabajos que se introducen en intimidad de individuos vulnerables, que están mostrando su propia vida a través de su rostro y sus gestos. A pesar de sus deslices, el capítulo adquiere entidad al sostenerse sobre la voz de su protagonista. Desde esa subjetividad, basada en sus propios textos, en la reflexión meditada de Pilar sobre su biografía, en su autorrepresentación, el programa propone un relato que deshace estereotipos por la narración en primera persona y unas ficciones que contribuyen a la identificación y la empatía, el retrato desprejuiciado de experiencias de vida de poblaciones estigmatizadas. Es difícil calibrar la motivación por la que cada persona decidió participar en el programa, dado que este nunca les retribuyó económicamente. En ocasiones se manifiesta el deseo por concienciar sobre unas dificultades colectivas o transmitir un ejemplo de lucha personal que pueda inspirar a otros individuos. El programa era muy consciente de no admitir propuestas cuya finalidad fuese la promoción de una carrera o un negocio. En el caso de personalidades con unas circunstancias como las de Pilar Recio quizá obedeció a una necesidad de expresión personal, de catarsis sobre su pasado, de reevaluación de su vida, como se manifiesta en su diario, de búsqueda de aprobación o del deseo de enviar un mensaje a su familia.

Segunda etapa. Orígenes del docudrama.

La llegada del PSOE al gobierno y la presencia de Ramón Gómez Redondo favorece que VCD dé un salto cualitativo. Más presupuesto, más medios, nueva estructura de equipo y más tiempo para realizar unos programas que pasan a durar sesenta minutos, un cambio de formato hacia el docudrama y un lanzamiento de la nueva temporada en el *prime time* de los jueves noche sustituyendo a la archiconocida serie norteamericana *Dinastía* (que a su vez había reemplazado a *Dallas* tras su finalización, un verdadero fenómeno social). Cada capítulo tiene un presupuesto de 1.800.000 pesetas, se estabilizan equipos de filmación más grandes, de ocho personas, y el proceso se realiza en unos tres meses: un mes de preparación, un mes de filmación y un mes de montaje (aunque el carácter heterodoxo de la propuesta, sus guiones abiertos y sus rodajes expuestos a la espontaneidad, puede implicar que tras el montaje se vuelvan a rodar fragmentos). Si bien los recursos son mayores, la producción sigue siendo modesta, de un tamaño adecuado a

un formato que se sirve de la ficción para nutrirse de la experiencia cotidiana de sujetos reales en sus espacios de vida. El resultado se percibe como cercano a un largometraje de factura e inspiración neorrealista, rudimentaria pero poderosamente veraz, un documento social en la línea de los trabajos de Ken Loach, y unas recreaciones donde resuenan los documentales primitivos de Robert Flaherty, aunque la libertad creativa de un equipo al que se suman realizadores formados en la industria cinematográfica y realizadores históricos de TVE se materializa en diferentes niveles de experimentación⁵³⁶.

En un artículo en *Diario 16*, Rodríguez Puértolas comenta cómo la sensación de que el formato de reportaje empezaba a resultar repetitivo, tras cinco años de emisiones y doscientos veinte episodios, los había animado a renovar la serie, aprovechando el apoyo de los directivos Enrique de las Casas y Ramón Gómez Redondo. Plantea así una primera descripción que da cuenta de la dificultad de definición de un subgénero cinematográfico cuyo principal rasgo es precisamente su ambivalencia genérica: «que si *A sangre fría* sí pero no, que si *La terra trama*⁵³⁷, no pero si, que si *Los Botejara* no, pero no... Pero bueno esto qué es, ¿Cómo el neorrealismo de los cincuenta o como el cine-*verité*? Y el no es eso no es eso, y el bueno, pero si...»⁵³⁸. El director de la serie avanza en todo caso unas primeras características:

Pensamos que tenía que ver con la autenticidad e interpretación, acercamiento abierto a la realidad, personas que recrean su propia historia, lo verosímil y lo experimental, el sentimiento de lo vivido, la idealización de los propios recuerdos, las técnicas para hacer como que, darle la vuelta al reportaje tradicional, el cómo condiciona la cámara que se acerca...⁵³⁹

En el artículo habla del «deseo de afrontar un riesgo», «unas gotas de locura para no ser tan responsables» para que «la experiencia [sea] reconvertida en experimento», asumiendo y expresando sin tapujos «un poco de vanidad para volver a inventar el cine».

⁵³⁶ En esta etapa se incorporan directores procedentes de la EOC como Angelino Fons, Alfonso Ungría, Antonio Artero, Gonzalo García-Pelayo, Bernardo Fernández, Gonzalo Sebastián de Erice o Javier Maqua, que dirige el primer docudrama de esta temporada «Love story para Luis y Fina». En la nómina se incorporan también realizadores históricos de TVE de los dramáticos teatrales como Pedro Pérez Oliva, Daniel Herranz o Carlos Jiménez Bescós, también realizadores con vínculos con la profesión cinematográfica como Rafael Alcázar y Pascual Cervera o con amplia trayectoria en NO-DO como Jaime Moreno Monjas.

⁵³⁷ La comparación con *La terra trama* no es ociosa al contemplar un capítulo de la precisión estética y la potencia emocional como «Los naufragos de La Restinga» (Pascual Cervera, 7 de junio de 1983), sobre unos pescadores de El Hierro. La comparación con *A sangre fría* está probablemente relacionada con otra obra asombrosa, galardonada por un TP de Oro: «La nueva vida de Cándida Galán» (Javier Maqua, 26 de abril de 1983), sobre una joven bailarina que sobrevive a un brutal intento de asesinato.

⁵³⁸ Rodríguez Puértolas, «La televisión camina hacia el octavo arte».

⁵³⁹ Rodríguez Puértolas, «La televisión camina hacia el octavo arte».

La presentación de Puértolas en el primer capítulo de la nueva temporada de 1983, emitido el 5 de abril, amplía la descripción de la propuesta y manifiesta la ilusión de un equipo comprometido con la idea de estar inaugurando un apuesta estética inédita que mantiene su absoluto compromiso con la justicia social. Mientras Puértolas muestra al equipo en rodaje o charla en la sala de montaje (Fig. 13 y 14), comenta las novedades del programa, que incluye además una reflexión sobre el índice de verdad y veracidad que implica la forma cinematográfica. Merece la pena dejar la intervención por entero.

Ahora vienen las novedades, novedades que no van a afectar para nada al fondo de nuestro programa (...) que en definitiva consiste en reflejar una España viva, a veces dura, a veces olvidada, pero siempre cotidiana. En donde van a estar los cambios es en la forma. Hasta ahora, *Vivir cada día* se ha acercado a estas realidades con una técnica de reportaje afrontando unas situaciones estáticas; a partir de ahora les vamos a ofrecer a ustedes una serie de historias individualizadas, personalizadas, concretas, con un desarrollo, con un antes, con un después. La situación quedará como telón de fondo y de esas situaciones se destacarán unas personas que serán aquellos que ustedes conocerán a través de nuestras historias como protagonistas. Es cierto que todo intento de recreación tiene un nivel de interpretación y tal vez eso esconda detrás un cierto nivel de falsedad y que, en el camino que nosotros hemos pretendido de un mayor rigor, nos tengamos que dejar un poco de trozos de frescura y de espontaneidad, pero esto sucede siempre que existe una cámara enfrente de unos hechos. Ha sucedido en las anteriores historias de *Vivir cada día* y sucede en este tipo de programas, porque ¿acaso no estoy yo interpretando, interpretándome a mí mismo, al hablarles a ustedes a través de la pantalla? ¿Se han preguntado ustedes que queda de la auténtica realidad de una situación al acercarse una cámara a filmarla o hasta qué punto queda modificada por la presencia de esa cámara? Nosotros sí nos hemos hecho a menudo esa pregunta y la respuesta es el nuevo enfoque que vamos a ofrecer en el programa, en cuanto a la forma solamente que no en cuanto al fondo de la temática⁵⁴⁰.

⁵⁴⁰ «Love story para Luis y Finá».



Fig. 13. Puértolas en el set.



Fig. 14. Puértolas al lado de Iván Aledo (c) y el redactor José Ramón Vázquez (d).

De estas reflexiones es pertinente destacar la idea, aparentemente paradójica, de que el enfoque de la temporada implica un mayor rigor, un mayor compromiso con la verdad de lo que se cuenta, aunque eso pueda implicar la estilización de la realidad contada. Para Puértolas es importante garantizar más adelante que «estas historias son reales y que los personajes esenciales son aquellas personas que las viven o las han vivido». La tensión entre espontaneidad y estilización va a ser uno de los puntos más desafiantes de esta etapa.

La presentación introduce una reflexión sobre el papel que la cámara juega en la modificación de la realidad representada, lo que sin duda se emparenta con los presupuestos ya mencionados de Jean Rouch y el *cinéma vérité*. Sin embargo, la noción de que la cámara todo lo *falsea*, en lugar de constreñir, libera las posibilidades de representación y amplía las opciones creativas para introducir recursos que el documental expositivo clásico o el cine directo no admitiría: flashbacks, secuencias oníricas y elementos simbólicos dentro de unos trabajos que se encuentran en un particular equilibrio entre el compromiso con la verdad de la historia y una forma cinematográfica narrativa que emplea toda la gama de recursos de la ficción y la no ficción. Entre ellos se pueden citar aquí una planificación visual con una amplia gama de angulaciones, tamaños de plano, travellings, planos aéreos, una fotografía más elaborada, diseñada con fines dramáticos, uso del fuera de campo o empleo de la música con fines expresivos, secuencias de acción y diálogos improvisados por los propios participantes, monólogos interiores o parlamentos a cámara, diferentes estilos y tonos que el montaje funde, entrelaza o intercala en estructuras temporales que pueden cubrir años y décadas de la vida de sus protagonistas y que utiliza materiales de procedencias diversas: archivo, fotografías y grabaciones personales, correspondencia o diarios, hemeroteca o fragmentos

de noticiarios, informativos u otras secuencias pertenecientes a largometrajes de terceros. Un catálogo tan amplio de recursos y de materiales que proporcionan a algunos capítulos el carácter mestizo, abierto y metarreflexivo del cine-ensayo, categoría de escurridiza catalogación⁵⁴¹.

Puértolas despidió su presentación indicando que precisamente se acabaron las presentaciones y los intermediarios, «en adelante no vamos a hacer entre ustedes y nosotros más intermediario que las propias imágenes y los protagonistas que las pueblen»⁵⁴². Los capítulos a partir de ahora van a ser obras autónomas, trabajos cinematográficos emitidos en la televisión.

El docudrama sería así un formato cinematográfico que integra elementos de dramatización con personas y narraciones que proceden de un universo real. En el caso de *VCD* la importancia pasa precisamente por que los personajes principales estén contando una historia factual, acontecida, y que estén interpretándose a sí mismos⁵⁴³. La persona de a pie pasa a protagonizar directamente *su* historia, elemento que aparece además expresado en los rótulos de los capítulos: «una historia real puesta en imágenes».



Fig. 15. Título de crédito de «Love story para Luis y Fina».

⁵⁴¹ Antonio Weinrichter, en la introducción a *La forma que piensa*, comienza citando a Adorno (“la ley formal más profunda del ensayo es la herejía”) al pensar en su carácter mixto de ensamblaje de materiales de distinta procedencia y su difícil adscripción genérica. Antonio Weinrichter, ed., *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (Navarra: Punto de vista, 2007), 12. Características que también se describen en Nora M. Alter, *The Essay Film after Fact and Fiction*, (Columbia University Press, 2018) y Laura Rascaroli, *How the essay film thinks* (Oxford University Press, 2017).

⁵⁴² «Love story para Luis y Fina».

⁵⁴³ Esta será la definición que se defenderá aquí dada la confusión y ambigüedad con la que este término se emplea, que denomina como docudramas a trabajos de ficción de carácter naturalista inspirados en hechos reales, aunque se desarrollen en los años 10 y 20 del siglo XX (*Days of hope*, Ken Loach, 1975) o cualquier proyecto que integre recreaciones o *reenactments* como en la filmografía de Errol Morris y su seminal *The thin blue line* (1986).

Desde este enfoque, las experiencias de Ken Loach, interpretadas por actores profesionales, no serían docudramas sino ficciones naturalistas. También la tradición neorrealista italiana, que a partir de los años cuarenta rueda en espacios físicos reales, en calles y viviendas, con actores que no tienen experiencia dramática (recordemos *El ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica, 1948) evoca estos trabajos de VCD, con la salvedad de que en el neorrealismo el actor no profesional interpreta un personaje cuya peripecia no está directamente relacionada con su vida⁵⁴⁴. Por otro lado, las dramatizaciones y recreaciones son tan antiguas como la propia existencia del documental desde los tiempos de *Nanuk el esquimal* (Robert Flaherty, 1922). Como recuerda María Luisa Ortega:

La reconstrucción siempre ha estado en el cine documental desde Robert Flaherty al docudrama, y fue especialmente practicada por el documental clásico, antes de ser anatematizada por los nuevos parámetros de credibilidad impuestos por el cine directo. Con el término reconstrucción acostumbramos a referirnos, primeramente, a la recreación de escenas para ser filmadas e interpretadas por los propios sujetos sociales y con un guion más o menos laxo extraído de los acontecimientos puntuales o cotidianos que se representan. Esta es la primera vía contemplada como estrategia para la deseada dramatización de lo real descrita por John Grierson en sus llamamientos a convertir el «report» en «story» (...). El actor original (nativo) y la escena original (nativa) se proponían como las mejores guías para la interpretación del mundo moderno en la pantalla, dado que ofrecían un poder de interpretación más complejo y sorprendente que cualquier artificio surgido de la mente del estudio. El documental clásico confió en esta estrategia bien como dispositivo de revelación (revelaciones de los personajes interpretando su propia vida) o como elemento de representación capaz de abordar realidades de naturaleza general que se escapaban del registro inmediato y sorpresivo de los acontecimientos utilizando para ello lo que el cine ofrecía frente a otros medios.⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ La referencia al neorrealismo es explícita en la visión de Maqua: «En los docudramas que hice para *Vivir cada día* siempre apliqué dos ideas que me atraían del Neorrealismo italiano. Una, que los guiones están para ser traicionados y *Vivir cada día* era un campo de experimentación apropiado para ello, ya que tenías que ser más o menos fiel a un argumento pero no a unos diálogos; y dos, que una cara apropiada es más importante que un oficio, es decir, que la espontaneidad de una realidad en boca y gestos de su verdadero protagonista, o de alguien de la calle de modus vivendi similar a él, resulta más auténtica que la de un actor (...). Rossellini, Visconti, De Sica, son descubridores de rostros.» García Bueno, «De la cámara ojo», 94.

⁵⁴⁵ María Luis Ortega, «Documental, vanguardia y sociedad: los límites de la experimentación», en Josetxo Cerdán y Mirito Torreiro, (eds.) *Documental y vanguardia* (Cátedra, 2018), 212.

Antonio Weinrichter considera la película *Farrebique* (Georges Rouquier, 1946), retrato de una familia de granjeros a lo largo de las cuatro estaciones del año, como el primer docudrama⁵⁴⁶.

Además de la ampliación de equipo técnico para los rodajes (que pasan de cuatro a ocho, pero que, por otro lado, a veces son demasiado numerosos y no caben dentro de los apartamentos de los protagonistas), también se reconfigura el equipo de redacción, que llegará a contar con cuatro componentes, coordinados por Isabel Pastor, que se encarga de seleccionar y buscar los temas y personajes⁵⁴⁷. Su percepción del proceso de búsqueda y de la relación establecida con los participantes describe el funcionamiento interno de la redacción del programa y las circunstancias que implica trabajar con personas anónimas.

A veces partimos de una idea nuestra y buscamos personajes. El tema y los protagonistas nos vienen dados, en otras ocasiones, por una noticia aparecida en la prensa. Ahora nos llegan cartas, unas 100 a la semana. Una de cada 20 contiene ideas válidas para montar el programa. También es cierto que algunos nos escriben para promoverse a sí mismos, para darse publicidad. Algunos quieren convertirse en actores. La historia de las personas que vamos conociendo condiciona la historia del programa. Se crea un singular cruce psicológico entre ellos y nosotros. Tenemos siempre despiertas las alertas de la ética. Siempre existe el miedo de hacerles daño, porque un programa de estas características obliga a hacer un profundo strip tease de la persona. Algunos, una vez acabado el programa, vuelven al anonimato, pero lo normal es que esas personas quieran y sigan teniendo un contacto con nosotros porque sus problemas siguen ahí.⁵⁴⁸

El equipo de redacción lo componen figuras que se incorporaron la etapa previa, como Mariano Aragonés o José Ramón Vázquez, a los que se sumarán Juan Manuel Blázquez, Blanca Mañas y, más adelante, Pedro Redondo. El trabajo del equipo de redacción es fundamental en el concepto del programa: implica todo el trabajo de investigación y documentación, pero también la contactación con las personas que opten a protagonizar un capítulo, la realización de diferentes entrevistas y reuniones con ellos para valorar su idoneidad y también para preparar un primer esquema de guion. Al ser las personas que

⁵⁴⁶ Weinrichter, *Desvíos de lo real*, 28.

⁵⁴⁷ «Isabel Pastor era el filtro del programa». Conversación con Lisardo García Bueno. 13 de febrero de 2024. Realicé continuados intentos para contactar directamente con Isabel Pastor, pero no hubo modo alguno de localizarla.

⁵⁴⁸ Declaraciones de Isabel Pastor en Pérez Ornia, «La nueva etapa de *Vivir cada día*».

mejor conocen la historia o quienes tienen más complicidad con los protagonistas, a veces también forman parte del rodaje⁵⁴⁹. Suelen firmar algunos de los guiones de los programas, como el propio Rodríguez Puértolas, también muy implicado en estos procesos, dos de ellos, José Ramón Vázquez y Juan Manuel Blázquez, terminarán realizando varios de los capítulos más logrados y sobresalientes de la serie.

Procesos creativos, procesos participativos.

Las dinámicas de guion, rodaje y montaje de *VCD* son indicativas de su propuesta artística, social y política⁵⁵⁰. En los docudramas, cada capítulo será una creación coescrita entre el sujeto participante, el equipo de redacción, el realizador y a veces también el director de la serie. Si bien en algunos capítulos el realizador o alguno de los redactores firman el guion narrativo y estructurado, el trabajo de concepción colectiva del capítulo revela una metodología de trabajo que integra un proceso de negociación y participación donde se incluye al sujeto, que puede proponer escenas, modificar otras o vetar aspectos que le incomodan. Su participación puede darse en reuniones previas pero también puede ser activa, en la escritura de secuencias que pueden remitir a sucesos acontecidos o a percepciones internas e imaginativas, sueños recurrentes, proyecciones o ilusiones. También se pueden incorporar materiales personales como diarios y cartas privadas o públicas⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ El proceso de confección del programa también protagoniza algunos capítulos, dentro de la dimensión metacinematográfica que adopta en ocasiones la serie, como en «Las plumas de La Codorniz» (Carlos Jiménez Bescos, 8 de abril de 1985), cuya trama es precisamente la investigación que Blanca Mañas y José Ramón Vázquez realizan para hacer un episodio homenaje a los veteranos dibujantes de la histórica revista de humor. El programa tiene un tono surrealista y absurdo e incluye sketches cómicos en plató interpretados por otros realizadores del programa. El trabajo de los redactores o coguionistas y el proceso de rodaje y acompañamiento, en este caso de José Ramón Vázquez, también se ve en otro de los trabajos más notables, «Jaque a la reina» (Daniel Herranz, 6 julio de 1987), sobre un médico heroinómano.

⁵⁵⁰ Para una excelente y pormenorizada descripción del trabajo, véase García Bueno, «De la cámara ojo», 163-238.

⁵⁵¹ Cartas de reflexión o denuncia enviadas a la prensa que pueden haber motivado que el equipo de la serie contacte a la persona para indagar en sus circunstancias y hacer un capítulo. Luego esa carta puede formar del propio episodio, como en «Elia Cristi. El sueño de Matilde Cortés» (Lisardo García Bueno, 20 de febrero de 1984), que narra las múltiples dificultades de una madre soltera, cuya secuencia central incluye la escritura y publicación de una carta en prensa en la que ella se solidariza con una madre anónima ante la noticia de que un bebé abandonado ha aparecido en un contenedor de basura y ha muerto: «Me dirijo a ustedes con motivo de la noticia publicada en su diario titulada «Un niño recién nacido abandonado en los cubos de la basura». Las especulaciones en torno a esta noticia pueden ser muchas, los veredictos paralelos: las madres son culpables. Yo soy culpable de haber creído en un hombre que, separado ya de su mujer, y viéndolo feliz a mi lado, formé con él una nueva familia. (...) Me maltrató de obra y de palabra. Cansada de escándalos en la vecindad y abandonada en muchas ocasiones cuando la lucha por la supervivencia mía y de nuestros hijos era angustiada y humillante. Él volvía y parecía que todo se iba a arreglar. Y no, sino de mal en peor. Voy a ser madre de nuevo. Mis reservas son ya escasas, mis posibilidades muy limitadas. ¿Qué tendré que hacer con el bebé? ¿Abandonarlo? ¿Venderlo? ¿Regalarlo? ¿Tirarlo? ¿Exponerlo a miles de miserias o a la orfandad cuando con justicia nada debía haberle faltado? Yo pregunto.»

La necesidad de encontrar un equilibrio entre la experiencia vivida y la construcción argumental requerirá en ocasiones condensar las circunstancias vividas en una escena que quizá no se había desarrollado exactamente como originalmente había sucedido. A la vez, esa reescritura puede ser más fidedigna, en su síntesis, a los sentimientos y conflictos del protagonista que el relato real. La tensión entre la ficción y la veracidad y el encuentro de una verdad más respetuosa en las secuencias más argumentales provocaría la siguientes reflexiones del redactor, realizador y guionista José Ramón Vázquez:

¿Es lícito, en un programa como "Vivir cada día", y en beneficio de la veracidad de la historia que se está contando, alterar algunos aspectos de esa historia, cambiar hechos de tiempo o lugar, inventar conversaciones que nunca existieron?

En "Vivir cada día" partimos siempre de un material auténtico, la historia personal de un hombre o una mujer –o de un colectivo– a la que tratamos de ser fieles en todo momento al pasarla a la pantalla. Pero, del mismo modo que se seleccionan los hechos fundamentales de una historia y se desechan los accesorios; del mismo modo que proponemos a un personaje que mantenga ante la cámara una conversación necesariamente similar y nunca idéntica a la que mantuvo cuatro o cinco años atrás con el mismo interlocutor o con otro; de ese mismo modo nos parece correcto "inventar" una escena-resumen, que nunca tuvo lugar en la realidad, pero que pudo haber sucedido, que resulta coherente con el resto del relato y que sirve para narrar más eficazmente, dadas las limitaciones de tiempo del programa⁵⁵².

A continuación comenta, en referencia a un capítulo como «Encuentro en Quijorna» (Gonzalo Sebastián de Erice, 3 de mayo de 1983), que ellos mismos han fomentado una situación que no se habría dado de manera natural: congregar a antiguos combatientes de ambos bandos de la Guerra Civil en el escenario de la batalla de Brunete. Al percibir que, tras ese encuentro y ese rodaje, ha surgido la amistad entre algunos de ellos (o, más sorprendente, dos personas que ya se conocían del Club de Ancianos de Aluche han descubierto que lucharon en bandos opuestos y se ha fortalecido su amistad), Vázquez indica que «hemos modificado la realidad, por tanto, no solo en la pantalla, sino en la realidad misma». El uso de material perteneciente al protagonista y la legitimidad de su

⁵⁵² Texto mecanografiado de dos páginas proporcionado por el propio realizador, escrito en la primera temporada de docudramas (1983). Titulado como «VCD Reflexión». Agradezco a José Ramón Vázquez la aportación de material de prensa y hemeroteca y las puntualizaciones sobre el desarrollo del programa.

manipulación también es objeto de una reflexión respecto al capítulo «Félix, en cuerpo y alma» (Lisardo García Bueno y José Ramón Vázquez, 24 de mayo de 1983), que narra la historia de un modelo de desnudo y su crisis existencial al verse obligado a jubilarse.

Partíamos, como hilo argumental, de las memorias que Félix, modelo de Bellas Artes prácticamente toda su vida, ha ido escribiendo durante años en cinco blocs de espiral y que constituyen un reflejo de su gran humanidad a la par que un testimonio de lo que es y ha sido la profesión de modelo. Pero cuando, ya finalizado el rodaje, montábamos el programa, nos dimos cuenta de que el insertar, sin más, fragmentos de estas memorias en off deterioraba el conjunto de la historia, precisamente porque estos fragmentos, aislados, carecían del enorme sentido que tienen las memorias en su totalidad.

De modo que Lisardo García, Iván Aledo y yo mismo, con el consentimiento y la colaboración de Félix, decidimos reescribir determinados pasajes, tratando de sintetizar y expresar lo que para Félix ha representado su trabajo como modelo a lo largo de tantos años. «Falseamos» por tanto una realidad –las memorias de Félix, tal cual él las escribió– para no traicionar el espíritu que le había guiado al escribirlas.

Lo hicimos porque creemos que es menos importante la verdad de los detalles que integran la historia que la fidelidad al conjunto de la misma y su veracidad de cara a los espectadores.⁵⁵³

Aunque el guion tiene que estar estructurado para establecer un plan de rodaje, no deja de estar abierto a nuevas escenas, a la posibilidad de la reescritura, receptivo a la espontaneidad y a la posibilidad de que el proceso de rodaje produzca nuevos acontecimientos o reflexiones en sus protagonistas. Las interacciones con personajes secundarios pueden conducir a nuevas escenas que desarrollen o resuelvan conflictos, sin que eso desequilibre en exceso las jornadas de rodaje y con ello ponga en peligro la totalidad del capítulo. Por otro lado, el guion no debe incluir diálogos cerrados, pues al trabajar con personas sin formación dramática puede haber dificultades en la memorización, agarrotando la escena o bloqueando completamente a la persona/personaje. En la medida en que las personas están reproduciendo momentos de su vida, lejana o reciente, es mejor plantear una situación que se escenifique sin una

⁵⁵³ José Ramón Vázquez, «VCD Reflexión», 2.

definición excesiva, para que la persona encuentre las palabras que mejor se acomoden a lo que sucedió. Espontaneidad y escenificación se conjugan así en un proceso sumamente frágil e incontrolable, que requiere de una sinergia especial entre el realizador, el equipo y las personas reales.

Para Javier Maqua, que denomina «fronteras de la ficción» al docudrama, la persona que protagoniza cada capítulo tiene un papel decisivo en escritura pero también en rodaje, pues se rebelará ante injerencias autorales excesivas del realizador o ante escenas con las que no esté de acuerdo.

El ACTOR en las FRONTERAS DE LA FICCIÓN no sólo tiene un puesto de mando a la hora de determinar los sucesos que se relatan (son sucesos que le han pasado a él mismo y, por lo tanto, no pueden cambiarse a capricho del director), sino que, por su propia presencia, sus características físicas, vitales y temperamentales, impone al film un «estilo» u otro.⁵⁵⁴

La idea de que el personaje, por su presencia y biografía, genera un estilo o tono será aprovechada en los capítulos de Maqua, para enfocarlos como melodramas, comedias o suspense.

La consideración de que en rodaje es más importante encontrar el tono o el núcleo de la escena, más que una articulación concreta que se haya escrito previamente, también es mencionada por García Bueno, para quien los rodajes son momentos de acompañamiento y mediación, de escucha del protagonista, en donde el realizador tiene, por un lado, que garantizar y proteger la confianza de la persona que va a contar su historia –y que va actuar bajo las circunstancias agotadoras y estresantes de un rodaje–, y por otro lado, involucrar y motivar al equipo en el interés y respeto por lo que se cuenta. Una de las funciones importantes del proceso de rodaje por parte del realizador es transmitir al protagonista la relevancia de la historia, sus circunstancias cotidianas y biográficas y sostener la pertinencia y el interés que ello tiene para la esfera pública. El realizador, por así decirlo, debe estar tanto o más implicado que el propio sujeto en la narración y velar por un enfoque correcto y respetuoso, alejado del sensacionalismo, el morbo o el amarillismo, aunque algunas historias traten circunstancias trágicas o traumáticas.

⁵⁵⁴ Javier Maqua dedica un capítulo completo a la dirección de actores no profesionales y los efectos contradictorios que produce la cámara en *El docudrama*, 15. El libro es sumamente sugerente al reflexionar sobre el incierto estatus sobre realidad y representación que produce el género, su dimensión ética y sus particularidades estéticas. También desgrana el proceso de rodaje de una memorable secuencia del capítulo de *Vivir cada día*, «Separados» (Javier Maqua, sin fecha [probablemente junio], 1984).

El rodaje con un equipo pequeño favorece que los participantes no se vean abrumados por un exceso de personas y maquinaria, aunque los medios de producción muchas veces son demasiado ajustados para proyectos que deben afrontar parones por las obligaciones laborales de los sujetos participantes, la negativa o el abandono de algunos de los personajes secundarios, que deben ser sustituidos por otras personas, pérdida de localizaciones, fenómenos climáticos y todo tipo de circunstancias devenidas de estar trabajando con personas de a pie, con todo tipo de realidades personales, familiares o profesionales, que no están siendo retribuidas económicamente⁵⁵⁵.

En otras ocasiones, el rodaje se verá condicionado por la espera de una circunstancia concreta, un suceso que podía decantar la trama en una dirección u otra y que afectaría a su desarrollo posterior⁵⁵⁶. Esas partes se pueden registrar «en vivo», empleando estrategias del cine directo y se unen a las recreaciones y las «puestas en situación» sobre un tema dado, donde la interacción entre dos o más personas puede producir una situación de catarsis, un psicodrama que exteriorice la toma de conciencia del sujeto ante las circunstancias de su vida o un reajuste de cuentas con conflictos del pasado⁵⁵⁷.

Un ejemplo lo vemos en «Love story para Luis y Fina», donde se cuenta la historia de dos personas maduras que se encuentran a través de una agencia matrimonial. Él es un camionero que ha cuidado de su madre hasta su fallecimiento y ahora está solo y con apenas empleo, ella es viuda desde hace dos años y tiene ya nietos. Tras varias citas organizadas con otras mujeres en las que Luis es rechazado por su salario, Fina y él comienzan a citarse y, tras varios encuentros, deciden casarse. Las hijas de Fina están en contra, porque llevan tan solo unos meses saliendo. En una secuencia cerca del desenlace, Fina discute con su hija Rosi, explica cómo su matrimonio fue difícil por el alcoholismo de su marido y cómo las cualidades atentas, educadas y «sin vicios» de Luis le hace albergar esperanzas de que, al fin, pueda tener una relación sentimental satisfactoria. La secuencia, grabada entre la cocina y la sala de estar en un único plano, con un breve corte

⁵⁵⁵ Uno de los rodajes más difíciles probablemente fue «Boxeo entre rejas» (Rafael Alcázar, 16 de abril de 1984), rodado dentro de la penitenciaría de Santa Cruz de Tenerife, donde el equipo se quedaba a solas con la población reclusa sin apoyo de la institución y tenía que hacer frente a una complicada red de favores y demandas. Conversación con Rafael Alcázar, 6 de septiembre de 2024.

⁵⁵⁶ Puede tratarse de una boda, como en «Plan para Plan» (Ángel Peláez, 24 de junio de 1985), sobre la conocida caravana de mujeres llevada a un pueblo de solteros de una aldea de Huesca, o la vuelta a casa de una mujer tras décadas emigrada a Argentina, como en «Desde que se fue nunca más volvió» (Jaime Moreno Monjas, 17 de junio de 1985).

⁵⁵⁷ El equipo del programa y Rodríguez Puértolas tenían muy en cuenta el trabajo de Josefina Molina en *Función de noche*. García Bueno, «De la cámara ojo», 183.

para un contraplano, impresiona por su vitalidad, su desparpajo y el modo en el que se transparenta la personalidad de Fina, su inteligencia, su sarcasmo y una cierta sabiduría basada en unas experiencias difíciles que no han agriado su carácter. Cuando su hija le recrimina que «nadie nunca la ha querido como papá», ella rápidamente responde «por supuesto, a su manera» para a continuación luchar por su proyecto de vida junto a Luis. El recuerdo de un matrimonio aciago ante su propia hija, una interlocutora que no para de llevarle la contraria, produce un clímax donde se exteriorizan deseos internos largamente silenciados.

Yo no era feliz, no lo he sido, no he podido serlo, he pasado mucho, precisamente por vosotros. Este chico con el que salgo, este señor, las reúne [las cualidades que busco]. Lo que quiero es una persona delicada, una persona que se dé cuenta de lo que es una mujer. (...) Lo que no quiero es que se escape mi juventud, lo poco que me queda. Rosi, calla. Estoy deseando, esto que tengo, que no se lo he podido dar a nadie, dárselo a una persona.⁵⁵⁸

A lo largo de toda la secuencia se expresa con una naturalidad inédita una subjetividad femenina que condensa en palabras y gestos un recorrido biográfico, un momento vital decisivo con toda su riqueza, sus expectativas y decepciones.

Para García Bueno, uno de los aspectos principales que caracteriza a *VCD* y lo aleja de experiencias posteriores televisivas de telerrealidad, es el aspecto de convivencia entre desconocidos que se daba en rodaje. Convivencia que con el paso de las jornadas de rodaje favorecía el conocimiento del entorno de las personas participantes y, en el mejor de los casos, la afinidad y complicidad entre las diferentes personas implicadas.

Uno de los aspectos destacables que caracterizó a *VCD* fue la sencillez en el discurrir de las historias, su compromiso de ser fiel a la entrega y al esfuerzo que suponía para los protagonistas convivir con un equipo de televisión durante 20 o 25 días. Esto daba pie a un sentimiento de respeto hacia los personajes que se transmitía en el rodaje y se plasmaba en la factura final del documento. La interacción entre el equipo de rodaje y los protagonistas de las historias es un fenómeno muy importante en la trayectoria del programa, y se considera una de las claves del éxito del mismo. (...) El ambiente de convivencia prolongado, en la mayoría de los casos, fue muy positivo para el producto televisivo, una experiencia inolvidable para los personajes y colectivos que participaban, y un campo de

⁵⁵⁸ «Love story para Luis y Fina».

experimentación, aprendizaje y crecimiento profesional para los equipos que realizaban el trabajo.⁵⁵⁹

Acompañamiento y convivencia que favorecería que el equipo técnico y el realizador, en ese tiempo compartido, se deshicieran de estereotipos y prejuicios y se asomaran a las realidades tratadas con toda su complejidad.

La temática social del programa tratada en base a los testimonios y vida cotidiana de los “españoles de a pie” en zonas tanto rurales como urbanas en la España de la Transición, ayudó a consolidar la libertad de expresión en TVE. Sin duda alguna. Eran temas que TVE no trataba en absoluto en aquellos años. Y cuando la hizo en series de ficción o docudramas como *Crónicas de un pueblo* o *La España de los Botejara* aparecía bajo estereotipos completamente ideológicos y alejados de la realidad.⁵⁶⁰

El vínculo establecido entre el equipo y las personas podía llegar a ser cercano y mantenerse con el paso del tiempo. Un capítulo como «La nueva vida de Cándida Galán», que retrata el intento de asesinato de su protagonista por parte de su pareja y su recuperación tras recibir veintiún puñaladas, finaliza con el equipo turnándose para despedirla en un aeropuerto donde, con una amiga, intentará rehacer su vida (Fig. 16).



Fig. 16. Cándida Galán en silla de ruedas y Javier Maqua⁵⁶¹.

El propio Javier Maqua cuenta que, tras la emisión y la finalización de la producción, la implicación con las personas que habían formado parte del programa podía llegar a ser tan estrecha que él y su pareja, Gloria Berrocal, periodista y conductora del coloquio de

⁵⁵⁹ García Bueno, «De la cámara ojo», 185.

⁵⁶⁰ Enrique Bustamante en García Bueno, «De la cámara ojo», 300.

⁵⁶¹ «La nueva vida de Cándida Galán». Posteriormente, Maqua contaría con Cándida Galán como actriz en sus largometrajes de ficción.

VCD en Radiocadena, mantenían el contacto y llegaron a acoger en su domicilio a algunas de ellas, que requerían su ayuda en su paso por Madrid⁵⁶². Las circunstancias humanas y profesionales se entrecruzaban en proyectos que eran exigentes en términos morales y éticos.

A pesar de la particularidad individual y emocional de los docudramas, se buscaba integrar también a través de diferentes recursos de puesta en escena o montaje el aspecto global, la panorámica social. La circunstancia personal no debía quedarse aislada en su dimensión concreta, sino vincularse a una reflexión sobre la desigualdad estructural o un enfoque más amplio que descodificara intelectualmente la situación colectiva.

El guion debía estar al servicio de una idea: la de conocimiento de una realidad humana mediante aporte, acumulación y superposición de información de esa realidad. Guiar ese conocimiento no podría plantearse solo mediante el mensaje emocional, o identificativo, solidario del espectador (lo que si se daba en grado máximo en el docudrama), sino por la técnica de unir esta provocación emocional (en los momentos correspondientes) con otros mensajes de carácter informativo o cerebral, como si de duchas de agua caliente y fría se tratase. (...) El director del programa Rodríguez Puértolas, en más de una ocasión habló de que se trataba aproximativamente de traducir al lenguaje televisivo las teorías de comunicación dramática del teatro épico de Bertold Brecht: sea dicho esto más como referencia de ejemplo, que como planteamiento rigurosamente exacto.⁵⁶³

Al proceso de rodaje, que debe prever un tiempo para estudiar y reflexionar sobre aquello que se está retratando y cómo se está retratando, le sigue una primera versión de montaje, tras la que valorar si es necesario volver a rodar, añadir locuciones o intervenciones sonoras o texto. Algunos capítulos introducen esa perspectiva reflexiva con la inclusión de secuencias en las que los protagonistas comentan el propio proceso de rodaje efectuado o recapitulan al final de la emisión sobre la experiencia⁵⁶⁴.

En el primer docudrama, «Love story para Luis y Fina», la última secuencia rompe la cuarta pared y tras un montaje de las claquetas de rodaje aparece en escena el realizador Javier Maqua y el redactor José Ramón Vázquez que conversan con los protagonistas y explican qué les ha sucedido desde entonces mientras reevalúan la narración. Fina explica

⁵⁶² Conversación con Javier Maqua. 11 de julio de 2022.

⁵⁶³ García Bueno, «De la cámara ojo», 208.

⁵⁶⁴ «Sí quiero» (Juan Manuel Blázquez, 3 de febrero de 1986) y «Entrevías. Donde la ciudad comienza» (Jaime Moreno Monjas, 20 de abril de 1988) son representativos a ese respecto.

cómo era la casa de Luis antes y cómo es ahora que viven ambos allí, cómo las circunstancias familiares de Luis le habían llevado a una relación claustrofóbica con ese espacio y con su propia memoria. «[Cuando llegué] es como si vivieran aquí todos los que están muertos». Enumera cómo estaba todavía la ropa de cama de la madre y del hermano, las zapatillas y todo el mobiliario antiguo repleto de las fotografías de lo que ya no estaban. «Tú no habías vivido la vida porque los llevabas a cuestas a todos.»



Fig. 17, 18, 19, 20. Claquetas, Maqua, Vázquez, Luis y Fina

Si en el montaje todavía se pueden encontrar soluciones expresivas y detectar elementos necesarios para apuntalar la narración y el concepto de cada capítulo, en esta etapa la edición está más marcada por el guion de la historia, que define una estructura argumental que puede llegar a ser bastante compleja: articularse como díptico o mosaico⁵⁶⁵ o incorporar saltos temporales que recorren periodos amplios de la vida de sus protagonistas. Puede contener flashbacks puntuales, como en «La nueva vida de Cándida

⁵⁶⁵ Capítulos como «La ley de la palanca» o «Alhagie de la A la Z» se organizan como un alfabeto. Un glosario de términos que organiza las secuencias y conecta las diferentes facetas del barrio bilbaíno que da título al primer capítulo o los capítulos de la vida del inmigrante de Gambia que protagoniza el segundo. En ambos colabora Rodríguez Puértolas como guionista.

Galán», donde los recuerdos de infancia de su protagonista aparecen en blanco y negro, o flashbacks de mayor duración, como en «Félix, en cuerpo y alma», donde una larga secuencia rememora el exilio parisino de su protagonista interpretado por un actor, versión joven de él mismo que a su vez tiene un papel en el tiempo presente en el que Félix ya está jubilado, produciendo un particular reflexión temporal. También puede, tras su inicio, remontarse años atrás, como el inicio de «¿Masculino - femenino?» (Jaime Moreno Monjas, 25 de marzo de 1986)⁵⁶⁶, donde, tras salir su protagonista de la cárcel, el programa viaja cuatro años al pasado y explica por qué su protagonista acabó en prisión. Finalmente puede incluir tanto flashbacks como a su vez ir avanzando a lo largo de los años en el presente de la historia, como en «Retorno a mi valle» (Jaime Moreno Monjas, 14 de mayo de 1984), que cuenta el regreso en 1977 de Jaime, padre soltero de una niña pequeña, a su aldea natal, tras haber vivido quince años de emigrante en Bélgica. El capítulo cuenta su historia de aclimatación a un pueblo en el que ya no tiene familia ni conoce a nadie, sus experiencias neorrurales ante cierta desconfianza del vecindario, el intento de montar una ganadería y las circunstancias de la escolarización de su hija, mientras se recuerdan los años de migrante y la relación sentimental de la que nació la niña y la separación. El capítulo indica el periodo temporal a través de menciones a noticias por parte de los vecinos y llega a emplear a tres niñas distintas para representar los diez años de Jaime y su hija en el pueblo, además de los flashback sobre su juventud en Bélgica.

Las temporadas iniciales del docudrama contaban canciones originales compuestas para el capítulo, en las que la letra refería al argumento o al personaje. Así, algunos capítulos de las temporadas de 1983 a 1986 cuentan con música de Luis Eduardo Aute, Rosa León, Los Sabandeños, Víctor Manuel, Patxi Andión, Amancio Prada, José Antonio Labordeta, Pablo Guerrero, Luis Pastor, Joaquín Sabina, Ramoncín o Jarcha⁵⁶⁷. Algunas canciones de sus autores formarían parte de sus álbumes de estudio, como

⁵⁶⁶ En el capítulo se sigue la trayectoria de Jaime Carballo, dramaturgo en proceso de estrenar su primera obra y psicólogo comprometido con el asesoramiento a mujeres que quieren interrumpir su embarazo, cuando este era aún ilegal en España, lo que le lleva a prisión. <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/masculino-femenino/5856333/>

⁵⁶⁷ Jarcha como grupo protagonizaría el capítulo «Memoria sin ira» (Gonzalo García Pelayo, 22 de junio de 1987). Luis Pastor, Joaquín Sabina o Ramoncín aparecerían en los capítulos que musicaron («Esta tarde, función de títeres» (Rafael Alcázar, 21 de enero de 1985), «Tolito el mago» (Ángel Peláez, 13 de febrero de 1984), «Arañando la ciudad» (Lisardo García Bueno, 19 de mayo de 1986). En el caso de Labordeta, actuaría además como extraño duende pirenaico en «El hombre del aire libre» (Antonio Artero, 18 de marzo de 1985). Grupos como Mecano o Burning también harían cameos en «Una chupa de cuero» (Lisardo García Bueno, 16 de febrero de 1987).

«Balada de Tolito» del capítulo «Tolito el mago»⁵⁶⁸, incluido en el *Juez y parte* (1985), de Sabina. También se incorporaron cantantes locales, como el cantaor Chiqui de La Línea y el compositor Juan Cruz Rueda, andaluces residente en Catalunya, que ponen música a «Visca Andalucía» (Pascual Cervera, 30 de abril de 1984), o el caso de Jesús Vicente Aguirre y el grupo Carmen, Jesús e Iñaki (Fig. 21), que componen la canción que acompaña en diferentes puntos el extraordinario capítulo «Pioneros» (Pedro Pérez Oliva, 13 de enero de 1986), sobre la fundación del mismo nombre, fundada por Julián Rezola y compuesta por educadores de calle, que trata la vida de los adolescentes en Logroño y sus problemas de exclusión, pobreza, desempleo y delincuencia. La letra de la canción ejemplifica el modo en que los temas originales se basaban en el contenido del capítulo.

No sé nada de tu ayer
Ni siquiera sé tu nombre
Solo unas iniciales
Absurdas letras de molde
Algo como "A, I, D"
Tres letras, dieciséis años
Cinco líneas y al final
una cita en el juzgado
Nadie te va a preguntar si has amado o has odiado
Al juzgarte no sabrán si has vivido o te han vivido.



Fig. 21.

⁵⁶⁸ Capítulo sobre un mago de avanzada edad de Vallecas que hace diferentes espectáculos por España, donde Sabina aparece cada cierto tiempo cantando la canción de sus andanzas. La canción y la historia se van emparejando y forman uno de los retratos más intensamente emotivos de la serie.

La secuencia de créditos incluye al grupo y retratos de los jóvenes y sus andanzas por la ciudad (Fig. 22 y 23).



Fig. 22 y 23.

Las circunstancias de bandas de música y grupos de rock han formado parte del contenido de ambas etapas del programa, desde una gira de Alaska y Pegamoides («Con la música a otra parte», Lisardo García Bueno, 9 de julio de 1980), el origen obrero y campesino de una banda municipal («La banda de don Evelio», Lisardo García Bueno, 12 de octubre de 1982) o la historia de una emblemática orquesta a través de diferentes generaciones⁵⁶⁹ («La banda de Catarroja», Daniel Herranz, 12 de marzo de 1987). Una de las propuestas más hilarantes, insólitas y experimentales de la serie es un capítulo cantado por entero por sus participantes, una zarzuela compuesta *ad hoc*, con libreto del realizador Bernardo Fernández y música de Mariano Martín, ambientada en escenarios reales y que narra la historia de diferentes generaciones de una familia de sopranos y tenores de Carcaixent, Valencia («¿Dónde, dónde, dónde vamos a parar...? (O la paella es un plato de arroz)», Bernardo Fernández, 26 de enero de 1987).

Estructura y equipos. La autoría compartida.

El trabajo y la estructura de producción del programa se mantuvo sin apenas cambios durante la etapa del docudrama y la temporada final, dedicada a diferentes localidades y espacios colectivos⁵⁷⁰. Como ya se ha indicado, algunos de los redactores/reporteros de

⁵⁶⁹ El capítulo comienza como una película primitiva de cine mudo al remontarse a principios del siglo XX.

⁵⁷⁰ Se retrata la Semana Santa sevillana («Pasión de Sevilla», Nel Escudero, 23 de marzo de 1988), Salamanca a través de su universidad («Universitas studii salmantini», Bernardo Fernández, 18 de mayo de 1988), el pueblo de Marinaleda («Marinaleda», Jaime Moreno Monjas, 1 de junio de 1988), el barrio de Entrevías («Entrevías. Donde la ciudad comienza»), el turismo en Torremolinos («En temporada alta», Lisardo García Bueno, 4 de mayo de 1988), la reconversión industrial y la posguerra en Avilés («El cadáver

la primera etapa se mantuvieron en el docudrama mientras que otros pasarían a otros programas de TVE de carácter informativo. La llegada de realizadores provenientes de NO-DO, dramáticos teatrales, series y largometrajes de ficción en la etapa del docudrama tendrá distintos resultados. Algunos se mantendrán durante varias temporadas y realizarán bastantes episodios, como Jaime Moreno Monjas, Javier Maqua, Pascual Cervera, Bernardo Fernández, Rafael Alcázar, Pedro Pérez Oliva, Carlos Jiménez Bescós o Nel Escudero⁵⁷¹, mientras otros colaborarán de manera esporádica, como Angelino Fons, Alfonso Ungría, Gonzalo Sebastián de Erice, Antonio Artero, Gonzalo García Pelayo o Raúl Artigot. También se da el caso de directores que estuvieron a punto de colaborar pero que, tras la negociación de presupuestos y tiempos de rodaje, no se decidieron, como el caso de Joaquim Jordà, con quien se estudió la posibilidad de hacer la segunda parte de *Númax presenta*⁵⁷². También se incorporan realizadores de los servicios de TVE en Cataluña como Luis López Doy. Así mismo, en esta segunda etapa forman parte habitual del equipo directores de fotografía como Juan Manuel de la Chica, José Delgado Jarillo, Nicolás Redondo o Antonio Mateos y se mantiene Carlos Jiménez de la etapa anterior⁵⁷³. En el departamento de edición entran personas que combinarían su trabajo en televisión con el montaje en cine como Teresa Font, Miguel González Sinde o Teresa Viloria, que se suman a Iván Aledo y Amparo Martínez.

El papel de Rodríguez Puértolas como director de la serie se asemejaría al de un productor ejecutivo que propone temas, da luz verde a los proyectos, se involucra en algunos guiones y, especialmente, intuye qué realizador podría tener más capacidades y afinidad para tratar un capítulo u otro y le encarga el proyecto. Así, algunos realizadores se especializan en algunos temas o personajes y su temperamento o personalidad se particulariza en el tratamiento de las escenas⁵⁷⁴. Gradualmente, además, aquellos

del tiempo», Javier Maqua, 6 de abril de 1988), el barrio chino de Bilbao («La ley de la Palanca») y otros espacios de la península y las islas. Ver Anexo, listado de capítulos.

⁵⁷¹ Realizador de numerosos documentales y autor también de un libro de teoría y práctica *Las claves del documental* (Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2000).

⁵⁷² «Joaquim Jordà cuenta la transición vista por sus "peones"», *El País*, 18 de noviembre de 2005. La obra, *Veinte años no es nada*, vería finalmente la luz en 2005.

⁵⁷³ Erróneamente acreditado como Carlos Jiménez Bescós, que es realizador de otros capítulos, en el listado del Centro de Documentación de TVE.

⁵⁷⁴ Es perfectamente perceptible en los capítulos realizados por Jaime Moreno Monjas, con una especial sensibilidad para personas en circunstancias difíciles, como embarazos jóvenes («Plomo en las alas», 23 de junio de 1986), una madre soltera con un niño minusválido sin escolarizar («Un pupitre para Alberto», 25 de marzo de 1985), la historia de un hombre que pierde la visión («La mirada interior de Juan José Abellán», 12 de abril de 1983) o las dificultades de aprendizaje de una joven sordomuda («La voz que tú me diste», 25 de febrero de 1985). Conversación con Jaime Moreno Monjas, 7 de junio de 2022. Un artículo sobre su proceso de trabajo se puede encontrar en Jaime Moreno Monjas, «Juan José Abellán; secuencia treinta y nueve...», *Diario 16*, 15 de mayo de 1983.

realizadores que procedían de informativos desarrollan, en el proceso y práctica de filmación y rodaje, un estilo propio, marcas autorales y se asocian habitualmente con un equipo de fotografía, sonido y montaje concreto. Un aspecto sumamente interesante de la evolución de la serie es el modo en que algunos realizadores, que estaban indudablemente interesados en el cine pero no habían recibido una formación específica, se van convirtiendo en autores cinematográficos, dada la concurrencia de temas, enfoques, preferencias por un tipo de personajes y el despliegue de recursos estéticos y formalizaciones cinematográficas particulares, que implica planificación y encuadres, elementos musicales, estructuras narrativas y atención a un tipo específico de conflictos o personalidades. Si bien es preciso expandir la noción de autoría a los diferentes elementos humanos que forman parte de la estética y el discurso de un texto cinematográfico y cada capítulo se nutre creativamente de los departamentos técnicos, la dirección de la serie, el comité de redacción y la aportación vivencial de los participantes, ello no implica el hecho de que también se puedan también considerar estos trabajos docudramáticos como obras autorales, dada la libertad creativa y el profundo grado de implicación de sus realizadores⁵⁷⁵, aspecto que también defiende Lisardo García Bueno⁵⁷⁶. Javier Maqua plantea en los siguientes términos la «autoría compartida» del docudrama en *VCD*.

En el docudrama, lejos aún del público espectador, el sujeto dolorido y el realizador-autor, organizan el sufrimiento a su antojo y mediante acuerdos, pues, en cierto modo, la autoría es compartida: el realizador es dueño de sus conocimientos profesionales y de su particular visión del mundo, pero el actante es dueño de su personal y dolorosa historia. En consecuencia el actor no hará nunca nada que no desee hacer; si no quiere llorar, no llorará; si no quiere besar, no besará. Se trata más bien de analizar las causas y raíces del dolor y ofrecer luego los resultados de ese análisis al telespectador (...). El conocimiento del protagonista –con quien le

⁵⁷⁵ Tras el visionado de decenas de episodios se hace patente que las características de cada realizador son reconocibles, se puede identificar la realización con los primeros planos de un capítulo.

⁵⁷⁶ «Los trabajos que se realizaron en *Vivir cada día* fueron obras de autor. Los realizadores, sin dejar de utilizar el documental como vehículo de información, se interesaban por presentar y desarrollar sus contenidos a través de una óptica estilística totalmente personal, identificativa de un estilo propio y de una particular visión retórica de la interpretación formal del discurso. Eran trabajos fieles a las señas de identidad de una serie documental en donde sus autores también eran identificables, es decir, cada realizador aplicaba su estilo personal de interpretar la realidad a la obra audiovisual que desarrollaba. Esto hacía reconocible la autoría de cada trabajo, llegándose a valorar por parte de la audiencia si lo que se había visto era de tal o cual realizador». García Bueno, «De la cámara ojo», 213.

debe unir una fuerte solidaridad basada en la confianza mutua– basta a menudo al director para seleccionar el estilo del docudrama.⁵⁷⁷

Tanto los realizadores provenientes de los servicios informativos o NO-DO como aquellos con formación en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas o la Escuela Oficial de Cinematografía, en la búsqueda de soluciones visuales para desarrollar la historia, van experimentando formalmente hasta proponer recursos y obras próximas al cine de vanguardia contemporáneo⁵⁷⁸.

El carácter metacinematográfico de las propuestas más ensayísticas inducen una reflexión sobre el método de representación de aquello que se cuenta. Son obras que retratan una realidad dada y hacen partícipe a la audiencia del carácter representacional de lo que se ve, con la voluntad de promover una mirada distanciada que, sin renunciar al compromiso con aquello que se cuenta, fomenta una pedagogía audiovisual sobre los procesos de construcción de significado del discurso audiovisual. Un trabajo como «Entrevías» motiva constantemente en sus diferentes protagonistas una valoración sobre si la imagen está representando correctamente la realidad retratada. El tema fundamental del episodio es de hecho la *imagen externa* que ese barrio, supuestamente conflictivo y peligroso, tiene en los medios de comunicación.

Las habilidades y aptitudes estéticas de los diferentes grupos de realizadores, de procedencias distintas, acaban siendo equivalentes y no se aprecian diferencias entre «periodistas», «realizadores» y «cineastas», dadas las peculiaridades del proceso de creación y socialización con un entorno real que caracteriza al docudrama. Tanto Maqua como García Bueno coinciden en señalar que algunos de los directores que provenían de la industria cinematográfica y que eran más conscientes de sus pretensiones autorales chocaron con el modo de trabajo de *VCD*, al intentar que los participantes se comportaran como actores profesionales en elaboradas planificaciones y movimientos de cámara. Los resultados más desequilibrados y limitados de algunos de los capítulos están relacionados con el intento de hacer ficciones estilizadas con un peso visual excesivamente definido

⁵⁷⁷ Javier Maqua, «Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en Televisión Española», en *Archivos de la filmoteca*, R Tranche y J Barroso, (eds.) vol. 23-24 (Generalitat Valenciana, 1996), 119.

⁵⁷⁸ Un capítulo como «Entrevías» integra soluciones visuales cercanas al trabajo de Robert Kramer en *Milestones* (1975), obra que raramente había tenido circulación en España. En algunos trabajos ya mencionados como «Sí, quiero», «Por generación espontánea» o «La ley de la palanca» se formalizan recursos similares a obras de Chris Marker, Peter Watkins o Jean Luc Godard y el grupo Dziga Vertov. En «Mauthausen, 386 escalones» (Bernardo Fernández, 14 de enero de 1985), se emplean estrategias de recreación dentro de un campo de concentración por parte de antiguos reclusos españoles cercanas a trabajos luego desarrollados por Errol Morris y Rithy Pahn o, dado el nivel de experimentación al borde del delirio, de Werner Herzog o Joshua Oppenheimer.

que «usa» a personas sin formación dramática en proyectos que no están dotados de los medios adecuados. Un forcejeo que generaba además un ambiente incómodo en la producción y una sensación de frustración en los protagonistas.

El uso de actores no profesionales representando su propia vida era éticamente dudoso desde el punto de vista de la autoría, pues, una de dos, o el autor imponía su punto de vista (y entonces relegando a un papel secundario el punto de vista del protagonista sobre su propia historia, se daba gato por liebre), o el autor se ponía al servicio del actor (y entonces renunciaba a su papel autoral)⁵⁷⁹.

La escasa valoración que *VCD* tendría para la crítica cinéfila y la profesión cinematográfica provendría de algunos de estos trabajos, sumado al menosprecio que desde esas instancias se tiene hacia la televisión y el género documental, considerados *por debajo* de la ficción cinematográfica. Precisamente, que los realizadores decidieran internarse demasiado en la ficción era absolutamente contraproducente para el potencial que el docudrama tiene como dispositivo híbrido que se encuentra en un «territorio fronterizo» en la visión de Maqua o en un «punto medio» para Rodríguez Puértolas entre ficción y no ficción⁵⁸⁰.

Que un director de cine realizase pocos docudramas no es sinónimo de estas tensiones y diferencias de enfoque, algunas de las obras más notables están realizadas por autores que hicieron pocos capítulos, como «De locos...» (Alfonso Ungría, 20 de mayo de 1985) o «Las rejas las veis vosotros» (Angelino Fons, 12 de enero de 1987). Es pertinente reflexionar sobre cómo la actitud de algunos realizadores procedentes de los servicios informativos o el periodismo, como Lisardo García Bueno, Ángel Peláez o José Ramón Vázquez, junto a Jaime Moreno Monjas, de una generación anterior, supieron entender que el docudrama implica *ceder espacio* a los protagonistas y establecer una relación más flexible con la aproximación estética a lo real. Eso conlleva un replanteamiento o atenuación de la autoría en los términos de autoridad y control, de narcisismo y pretensión, por la que se entiende la creación cinematográfica en términos clásicos.

Un rasgo evidente es en todo caso la masculinización de la plantilla de realizadores en esta segunda etapa, lo que sorprende al pensar que en Televisión Española se habían incorporado desde hacía años realizadoras como Josefina Molina o Pilar Miró, guionistas como Ana Diosdado o Lola Salvador y periodistas como Carmen Sarmiento o Elena

⁵⁷⁹ Javier Maqua en García Bueno, «De la cámara ojo», 201.

⁵⁸⁰ García Bueno, «De la cámara ojo», 198.

Martí. Compañeras de la EOC como Cecilia Bartolomé o Helena Lumbreras se podrían haber incorporado a la serie. Una mayor presencia femenina habría favorecido el enriquecimiento de las perspectivas de los programas, si bien desde la perspectiva de la autoría compartida, la presencia de Isabel Pastor y Blanca Mañas en la selección de los contenidos y confección de las historias y de las montadoras Amparo Martínez, Teresa Font y Teresa Vilorio introducirían miradas menos sesgadas, lo que por otro lado tampoco es óbice para que desde la realización masculina no se compartieran enfoques y presupuestos feministas. La percepción del montaje como espacio habitualmente feminizado en la historia de la producción cinematográfica y no suficientemente considerado como co-autoría en su aportación estética y su construcción de significado ha sido estudiado en perspectivas culturalistas de la historia del cine.

Tanto el rechazo de las formas de producción basadas en el sistema de los estudios como el énfasis en el director como verdadero creador del texto cinematográfico llevaron a los críticos a desviar su atención de los procesos de colaboración que son esenciales en la mayoría de las formas de hacer cine. De este modo, la política [de los autores] efectuó una doble supresión de las contribuciones de las mujeres, al considerar al director-autor como necesariamente masculino (...) y al caracterizar a los demás participantes en el proceso de realización cinematográfica –de los cuales muchos pueden ser mujeres– como subordinados a la voluntad del autor. (...) El caso más flagrante de supresión es el del montaje, un aspecto esencial de la creación cinematográfica que durante la primera mitad del siglo XX estuvo dominado con frecuencia por mujeres. Sin embargo, los logros de las montadoras suelen quedar en el olvido de la sala de edición.⁵⁸¹

Otras integrantes del programa serían las periodistas Liana de las Heras y Gloria Berrocal⁵⁸², conductoras del coloquio que *VCD* llevó a cabo en Radiocadena Española, que expandía el programa en la radio tras su emisión en televisión. Contaba además con la presencia del director, el realizador, la persona protagonista y algún invitado ocasional.

⁵⁸¹ Susan Martin-Márquez. «Editing in the woman autor», Jo Labanyi y Tatjana Pavlocić, eds., *A Companion to Spanish Cinema*, (Wiley Blackwell, 2016) 177. »

⁵⁸² Nacida en Tánger, estudió en la EOC y ha sido actriz en cine, teatro y televisión. Trabajó como periodista en RNE y Radio 3 y fue directora del Canal Nostalgia. Con una activa militancia política y sindical, fue la directora del programa de TVE-2, *Ni a tontas ni a locas* (1989), uno de los programas pioneros específicamente feminista realizado en televisión, aunque anteriormente, en 1983, Mirentxu Zabalegui dirigió ya en TVE el programa *Viéndolas venir*, sobre temáticas relacionadas con la desigualdad de la mujer. Es pertinente señalar que Gloria Berrocal es la compañera de Javier Maqua y Mirentxu Zabalegui de José Luis Rodríguez Puértolas, lo que puede indicar una cercanía y sintonía por parte del programa hacia enfoques feministas.

Tuvo mucho seguimiento y llamadas de la audiencia y en él se debatían los diferentes aspectos del capítulo en otra dimensión participativa de la que se hablará con más detalle más adelante.



Fig. 24. Liana de la Heras.



Fig. 25. Equipo de «Cuando aprendimos a pintar en color» en Radiocadena.

Un aspecto reseñable de los procesos de producción dentro del programa lo aporta Amparo Martínez, que insiste en el ambiente de compañerismo que se vivía en un espacio de trabajo donde buena parte de la plantilla era muy joven y muchos de los miembros del equipo se convertirían en amigos personales. Además de prestarse ayuda y consejo, una vez que finalizaba la jornada la convivencia continuaba en los bares de la zona. En alguna ocasión, el equipo se sumaría a algún rodaje en una festividad cercana, como se percibe en «La banda de don Evelio», que acaba con imágenes donde se pueden ver a Iván Aledo y Amparo Martínez entre otros amigos en la verbena de El Espinar (Segovia)⁵⁸³.

Otra cuestión que también aportó una personalidad definida al programa y que también contribuiría a los rasgos de estilo de los diferentes realizadores está relacionada con su procedencia y su militancia política. Además de la voluntad de Rodríguez Puértolas de que el programa abanderase una manera de entender el socialismo y atendiera a realidades invisibles y excluidas, buena parte de la plantilla había pertenecido a formaciones de izquierda radical, en el caso de Javier Maqua, Antonio Artero o Bernardo Fernández, o a la militancia comunista, como Jaime Moreno Monjas. La vocación crítica y antiautoritaria, la denuncia de la hipocresía institucional, las críticas al gobierno, la reivindicación de la memoria republicana, el compromiso ecologista, la

⁵⁸³ <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/vivir-cada-dia-banda-don-evelio/3963122/>

apuesta por la igualdad y la empatía con personas orilladas por la voracidad capitalista convierte a buena parte de los programas en una apuesta política única en una época cuyos discursos culturales, cinematográficos o televisivos transcurrían en otra frecuencia. «Aquello era una isla, una isla que duró diez años gracias a Puértolas»⁵⁸⁴. Como se analizará más adelante, se emitieron capítulos especialmente combativos y críticos hacia las fuerzas del orden, la corrupción y las fuerzas políticas. García Bueno destaca a su vez la «renuncia a la objetividad», a asumir o buscar imparcialidad en el enfoque. Los realizadores eran conscientes de que las perspectivas de las historias de sus protagonistas eran forzosamente subjetivas y se declaraban orgullosamente en contra de la ecuanimidad.

Había otro peligro para el programa, del que se quería huir: la presunta obligación de ser ecuanímes, de dar cabida y voz a las partes opuestas en los conflictos, de hacer convocatoria al portavoz ideológico de signo contradictorio a las ideas y problemas de los protagonistas. Cuando se recurría a tales “repartos” de turno, se hacía también por conveniencia expresiva de conocimiento de la realidad, no por obligación de “ser objetivos” en un programa que en sus diferentes etapas, partía de la base de acercarse a la subjetividad de los implicados.⁵⁸⁵

El compromiso social estaba por encima de la neutralidad. Ante la pregunta de si el programa tenía líneas rojas o límites marcadas por la directiva de TVE, Rodríguez Puértolas indica que la libertad de expresión era total. Otros entrevistados, como Lisardo García Bueno coinciden en ello, aunque otros realizadores comentan que aunque Puértolas respetaba la visión del realizador, eso no implicaba que la negociación no fuese tensa en algunos casos.

Los capítulos como norma no estaban sujetos a ninguna disciplina deontológica y a ningún perfil ético con el fin de “equilibrar” los mensajes o los contenidos de los documentales. Eran trabajos de autor gestados de acuerdo con la dirección y realizados libremente bajo los criterios personales y profesionales del realizador, con el apoyo, cuando lo considerara necesario, del equipo de cámara y sonido y del productor que trabajaban con él en la filmación de la obra.⁵⁸⁶

Tras su emisión, los programas podían recibir críticas de todo tipo y desde diferentes lugares. «Entrevías. Donde la ciudad comienza» produjo malestar por parte de algunos

⁵⁸⁴ Conversación con Javier Maqua. 11 de julio de 2022.

⁵⁸⁵ García Bueno, «De la cámara ojo», 181.

⁵⁸⁶ García Bueno, «De la cámara ojo», 122.

sectores implicados en promociones inmobiliarias de algunas viviendas que aparecían en el capítulo. «El cadáver del tiempo» generó tantas ampollas y revuelo mediático en su retrato de las brutalidades de posguerra y la reconversión industrial que se intentó declarar a Javier Maqua, cuya familia es originaria de Avilés, *persona non grata* en la ciudad.

El propio Maqua sí menciona un único caso de un problema con la directiva, se trata del capítulo «Su señoría» (Javier Maqua, 28 de enero de 1985), sobre la vida de un diputado del PSOE de Logroño que tiene que asistir al Congreso de los Diputados y pasar la mitad de la semana en Madrid, para luego atender la Secretaría General de la sede de La Rioja, donde viven además su mujer e hijos. El capítulo retrata las cuitas de esa generación de diputados socialistas que son elegidos en 1982 y se encuentran compartiendo piso a sus treintaytantos años y pasando el día entre el teléfono y el coche. Aunque el protagonista no parece especialmente cómodo, la mirada algo burlona de Maqua no es especialmente satírica y empatiza con el ajetreo y agotamiento de la vida parlamentaria. La disputa provino de la secuencia final, que mostraba una comida de la ejecutiva socialista de La Rioja, donde el presidente regional, completamente borracho, cantaba unas canciones muy groseras. Las presiones por parte de Ramón Gómez Redondo para que esa secuencia no se incluyera produjeron fuertes encontronazos y discusiones. Finalmente la secuencia se editó con imagen pero sin sonido directo y en su lugar se montó la melodía «Blowin' in the wind», de Bob Dylan, cuya letra en ese marco se puede considerar una crítica soterrada al parlamentarismo del PSOE.

A pesar de este caso, tras el visionado de los distintos capítulos es perceptible que la libertad de expresión fue muy amplia, dadas las cuestiones humanas y políticas que se traslucen en la serie. El trabajo más extremo es muy probablemente «Tito, autorretrato de un peluquero excéntrico» (Luis López Doy, 28 de mayo de 1984), aproximación estetizada y expresionista a la modernidad barcelonesa a través de un peluquero gótico-romántico y sus delirios de grandeza, que incluye una secuencia que se puede catalogar de necrozoofilia, al tener relaciones sexuales con su pareja embadurnada de gusanos vivos que él irá metódicamente lamiendo y comiendo.

Lo que el programa seleccionó, los temas que promovió y los colectivos que decidió representar nos puede informar de unos determinados sesgos, aunque, como ya se ha comentado, la panorámica social fue múltiple y plural. La libertad de los realizadores era muy amplia en comparación con otros formatos televisivos y la producción cinematográfica del periodo, aunque se evidencia una infrarrepresentación de mujeres y de trabajos de cuidados o reproductivos. El único tema que no aparece sería el

terrorismo de ETA y de manera muy limitada cuestiones que tengan que ver con vulneración de derechos humanos de la fuerzas de seguridad del estado. Sin embargo, es preciso indicar que también en esta descripción existe un sesgo fundamental, aquél que definen las dificultades de acceso a los capítulos del programa y el hecho de haber podido ver una proporción amplia pero no mayoritaria de la producción, ciento treinta episodios de un total de trescientos cincuenta y uno. A continuación detallaré el proceso efectuado y los factores que decantaron esa selección de capítulos junto con una descripción de los ejes principales de la serie.

Capítulo 4. La serie y sus capítulos. Temas y estilos.

«Tengo miedo a perder la sensibilidad, a formar parte del sistema, (...) a convertirme en un profesional de la marginación».⁵⁸⁷

Jaime Santandreu

Un archivo inaccesible.

Este trabajo ha estado condicionado por la escasa disponibilidad y acceso a *VCD*. Al comienzo de la investigación se podían encontrar catorce capítulos en la web de RTVE a la carta, que en la actualidad ascienden a veinticinco⁵⁸⁸. El proceso de difusión de la serie se está ampliando pero muy lentamente y con limitaciones, por motivos que se enumerarán a continuación. El primer paso realizado, en junio de 2021, fue contactar con el Fondo Documental de TVE que me indicó que la gran cantidad de capítulos hacía muy difícil la disponibilidad a usuarios. Además se me informó que el acceso al programa está completamente restringido por petición expresa de sus protagonistas en aplicación de la ley de protección del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen, y que por tanto sus imágenes no se pueden usar, reemitir o comercializar. La pequeña proporción de capítulos disponibles en la web se debería a ese motivo. En un primer momento me resultó sorprendente tal limitación de acceso a un investigador, que tan solo quiere ver y analizar las imágenes, no distribuir las o reutilizarlas. Posteriormente, en conversación con realizadores de la serie, que tampoco tienen acceso a su propio trabajo, entendí que el programa está especialmente protegido por las circunstancias personales que se muestran y porque otras series documentales de TVE que emplean archivo –muy probablemente *La transición*– hicieron uso indiscriminado del material de *VCD*. José Luis Rodríguez Puértolas me confirmó que, dadas estas circunstancias, por cautela se había procedido a bloquear el acceso a la serie de forma general, por motivos de derecho al honor, a la intimidad y al olvido por parte de unas personas que en buena medida se encontraban o habían encontrado en situaciones de vulnerabilidad y que no querían que las dificultades y las circunstancias de su pasado les persiguiera en la actualidad. Esas personas habían firmado originalmente la cesión de sus derechos de

⁵⁸⁷ «El tercer mundo de Jaime Santandreu». (Lisardo García Bueno, 17 de mayo de 1983).

⁵⁸⁸ <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/> (Revisado el 27 de mayo de 2025).

imagen para las emisiones puntuales en televisión cuando no existía la posibilidad de imaginar que pudieran estar disponibles de forma permanente en internet⁵⁸⁹.

Por otro lado, el departamento de documentación de TVE probablemente no tenga capacidad o plantilla para digitalizar un volumen tan alto de episodios. También es factible que, dado que la primera etapa del programa se grababa en 16 mm reversible, muchas de las copias se encuentren muy deteriorados⁵⁹⁰. Los archivos de la televisión pública no han sido convenientemente protegidos (en el caso de las privadas ni siquiera existe la más mínima política de preservación) por lo que también es plausible que algunas copias hayan desaparecido, en la misma medida en que también ha desaparecido la totalidad de la documentación y material de prensa del programa, debido a diferentes factores y la falta de cuidado que ha habido al respecto⁵⁹¹. A pesar de que el programa está vedado a investigadores y hasta a sus propios creadores, también se me ha llegado a indicar, por parte de alguna fuente, que se rumorea que algunos episodios también se habrían perdido al emplearse como referencias para equipos de vestuario, maquillaje, arte y producción de longevas series de ficción ambientadas en los setenta y ochenta. Las compañías productoras externas a TVE habrían podido tener acceso al archivo y no haber devuelto el material empleado.

Se han encontrado capítulos en Youtube, el contenedor web donde inicialmente di con la serie. Se trata de copias digitalizadas de un VHS emitido en su momento y han sido subidos a la web a veces por sus propios protagonistas o como homenaje a alguna personalidad local o la historia de un barrio, es el caso de «Retorno a mi valle», «Entrevías», «Pioneros», «Elia Cristi», «Otxoa» (Ángel Peláez, 2 de marzo de 1987), sobre el cantante y activista LGBT bilbaíno Otxoa, o el segmento de la «abuela rockera» de Vallecas, de «Luz de atardecer» (José Ramón Vázquez, 29 de abril de 1985), contiene diferentes historias sobre personas que se reinventan en la tercera edad.

La otra fuente fundamental ha sido el encuentro con realizadores de la serie, que habían podido guardar y digitalizar sus capítulos, en especial Lisardo García Bueno, Ángel Peláez y Javier Maqua, lo que ha producido una representación mayor de sus

⁵⁸⁹ Algunos de los capítulos subidos a la web de RTVE están protagonizados por personas que ya han fallecido y no detentan esos derechos.

⁵⁹⁰ El 16 mm reversible es formato de rodaje y montaje. El mismo celuloide grabado se ha positivado y es el material de edición, lo que hace que sean copias únicas, que han sido más manipuladas y tienen arañazos e imperfecciones.

⁵⁹¹ «El paso de los años, la desaparición del programa y de los despachos en donde estuvo ubicado en Prado del Rey, las reestructuraciones y los servicios de limpieza, no han dejado rastro de los dossiers de prensa que sobre el programa guardaba la secretaría de redacción del mismo.» García Bueno, «De la cámara ojo», 286.

trabajos en este estudio⁵⁹². Finalmente, Rodríguez Puértolas tuvo la generosidad y confianza de compartir las cintas de VHS que su familia había grabado en la época. Una aportación fundamental, de unos ochenta episodios, procedente de las grabaciones que el director de la serie tenía en su domicilio particular, un material valioso que ha permitido tener una visión mucho más amplia para acometer la investigación⁵⁹³.

El trabajo de análisis está basado de tal modo en una muestra incompleta. La incompletitud es así un rasgo que atraviesa la experiencia de esta tesis, de este programa y de la memoria de aquellos años. Una razón fundamental por la que la serie no es accesible para el gran público está relacionada en todo caso con derechos fundamentales de la población que es pertinente proteger. A la vez, sería deseable que, con el paso del tiempo, el programa se pueda recuperar para que el público español se aproxime a una memoria social de indudable relevancia e interés público.

A pesar de ello, a lo largo de los ciento treinta capítulos se pueden ver rasgos generales y preocupaciones particulares, se pueden detectar las fortalezas y las flaquezas de la serie, la profundidad con la que llega a retratar la complejidad de la sociedad de su tiempo desmontando estereotipos y extendiendo la empatía hacia personas que nos hacen ver el mundo desde su radical historicidad y cotidianidad, con sus anhelos y preocupaciones. Por otro lado, el formato, la composición de los equipos, la fragilidad del sistema de representación del docudrama o el reportaje también puede ofrecer retratos indulgentes y superficiales, o, como sucede a veces, cierta irregularidad dentro de un mismo episodio. También en algunos capítulos es perceptible la sofisticación en la estructura argumental, cuyas tramas funcionan como inteligentes rompecabezas que no muestran el fondo de su discurso hasta su última secuencia. En muchas ocasiones, al iniciar el visionado se encuentra uno tan desarmado como al inicio de una película, no sabe de qué va, no sabe quiénes son esas personas, no sabe a dónde puede conducir. El capítulo comienza con una anécdota o unos personajes que no son ni siquiera centrales para la historia y los relatos se desarrollan así en base a una intriga y una evolución narrativa que lleva por itinerarios impredecibles. Las obras más logradas se experimentan como largometrajes, como películas de una hora de duración.

⁵⁹² Se pudo contactar y entrevistar también a Jaime Moreno Monjas, Rafael Alcázar, José Ramón Vázquez y Amparo Martínez Dorado. Solo Moreno Monjas disponía de algún capítulo.

⁵⁹³ El material pudo ser procesado gracias al apoyo del Departamento de Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, gracias a Javier Ariza y Miguel Ángel Colmena. En general las cintas estaban en buen estado pero algunos capítulos puntuales se habían deteriorado. El material incluía sobre todo episodios de la segunda etapa, en especial de las temporadas 1983, 1985 y 1986, pero muy poco de 1984 y 1987. De 1988 se consiguieron la mitad de capítulos.

Como ya se ha indicado, en el visionado de los programas se pueden intuir las intenciones de sus realizadores, sus particularidades formales, su búsqueda de la experimentación o la voluntad de representar la realidad desde la mayor atención y precisión estética posible. Tras el visionado de más de cien programas se reconoce en pocos minutos, sin ver los títulos de créditos, el rasgo de estilo de cada realizador. Y así Bernardo Fernández construye sus películas como narraciones corales, como compendio ajetreado, dinámico y vital de tragicomedias de personajes carismáticos y excesivos, donde el fondo popular puede incluir a su vez algunos de los experimentos más inesperados y donde el tono disparatado puede esconder alguno de los momentos más amargos⁵⁹⁴; la solidez de la puesta en escena, el clasicismo en el montaje, el ritmo narrativo y la delicadeza entre un sobrio realismo y la alegoría onírica caracterizan a los poderosos y conmovedores trabajos de Rafael Alcázar; la factura, la precisión y el oficio también identifican a las obras de los realizadores históricos de TVE como Daniel Herranz, Carlos Jiménez Bescós o Pedro Pérez Oliva; Ángel Peláez consigue que las personas olviden que están en un rodaje, su capacidad para integrarse en cualquier grupo humano produce las obras más bulliciosas y enternecedoras, que también pueden ser las más duras y virulentas al zambullirse en las vidas de sus protagonistas totalmente, sin red, en colaboración con Puértolas firma algunos de los trabajos más recordados; en un proceso análogo, con una mirada empática y cálida, Lisardo García Bueno es el gran retratista de la serie, de individuos al margen, comprometidos y rebeldes, pero también retratista del paisaje rural al borde de la desaparición y el realizador que de manera más plástica retrata la gran ciudad en crónicas nocturnas, juveniles y callejeras; también José Ramón Vázquez atiende, con una especial atención y ternura, a individuos que han optado por vidas alternativas, de todas las edades e intereses, pequeñas rupturas que se salen de norma en historias que van descubriendo una inteligente estructura narrativa y que contienen los desenlaces más emocionantes de la serie; en paralelo trabaja Juan Manuel Blázquez, con juegos metacinematográficos e inventiva visual en retablos populares, repletos de humor, desparpajo e intuiciones geniales; por lo general, ambos redactores, Vázquez y Blázquez realizan los trabajos más equilibrados y articulados; en Jaime Moreno Monjas se encuentra una sensibilidad cercana a la de Rafael Alcázar que le

⁵⁹⁴ Lo que conecta con algunos de sus trabajos previos, como *Historia de la vida de Blancanieves*, una de las obras fundamentales y más perseguidas y censuradas de la EOC. Una combinación insólita de «fábula y reportaje». Asier Aranzubia y José Luis Castro de Paz, *Escuela de cineastas*, Filmoteca española. Serie Mayor (Cátedra, 2024), 271-274.

permite realizar pequeñas piezas de orfebrería íntima, donde el compromiso político y la crítica de la injusticia se introduce con elegancia; las obras de Nel Escudero son las que más apuestan por la estética del encuadre y la fotografía, en sinfonías urbanas o relatos donde el espacio es tan importante como la figura; el influyente trabajo de Javier Maqua, desafiante, prolijo y heterodoxo, despunta en obras donde reina la naturalidad, el humor y la tragedia, trabajos que integran el collage y el melodrama y que evoluciona en obras cada vez más estilizadas que mezclan la heterogeneidad de formatos y la densidad conceptual; dejamos para el final al ya fallecido Pascual Cervera, cuya obra de amplio rango artístico y humano, alcanza el más consecuente cuidado visual y plástico, el mayor repertorio de estrategias de puesta en escena y una penetrante sabiduría para mostrar a sus protagonistas en toda su riqueza.

Un archivo perdido y encontrado. Una experiencia de visionado.

Como ya he mencionado en la introducción, encontré esta serie buscando en internet materiales que pudieran informarme de la década de los ochenta desde perspectivas menos complacientes, en el proceso de investigación de un largometraje que pretendía mirar a esa década desde un lugar menos indulgente que la mitomanía y la idealización que han definido sistemáticamente la época, a la vez que se restringía y homogeneizaba su imagen y su recuerdo. Como ya he indicado, mientras veía el capítulo «Entrevías. Donde la ciudad comienza», perteneciente a la última temporada, no daba crédito a lo que veía. No podía imaginar que se pudiese emitir en televisión una propuesta audiovisual tan crítica y contundente, donde se acusaba a la policía, con conocimiento de causa, es decir, desde la experiencia personal de un sacerdote y sus compañeros ex toxicómanos, de suministrar heroína a personas a cambio de información. No daba crédito, no tanto porque no pudiese creer que eso había sucedido, sino porque esos debates y discursos habían estado vedados durante décadas y eran inconcebibles en televisión.

A la vez me sacudió la revelación de que había encontrado algo que llevaba mucho tiempo buscando. Había encontrado, al fin, un material que se parecía a los recuerdos que yo tenía de esa época, algo que tenía la forma, la textura, la voz y el rostro de un tiempo ya transcurrido y parcialmente olvidado. Se trataba del reconocimiento de algo desaparecido y al fin encontrado, junto con un reconocimiento menos evidente, la vaga constatación de que llevaba mucho tiempo arrastrando esa búsqueda sin saberlo. El descubrimiento apuntó también a una pérdida, a una ausencia, quizá de las personas y los espacios que formaron parte de mi vida en mi ciudad de origen. Tampoco el proceso de

preparación de ese largometraje ambientado en 1982 estaba tan solo orientado al mero conocimiento o la información, lo animaba una necesidad personal, la de intentar comprender mejor las tensiones de aquel presente de 2010 buceando en el limitado e interesado relato del pasado y explicarme, en cierto modo, de dónde procedía, qué estaba sucediendo cuando nací.

Es necesario de tal modo explicitar que el visionado de la serie ha sido realizado por una persona que, al nacer en 1981, tiene recuerdos parciales de esa época, recuerdos familiares, íntimos, escolares. Mi subjetividad como observador ha estado claramente condicionada por las memorias o los olvidos de esa época y en buena medida ha sido como un reencuentro con una especie de abandonado álbum de recuerdos colectivo. No pretendo por tanto arrogarme una neutralidad o imparcialidad transparente como un observador aséptico de esas imágenes. Sin pretender ocupar demasiado espacio personal en esta memoria, es conveniente anotar algunos elementos sobre la experiencia de visionado de un material tan cotidiano, doméstico y cercano, que ha supuesto ineludiblemente una experiencia emocional. No ha sido, y nunca ha pretendido ser, un análisis frío, distanciado, sino una inmersión en un espacio y un tiempo cálido, en historias donde uno ríe, se entristece y se conmueve, y donde se encuentran rostros, domicilios, modos de vida y formas de hablar que recuerdan a personas que uno conoce o ha conocido. Además de la familiaridad, la cercanía de la mirada de *VCD* produce una aproximación intensa a esas realidades individuales, difícilmente equiparable a otro documento audiovisual. Los trabajos de la serie ayudan a entender las subjetividades de las personas que han convivido en nuestras ciudades y pueblos.

En el proceso de visionado se pueden llegar a ver espacios conocidos, calles y plazas por lo que uno mismo pasó en esos años. Es sumamente improbable, pero no es del todo descartable que, perdido entre todas esas imágenes, puedan aparecer personas que uno conoce o pueda hasta asomarse uno mismo, de niño. El visionado es además una experiencia corporal, el cuerpo responde, se agita, se ruboriza, al observar las imágenes. El cuerpo vibra, a veces de manera imperceptible, se conecta de una manera pre racional y primaria⁵⁹⁵. El encuentro con esas realidades, que a veces son duras y amargas, donde aparecen vidas al límite de sus fuerzas, vidas que muy probable y lamentablemente se

⁵⁹⁵ Para un interesante y pionero análisis de la experiencia corporal cinematográfica desde la sociología y la psicología véase Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós Comunicación Cine (Editorial Paidós, 2001). Morin también codirige junto a Jean Rouch un influyente trabajo cinematográfico de no ficción entre la etnografía social, la antropología compartida, el docudrama y la metareflexión, *Crónica de un verano* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1961).

destruyeron en los años siguientes, se trasluce en una profunda identificación emocional, y su registro y relato genera un efecto perdurable, se queda dentro. Se trata de historias y experiencias de personas que uno difícilmente va a olvidar.

Dado que la mayor parte del visionado se realizó en una estancia de investigación de seis meses en Philadelphia, el viaje espacial y temporal se agudizaba al existir una amplia distancia con el lugar de origen, en una sociedad ajena y en días de habitual soledad y aislamiento. Para favorecer la comprensión de cómo era visto el programa en su época, llegué a planificar un *prime time* completo, realizando el visionado de los programas de la parrilla de toda la noche o la tarde, con la carta de ajuste y el telediario nocturno. También introducía pausas publicitarias con la reproducción de clips de anuncios del año relativo al capítulo visto. Existía por tanto un peligro de exceso de inmersión nostálgica que había que atender y tener en cuenta.

A la percepción personal de un individuo perteneciente a unas coordenadas generacionales, sociales y territoriales concretas había que añadir el sesgo que imprime haber trabajado como guionista, director y productor de trabajos de no ficción diseñados con una orientación muy cercana a la serie, además de haber ejercido como crítico en diversas publicaciones cinematográficas. Existía la tendencia a valorar los episodios desde una perspectiva exclusivamente cinéfila, desdeñando otras aproximaciones y en especial no atendiendo a qué discursos generó la serie en la audiencia, es decir, qué públicos y sensibilidades contribuyó a construir. Sin renunciar al análisis textual, ha sido pertinente sacudirme la inercia de enjuiciar las obras tan solo en base a sus hallazgos estéticos o priorizar aquellas que ofrecían una colección de aspiraciones más autorales o sofisticadas en términos de «cinefilia clásica» o experimentación intertextual.

Una tendencia dominante de los estudios de no ficción del siglo XXI se han centrado habitualmente en ponderar aquellos trabajos híbridos, metacinematográficos o «post documentales», que, en una lectura algo exacerbada de la teoría postestructuralista, considerarían que toda representación es una manipulación y por tanto la realidad humana es incognoscible. Desde esa perspectiva, el cine ya no sería –ni podría ser nunca más– una ventana al mundo, sino una superficie opaca que solo habla de sí misma. En un gesto algo formulario y altivo, muy circunscrito a la preponderancia de determinados festivales y publicaciones, se ha considerado que el cine observacional y las obras más transparentes, que intentaban dar escrupulosa cuenta de la realidad y diagnosticar y retratar el mundo estaban *por debajo* de las propuestas experimentales, heterodoxas o

deconstruidas, que supuestamente pertenecerían a un cine más *avanzado*⁵⁹⁶. Una fascinación y jerarquización no tan lejana al apego de la cinefilia clásica por las formas privilegiadas de la ficción y la política de los autores; al fin y al cabo, en las propuestas ensayísticas se inscribe de forma más activa la voluntad creadora, se hace más presente la voz autoral, como si el documental que evidencia menos su autoridad fuese tan solo un *mero registro*. El debate es otro, por supuesto, pues ambas formas, clásicas o experimentales, observacionales o ensayísticas, pueden ser igualmente pertinentes o igualmente improcedentes, ambas pueden dar cuenta de la complejidad del mundo o ensimismarse en la autosatisfacción y el estereotipo, no hay necesidad por tanto de establecer jerarquías o posicionarse entre la ortodoxia o la modernidad, el clasicismo o la heterodoxia, por simplificar la disyuntiva. Una forma supuestamente más sofisticada como el cine-ensayo no forzosamente estará revestida de una mayor penetración, inteligencia o perspicacia.

Del visionado de los capítulos sí se ha percibido que una mayor planificación y construcción narrativa, una mayor conciencia en la articulación argumental o un mayor repertorio de escenas, personas e interacciones está relacionado con una mayor amplitud de la mirada, un análisis más complejo de la realidad tratada y una mayor riqueza en el retrato de las personas y sus circunstancias, unido, qué duda cabe, a una relación de complicidad con sus participantes. En paralelo, la dimensión de la serie como gigantesco mosaico social, revela una incontestable riqueza sociológica y etnográfica. En los capítulos más limitados o monótonos (donde se percibe una ausencia de sintonía o una cierta apatía por parte del protagonista o del equipo, o, por el contrario, hay un exceso de simpatía que convierte el capítulo en un canto de alabanza a la persona que lo protagoniza), siempre destaca algún gesto o palabra que deslumbra por su incontrovertible autenticidad, como si la historia se hiciera voz y cuerpo, y la época hubiera sido iluminada con un nuevo matiz.

La voluntad que motiva el visionado y a través de la cuál considerar la serie no sería otra que preguntarnos qué nos dice *VCD*. Qué nos dice sobre la sociedad de la época, qué nos dice sobre la cultura de la época y el modo en que se relacionan ambas. Qué nos

⁵⁹⁶ Una inteligente reflexión sobre esta tendencia mayoritaria en la no ficción del siglo XXI se puede leer en Erika Balsom, «To narrate or describe? Experimental Documentary beyond Docufiction», en *Deep Mediations: Thinking Space in Cinema and Digital Cultures* (University of Minnesota Press, 2021), 180-196.

dice hoy un programa de entonces, entendiendo que ese *decir* no es solo informativo. Es también emocional y familiar, estético e histórico.

Una sociedad múltiple.

Cuantitativamente, desde luego, la serie nos dice mucho y, dada su habilidad para establecer un margen de autorrepresentación donde comparezca la subjetividad de las personas en su singularidad, nos informa cualitativamente de toda una proliferación de experiencias de vida, cambiantes y complejas, de sus percepciones y emociones y también de sus circunstancias materiales y sociales. Permite dilucidar cómo la estructura de la época aterriza en la vida cotidiana. Aparece así una sociedad múltiple, compuesta por personalidades con una energía singular engarzada en su dimensión colectiva, que extrae su textura y su rugosidad de la apertura a las estrategias documentales. La relación que establece el programa con la vida común y cotidiana del periodo 1978-1988 contiene diferentes ejes temáticos, sociales y territoriales⁵⁹⁷.

Desde su capítulo inicial, «Bulnes, un caso de aislamiento», un porcentaje importante de la serie se dedica a las circunstancias del mundo rural, sus dificultades económicas, el envejecimiento poblacional, la dispersión familiar, el vaciado de aldeas, la necesidad de equipamientos sanitarios y escolares y de infraestructuras de energía y comunicación. El transcurso del programa permite observar el paso de una situación de subdesarrollo a una paulatina mejora con el desenvolvimiento de los primeros ayuntamientos democráticos. Un formidable capítulo como «Protagonista, el concejo» (Juan Manuel Blázquez, 2 de febrero de 1987), sobre las diferentes facetas de la vida en la aldea de Concejo de Caso, Asturias, explica las primeras elecciones y la presentación de candidaturas, sin dejar de atender a ni una sola parcela de la sociedad (niños, campesinos, ganaderos, pescadores, mineros, carniceros, farmacéuticos y un inolvidable cura que se expresa en monólogos, «¿Cuál es mi función aquí? ¿Soy solo un funcionario de la religión?»). Es un capítulo narrado en primera persona por la dueña de la taberna del pueblo, que permanece como aparente observadora en la primera mitad de la historia y acaba protagonizando la segunda parte, tras ser elegida jueza de paz («Tú que tanto querías quitar los caciques y esto y lo otro, pues es lo mejor que puedes hacer»). La

⁵⁹⁷ La mención a los capítulos priorizará la etapa de docudrama al tratarse de la mayoría de obras a las que se pudo acceder, por lo que habrá temáticas y grupos laborales que se representaron en la primera etapa que no se mencionarán pero pueden ser consultados en Anexo, Listado de capítulos.

presentación por parte de ella es una buena declaración de intenciones del programa. Tras una conversación con otros parroquianos tras la barra, la dueña mira a cámara (Fig. 26):

Sí, yo salí en los periódicos, fui noticia, como dicen los periodistas. Debe ser por eso que los del programa este *Vivir cada día* han escogido este pueblo para hacer un programa de los suyos y me han pedido que yo sea la narradora. No sé cómo lo haré, pero en fin. Bueno, yo les he pedido que, antes de hablar de mí, me dejen que les cuente a ustedes cómo son estos pueblos y estas gentes. No es que en estos pueblitos del Concejo de Caso, perdidos entre montañas, pasen muchas cosas, al contrario, casi nunca pasa nada. Pero eso sí, son nuestras cosas, y para nosotros son importantes porque esto es nuestra vida.



Fig. 26.

En los capítulos de ámbito rural se dan retratos que enfocan la dureza y entereza de las condiciones de vida para niños y mayores («Tiempo de ilusión, tiempo de recuerdo», «Cartas de una familia»), el hastío por la falta de empleo y ocio y el choque generacional («La juventud no solo baila», «La otra quinta»), las creencias populares y la necesidad de redención («Las promesas»), o también la voluntad de aquellos emigrados a ciudades españolas o europeas por volver a sus raíces y retomar la actividad agrícola («Nuevo azogue para Espejo», Lisardo García Bueno, 1 de abril de 1985, «Retorno a mi valle»); en la primera etapa el mundo rural es espacio de retrato de la vida diaria («Tabernas»⁵⁹⁸, Ángel Peláez, 1 de agosto de 1981) o de festividades autóctonas («La banda de don Evelio», «A rapa das bestas», 30 de julio de 1980). El entorno rural es también el marco de capítulos donde se recoge el encuentro entre jóvenes procedentes de la ciudad que

⁵⁹⁸ <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/tabernas/16187984/>

llegan a un espacio tradicional y el recibimiento de la población oriunda. De esa interacción surgen, de manera colaborativa, otras formas de socialización como en la sorprendente «Mataluenga, comedia rural en cuatro actos» (Lisardo García Bueno, 7 de enero de 1985), que narra la vida en el pueblo y la preparación de una obra teatral que trata sobre la vida en el pueblo, desdoblado la realidad en el escenario, mientras de fondo asoma la amenaza de una central nuclear.

La ciudad es un espacio preponderante en la serie como telón de fondo de diferentes historias y personas, pero se trata además de un eje importante como tema específico, en el retrato del día a día, donde la urbe es una protagonista más. La precariedad, el coste de la vida, la dificultad de encontrar trabajo, el desempleo juvenil o la peligrosidad laboral son el centro de sinfonías urbanas de una vibrante riqueza compositiva y rítmica, donde la ciudad de Madrid destaca en los trabajos de Lisardo García Bueno, como en «Arañando la ciudad»⁵⁹⁹, sobre las jornadas de los repartidores en moto y la dureza de sus condiciones laborales (Fig. 27 y Fig. 28). Un trabajo editado por Miguel González Sinde, que emplea elementos de la banda sonora de *Blade Runner* para proponer escenas metropolitanas de atmósfera brumosa y evocadora plasticidad visual y sonora.



Fig. 27 y Fig. 28.

Tanto ese trabajo como «Una chupa de cuero», del mismo realizador, que se dedica a seguir el cambio de manos de una chupa rockera y narra las dificultades de subsistencia de dos jóvenes músicos, retrata un Madrid en pleno cambio, donde los rascacielos y

⁵⁹⁹ Emitido en 19 de mayo de 1986. Recoge el entierro de Tierno Galván y una manifestación en protesta por un repartidor atropellado y las malas condiciones laborales que tiene ese colectivo.

centros comerciales coexisten todavía con formas de vida tradicionales y humildes. En ese choque entre el deseo de modernidad y la dificultad diaria de sus habitantes, la obra muestra la desubicación de los jóvenes artistas en los despachos de la discográfica, observando la ciudad desde geométricas formas de acero y cristal. La ciudad es el espacio donde el éxito parece cercano y lejano, como se muestra en el encuentro fortuito con los hermanos Cano y Ana Torroja, de Mecano, aparición cercana y a la vez inalcanzable. (Fig. 29).



Fig. 29.

El programa de ese modo confronta la imagen prototípica y exportable de la España de la época con las complicadas condiciones de vida de otros aspirantes a artistas, músicos callejeros que alimentan a su familia como pueden y viven en una diminuta buhardilla.⁶⁰⁰ (Fig. 30).



Fig. 30.

⁶⁰⁰ El grupo que protagoniza el capítulo, Pánico en el teléfono, tuvo una trayectoria irregular. En otro momento del capítulo, en un programa de una radio libre, se denuncia la persecución policial a los que los músicos son sometidos, espoleados por las asociaciones de comerciantes, que los vinculan a la delincuencia y critica duramente al concejal de distrito. La tensión entre la creación de normativas y regulación que persigue diferentes formas de vida es parte de diferentes capítulos de la serie. Muy probablemente, la radio libre en la que se vierten estas denuncias sería posteriormente ilegalizada y cerrada.

Otra obra de García Bueno, «Napoleón en la villa y corte» (11 de mayo de 1987), se propone como un *remake* de *La ciudad no es para mí*, con la reaparición del protagonista de «Mataluenga, comedia rural en cuatro actos», que se podría titular *La ciudad no es para nadie*. Con el pretexto de ver a un familiar, este hombre del entorno rural con notables dotes interpretativas, vuelve a Madrid tras décadas y observa como foráneo en qué se ha convertido la ciudad. Entre la polución, los opulentos despachos de oficinas y los escaparates de productos de lujo late una ciudad repleta de pobreza, mendicidad juvenil, manifestaciones y un ambiente de supervivencia y agotamiento. Si bien luego el capítulo transita por rincones más castizos y amables, la expansión cronificada del desempleo y la indigencia la convierten en un retrato corrosivo que contradice el supuesto crecimiento económico.

De la vida en los barrios de Madrid se ocupan también trabajos como «Yo, parque del Retiro» (Manuel López Aguado, 12 de mayo de 1986) (que forma dúptico como la versión optimista de la oscura y desafiante «Arañando la ciudad»), «Bajo los techos de Madrid» (Pedro Pérez Oliva, 18 de febrero de 1985), sobre los artesanos y comerciantes del barrio de Huertas, que también trata la precariedad y miseria de los artistas, al igual que «Una chupa de cuero», o un trabajo coral sobre el mundo de los figurantes de cine, «La caída del imperio austrohúngaro» (Ángel Peláez, 15 de junio de 1987), que registra los preparativos para el rodaje de una película ficticia de Luis García Berlanga, del mismo nombre.

En general, la pobreza, la angustia y el coste de la vida atraviesan todos los trabajos urbanos, aunque se nos muestren desde la vitalidad, el coraje, la bondad y solidaridad de sus protagonistas. Se ve en «Love story para Luis y Fina», «Josefa Barea, crónica de una supervivencia» (Bernardo Fernández, 10 de mayo de 1983), sobre los supervivientes de la intoxicación del aceite de colza, «Separados», «Un pupitre para Alberto» o «Elia Cristi». De hecho, al considerar la representatividad social de la serie y su pluralidad es patente que son las clases altas, la aristocracia y la clase media la que menos comparecerán. La clase media alta protagoniza el retrato de una familia de personalidad peculiar, «Un regalo de familia» (Bernardo Fernández, 6 de enero de 1986), capítulo narrado por ¡un loro!, o aparece cuando el personaje tiene otro rasgo diferenciador que es el que detenta el vector principal de la historia: ya sea en el retrato de una familia judía en Barcelona que tiene un hijo en un kibbutz («Shalom, shalom, Isaac», Pascual Cervera, 6 de mayo de 1985), una profesión u oficio singular (un actor en «El papel de su vida», Juan Antonio Gamero, 21 de abril de 1986, el reportero de

Televisión Española Evaristo Canete en «El latido de la cámara», Ángel Peláez, 30 de junio de 1986, diferentes inventores en «Yo invento, tú inventas, él inventa», Pascual Cervera, 24 de febrero de 1986) o circunstancias personales como la invidencia o la minusvalía auditiva («La mirada interior de Juan José Abellán», «La voz que tú me diste»). También la aparición de oficios menos habituales conforma la narración de capítulos dedicados al ámbito artístico («Isidro y su mundo flamenco», Gonzalo Sebastián de Erice, 21 de junio de 1983, «Cuando empezamos a pintar en color», Bernardo Fernández, 23 de junio de 1984 o «Las plumas de La Codorniz»), deportivo o taurino («Las cuatro esquinas del redondel» y «La quinta esquina», programa doble de Carlos Jiménez Bescos y Bernardo Fernández, 7 de abril de 1986)

La mezcla de clases sociales se concita en miradas polifacéticas a la vida urbana, como en la animada «Una "hartá" de volante» (Bernardo Fernández, 27 de mayo de 1985), colección de historias de taxistas en Sevilla, «Los hijos de Mercurio»⁶⁰¹ (José Ramón Vázquez, 26 de mayo de 1986), sobre la venta ambulante en el centro de Valencia desde la mirada de un aficionado al Super 8, o «La cara oscura de la Luna» (Luis López Doy, 13 de mayo de 1985), extraordinario retrato de la noche barcelonesa y sus locales de moda, sus restaurantes chic, sus viejos cabarets, tablaos flamencos y salones de billares, donde se mezclan diseñadoras, bailarinas transexuales, empresarios, actrices, cantantes, ancianas vendedoras de flores y chaperos en memorables escenas repletas de naturalidad vehiculadas por una histórica personalidad vecinal, el actor transformista de variedades Pirondello (Ricardo Salvador Garrigues).

Con la ciudad como telón de fondo, el programa recorre circunstancias de pobreza, exclusión y delincuencia, como en los ya mencionados «Como un canto rodado», «Sin hogar», «Vidas rotas» o «Pioneros» o registra la vida dentro de las cárceles («281 mujeres y un día», «Boxeo entre rejas»). Los problemas de toxicomanía ocupan varios programas, que en ocasiones forman un díptico donde años más tarde se recupera un personaje, como un sacerdote activista de fuerte compromiso político dedicado a la creación de casas de acogida («Vidas rotas» y «El tercer mundo de Jaime Santandreu») o que siguen la experiencia de rehabilitación de un antiguo consumidor y camello («Dejar el chute», Lisardo García Bueno, 15 de diciembre de 1981, y «José Linares, el final del viaje», Lisardo García Bueno, 9 de enero de 1984). Dos programas dedicados a ex toxicómanos constituyen algunos de los trabajos más contundentes en términos humanos y artísticos,

⁶⁰¹ <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/hijos-del-mercurio/16045209/>

esperanzadores y desgarradores por igual. La historia de reincidencia y reclusión de un hombre que es encarcelado en Carabanchel cuando ya se ha desintoxicado e intenta reformar el estatuto de los presos dentro de la prisión con una huelga de hambre secundada por Juventudes Socialistas («Paz para mis venas», Pedro Pérez Oliva, 17 de marzo de 1986) y el minucioso relato de adicción de un médico valenciano que posteriormente se involucra en el apoyo a la rehabilitación y la creación de un centro de desintoxicación («Jaque a la reina»).

La mirada a realidades ocultadas muestra a colectivos cuya historia apenas ha sido tratada, como las llegadas, desafíos, escasa hospitalidad y arduas condiciones de vida que encuentran los exiliados políticos latinoamericanos, en la historia del escritor argentino Daniel Moyano y su familia («El amargo pan del exilio», Javier Maqua, 16 de enero de 1984) o represaliados chilenos que escapan de la tortura («Yo pisaré las calles nuevamente», Bernard Fernández, 4 de mayo de 1987). Las dificultades de integración y el fondo de racismo ocupa trabajos dedicados al pueblo gitano («Mario abiyela al kel», José Luis Marqués, 29 de diciembre de 1981, «Hermano payo, mira, gente de mi pueblo», Ángel Peláez, 4 de febrero de 1985, «Y comieron perdices (segunda parte)», Lisardo García Bueno, 1 de julio de 1985) y la presencia de trabajadores subsaharianos como en «Alhagie de la A a la Z», reconstrucción de la emigración de un hombre procedente de Gambia que ya en España organiza un sindicato de jornaleros en Barcelona, uno de los trabajos de mayor complejidad y potencia expresiva.

El sindicalismo y la precariedad laboral forman parte central de la serie, que en su amplia recopilación de testimonios de diversos grupos laborales, da una muestra amplia de las reclamaciones y problemas de cada sector, hasta aquellos menos representados y conocidos, como militares («Cuartel Lepanto», Ángel Peláez, 4 de mayo de 1982), religiosos («Claustros del Cister», Lisardo García Bueno, 5 de septiembre de 1979) o marinos mercantes («De puerto en puerto», Lisardo García Bueno, 22 de junio de 1982), también se dedicarán numerosos capítulos a las circunstancias de los estudiantes universitarios («Vida de estudiantes», 25 de junio de 1981, «Gaudeamus igitur», 3 de noviembre de 1981, «Universitas studii salmantini»). Las complicadísimas condiciones de vida de trabajadores y familias protagonizan trabajos de filiación neorrealista como «Los naufragos de la Restinga», «Las redes de la familia»⁶⁰² (Pedro Pérez Oliva, 6 de abril de 1987) o «Folch e hijos» (Bernardo Fernández, 11 de marzo de 1985).

⁶⁰² <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/redes-familia/6681975/>

Otro eje central relativo al trabajo lo protagonizan los episodios dedicados a la migración interior, en el que destaca poderosamente «Visca andalucía», sobre la ambivalencia en el desarraigo de familias andaluzas en Cornellá de Llobregat. La migración exterior protagoniza un buen número de programas («Bruselas, la España de la rue Haute», 22 de agosto de 1979; «Mano de obra para Europa», 31 de octubre de 1979 y «Los vascos de Idaho», 16 de julio de 1981, ambos de Chema Echevarría; «Emigrar al otro lado del mundo», 30 de septiembre de 1981, «Campamento Taifa», 9 de marzo de 1982, ambos de Lisardo García Bueno o «Desde que se fue nunca más volvió»). De todos ellos destaca «Fuera del marco» (Rafael Alcázar, 22 de abril de 1985), título que juega con el doble sentido de hallarse fuera del relato colectivo y fuera de la moneda alemana, cuya trama central trata los repetidos intentos de una joven familia española que vive en Frankfurt por volver a una España inmersa en una crónica crisis económica y laboral. La banda sonora de Pablo Guerrero envuelve este excepcional y desolador capítulo.

Hay una clara infrarrepresentación de la mujer, protagonista de muchos menos capítulos que los hombres o en donde su presencia es secundaria o circunstancial. Sin duda existen también numerosos capítulos donde la participación de las mujeres tiene agencia, entidad y una representación equiparable a la de las figuras masculinas, aspecto perceptible en las obras de Moreno Monjas («Un pupitre para Alberto», «¿Masculino - femenino?», la inolvidable Palmira de «Desde que se fue nunca más volvió»), Cervera («Érase una pequeña vez», 4 de marzo de 1985, «Confesiones de un teatro ambulante»⁶⁰³, 23 de enero de 1984) o Alcázar («Los ojos llenos de Esperanza», 12 de julio de 1983, «Esta noche función de títeres»).

La serie no elude aspectos duros o truculentos en relación a circunstancias de género, que suelen estar realizados por Javier Maqua, como un intento de asesinato machista («La nueva vida de Cándida Galán»), la violación, posterior aborto clandestino y encarcelamiento de una joven rockera («Mari Carmen», 26 de julio de 1983) o el secuestro de un hijo por parte del padre («A mi hijo», 30 de marzo de 1987). Dos de los mejores episodios se aproximan a la vida cotidiana de dos mujeres de familia monomarental, el inolvidable retrato de Matilde Cortés, su agitada y tumultuosa vida, y su alter ego poético Elia Cristi, donde no se eluden aspectos difíciles y espinosos desde el punto de vista del maltrato doméstico o laboral, y la respetuosa, íntima y empática mirada a la protagonista del valioso «Un pupitre para Alberto», sobre una limpiadora de

⁶⁰³ <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/vivir-cada-dia-confesiones-teatro-ambulante/4624678/>

hotel en Lanzarote y el cuidado de su hijo con una lesión cerebral. La representación de la comunidad LGBT se muestra a veces de manera tangencial y no tiene toda la representación que merecería, aunque protagoniza dos de los trabajos más completos y emotivos, «Otxoa» y «Así como somos» (Pascual Cervera, 1984).

La serie recorrerá también cuestiones relativas a problemas de inclusión social con un tono atento y sin condescendencia, como en la historia de amor de una joven acondroplásica que no sabe leer ni escribir («Érase una pequeña vez») o la vida sentimental de minusválidos físicos («Sí, quiero», «Y por lo mismo te quiero», José Ramón Vázquez, 7 de mayo de 1984). Uno de los trabajos más delicados y agrídulces, con más mordiente crítica hacia la hipocresía social, es «Los ojos llenos de Esperanza», protagonizado por una chica con síndrome de Down con ese mismo nombre, que trata la infantilización e institucionalización de las personas con esta condición y la represión de su vida sentimental y sexual. La salud mental y la reforma de las instituciones psiquiátricas es el núcleo de «De locos...», retrato de una jornada en el psiquiátrico en Sevilla, con un interesante guion de Alfonso Ungría y Mariano Aragonés repleto de puestas en escena, intervenciones textuales y un poético e iconoclasta final.

La diversidad de formas de vida es también un vector importante que en la segunda etapa acoge el relato de experiencias alternativas de convivencia, en oposición a los modelos normativos de la época. La serie incide a menudo en rescatar tradiciones contraculturales, antiautoritarias y utópicas que parecen proceder de la década anterior, en obras que retratan vidas nómadas («Esta noche función de títeres», «Confesiones de un teatro ambulante», «Y comieron perdices»), propuestas neohippies de venta ambulante, inquietud artística y sensibilidad neorrural («Al ritmo de la isla», José Ramón Vázquez, 10 de febrero de 1986), incursiones radicales en la naturaleza («El hombre del aire libre»), proyectos comunales («El colectivo», Rafael Alcázar, 7 de julio de 1986), comprometidas tentativas de reforma de la iglesia a través de una asociación de sacerdotes casados («Compañera te doy», Pedro Pérez Oliva, 16 de abril de 1985) e inspiradoras experiencias de renovación en la tercera edad («Luz de atardecer», «Félix, en cuerpo y alma»). Por otro lado, la serie también cuenta la inesperada historia de una joven que decide hacerse monja de clausura para estupor de su familia («Las rejas las veis vosotros»⁶⁰⁴, Angelino Fons, 12 de enero de 1987).

⁶⁰⁴ <https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/rejas-veis/6702777/>

Una obra como «Y comieron perdices (segunda parte)»⁶⁰⁵ integra muchas vertientes de las mencionadas. Capítulo final de la temporada de 1985, cuenta la historia de amor entre un gitano y una paya. Él recorre los pueblos de España en un autobús que es su casa y que se convierte también en cine, se gana la vida proyectando películas de serie B en su «cine-bus», ella trabaja en un taller de confección en las afueras de Madrid. Ambos se conocen y se enamoran y cuando deciden casarse se fugan ante la negativa de ambas familias. La frescura, el gracejo y la complicidad que emana la historia la convierte en una mirada inédita, con dos personas divertidas y carismáticas, que deben ir resolviendo de la mejor manera todos los obstáculos sociales. La obra recuerda a algunas obras de Chaplin e integra cartelas de cine mudo, como si se tratase de una historia del cine de los orígenes y a la vez conecta con los trabajos de Ken Loach en el detenimiento con que describe las condiciones laborales de la protagonista en fábricas y desguaces. El racismo también se hace patente en el hostigamiento en algunos espacios públicos, sin embargo no es el centro de la historia, articula la mirada sobre sus personajes fuera del marco estereotipado o conmisericordioso. Finalmente la solidaridad se abre paso y la familia de él los acoge. Se casan y, cuando todo parece resuelto, y tienen dos hijos escolarizados mientras viven acampados en la afueras de Pinto, las nuevas regulaciones urbanas les prohíben sistemáticamente vivir del modo en que viven. Empieza una campaña de recogida de firmas de difícil éxito ante los recelos y prejuicios de algunos vecinos. El final del capítulo se centra en el hijo mayor, un niño de nueve años que, volviendo del colegio, se da cuenta de que tanto los niños payos como gitanos le miran como un extraño. Doblemente extraño, pues es un «otro» ante las dos comunidades. Final inesperado por su hondura en un capítulo que, a pesar de las dificultades de sus protagonistas, adopta en general un tono vital y alegre. Recurso argumental ya mencionado, el de que la secuencia final reenfoque y recontextualice la historia narrada desde una perspectiva incómoda o imprevista.

Algunos de los trabajos más popularmente recordados de *VCD* se centraron en historias pintorescas de personajes con vidas peculiares, desde el desbordante J.J., locutor, arbitro, actor y bailarín obeso, que recibe una de las primeras intervenciones de balón

⁶⁰⁵ La emisión se inicia con un epílogo al capítulo anterior, «Plan para Plan», con la única boda que se celebró tras la llegada de la comitiva de mujeres y los diferentes encuentros que se produjeron en el pueblo. Puértolas explica en la presentación que no quería dejar esa escena en el capítulo previo para no generar la falsa sensación de que esas iniciativas tienen un éxito automático. Tras esa larga secuencia, comienza la segunda parte, que es el capítulo propiamente dicho.

gástrico hechas en España⁶⁰⁶, el ya mencionado Tolito el mago, Juan Manuel Menéndez Cosme, «Cosmín», el hombre más pequeño de España⁶⁰⁷ o el imitador de voces John Ballan⁶⁰⁸, que supuso un auténtico fenómeno social.

La memoria histórica protagonizó algunos capítulos desde la perspectiva del exilio republicano o la propia contienda, de forma directa en trabajos como «Tres octubre» (Antonio Artero, 3 de marzo de 1986), «Mauthausen 386 escalones» y en la muy reconocida «Encuentro en Quijorna», que mostraría por vez primera el encuentro de combatientes de ambas facciones recordando la batalla de Brunete. La represión de posguerra y la dictadura aflora en muchos capítulos a través de alusiones a familiares o circunstancias pasadas, como ya se mencionó al respecto de «A quién le vendo la suerte» o «El cadáver del tiempo». Es sin duda memoria histórica el recuerdo de los emigrados del campo a la ciudad y a otros países americanos o europeos por motivos económicos, como es también memoria de la represión un flashback como el que realiza José Antonio Nielfa Antón, «La Otxoa», al inicio de su episodio homónimo cuando grabadora en mano y tras vivir una nueva ruptura sentimental por una pareja que no se ve capaz de hacer pública su homosexualidad, recuerda su juventud, la imposibilidad de ser deportista profesional, la expulsión de su casa familiar, el servicio militar y las redadas vividas. La memoria personal se ve acompañada de la correspondencia con su madre y el material de archivo personal que narra su huida a Sitges y Torremolinos (Fig. 31 y Fig. 32).



Fig. 31. Otxoa en el presente del capítulo. Fig. 32. Fotografía de Otxoa en los sesenta.

⁶⁰⁶ «J. J., más moral que el alcoyano» (Raúl Artigot, 21 de julio de 1986).

⁶⁰⁷ «Hombres pequeños», sin ficha técnica, 6 de julio de 1979. Un ejemplo de la popularidad del programa es que su protagonista encontró pareja y se casó tras el programa.

⁶⁰⁸ «El sueño americano de John Ballan» (Ángel Peláez, 19 de abril de 1983)

La memoria de posguerra articula «Carlos Giménez, viñetas de una infancia»⁶⁰⁹ (Javier Maqua, 19 de marzo de 1984), adaptación *sui generis* del cómic *Paracuellos* (Carlos Giménez, 1976-2022), que contiene una gran cantidad de escenas de ficción (es el primer trabajo como niño actor de Juan Diego Botto) y en su última secuencia reúne una conversación documental entre los antiguos compañeros de orfanato de Giménez que transmite, tan solo desde el silencio de los rostros que recuerdan su infancia, las circunstancias terroríficas y traumáticas vividas.

Un último vector que caracteriza a la serie lo compone las experiencias de lucha y politización, así como la importancia del elemento asociativo para transformar diferentes aspectos de la sociedad. El ecologismo, el anticapitalismo o el antimilitarismo aparecerán también como elementos de militancia que están aconteciendo en el periodo. Pueden ser el centro de la historia o comparecer de manera puntual o en un momento decisivo del capítulo como solución, apoyo o desenlace, lo que refuerza muchas veces la importancia de la colectivización de los problemas individuales. Esto es perceptible en episodios ya mencionados como «Sin hogar», donde la asociación de vecinos anima a la familia a ocupar un piso y el compromiso comunitario es absoluto y sin fisuras («Os vamos a apoyar hasta el final») o en la solidaridad de Juventudes Socialistas sumándose a la huelga de hambre del protagonista de «Paz para mis venas», para motivar mejoras en las instalaciones penitenciarias y programas específicos para toxicómanos. La importancia de la solidaridad y el apoyo colectivo forma parte de episodios ya mencionados tanto en el ámbito rural como urbano («Protagonista el concejo», «Compañera te doy», «Arañando la ciudad», «Alhagie de la A a la Z», «Entrevías»), el papel fundamental de las asociaciones de acogida en la emigración («Retorno a mi valle», «Fuera del marco») o la creación de las primeras agrupaciones de protección de fauna («Figuras hacia un paisaje», Nel Escudero, 9 de febrero de 1987). Algunos episodios se centran específicamente en una movilización civil y social, como «Por generación espontánea», sobre las potentes huelgas estudiantiles de 1986, la cooperación educativa o sanitaria con la guerrilla sandinista de Nicaragua («Compañero brigadista», Lisardo García Bueno, 21 de mayo de 1984) o las experiencias de colectivización y ocupación de tierras del pueblo del mismo nombre y la alcaldía del histórico dirigente Juan Manuel Sánchez Gordillo («Marinaleda»).

⁶⁰⁹<https://www.rtve.es/play/videos/vivir-cada-dia/vivir-cada-dia-carlos-gimenez-vinetas-infancia/5259893/>

Este repaso a los ejes temáticos y sociales perceptibles en el visionado del material de la serie no agota, como es lógico, las particularidades de un objeto de estudio tan amplio como un producto audiovisual que estuvo diez años en antena y que respondió también a los intereses y sensibilidades de sus equipos. Me detendré a continuación en algunas de las características de la serie que la convierte en archivo especialmente fructífero para problematizar algunos de los fetiches de la transición y la democracia española y que desvela, por oposición, el carácter *uniformizador* de los procesos de construcción de hegemonía que produjeron el olvido de la pluralidad social y política de la época en torno a un canon cultural y cinematográfico que hizo suyos los procedimientos homogeneizadores de los discursos y sensibilidades de la clase media, elevados a sentido común de la normalización democrática española.

La duradera presencia en programación y las características de *VCD* como representación social y como referente histórico de una concepción del servicio público que se adelgazaría durante los años siguientes, permite reenfocar la época, mirarla a contrapelo y detectar en ella semillas de un pasado alternativo que nos informe de todo aquello que estaba sucediendo y no trascendió. No se trata así de bucear en el pasado para encontrar aquello que *pudo haber sido y no fue*, sino para descubrir aquello que *pudo haber sido y efectivamente fue*.

La existencia de *VCD* ofrece una especial relevancia en su retrato de una multiplicidad de formas de vida expresadas desde su espacio y su mirada, que desmantela estereotipos sociales y fetiches de época. Evidencia y desmiente tres factores centrales de los relatos canónicos de la época –homogeneización social, desmovilización política y estandarización cultural– que la convierte en una llave privilegiada para abrir una época clausurada, que fosilizó su sentido colectivo a toda velocidad.

Frente a la homogeneización, pluralidad. Frente al conformismo, crítica. Frente a la estandarización, una apuesta por la radicalidad y la heterogeneidad. Frente a un cine medio de clase media, un cine pobre y combativo.

Pluralidad y vida diaria. La circulación de la empatía.

Un aspecto ya mencionado en el desglose de los capítulos enumerados es cómo la serie transmite una pluralidad social que ayuda a recomponer la imagen de la época y sobre todo la percepción y proporción de sus mayorías y minorías. Si la década de los ochenta

construye sus horizontes políticos y sus imaginarios culturales a través de la preeminencia de la clase media urbana, en especial de los profesionales liberales y las burguesías cultivadas, la abundante recolección de espacios, familias, profesiones, individuos y formas de vida representadas en la serie diluye la representatividad de esa clase social. Hace patente además la noción ya mencionada por Emmanuel Rodríguez de que en las sociedades de clases medias esta clase social se identifica completamente con la esfera pública hasta prácticamente «coincidir» con ella, dado que los políticos, periodistas e intelectuales que la conforman pertenecen a esa misma clase social o han adquirido sus hábitos⁶¹⁰. La rápida evaporación de las formas de vida rurales, las condiciones de la clase obrera o las existencias vecinales y juveniles de los barrios de extrarradio no se correspondería con una acelerada reordenación demográfica sino con la desaparición de esos colectivos de casi todos los textos culturales del periodo. La prescripción de la desideologización y descontextualización del arte y la función social del artista, junto con la promulgación de unas políticas culturales alineadas con los intereses específicos de una minoría en el poder mediático e institucional, que instituyen un proyecto específico de país, favorecerían el debilitamiento de discursos que atendieran a otras realidades dentro de las operaciones de espectacularización y mercantilización de los productos culturales que inauguraron la década, operación que también se estaba desplegando en otros países europeos de la esfera capitalista neoliberal, si bien quizá con una homogeneización y tabla rasa menos radical.

El crecimiento económico y la reducción del déficit por la vía del reajuste salarial y la desindustrialización produjo un desempleo masivo, unas bolsas extendidas de pobreza, la consabida dualización laboral y una asfixia juvenil que comparece en todos y cada uno de los capítulos. Aunque por parte del programa existe la voluntad específica y se dedican capítulos expresamente a dar cuenta de los problemas de la vivienda, el coste de la vida, las insuficiencias de los servicios sociales, la existencia de zonas depauperadas y la falta de expectativas de la juventud, resulta notorio que, sin buscarlo o sin forzarlo, en los ciento treinta capítulos vistos haya siempre una mención (o varias) al problema del paro o al miedo a perder el empleo, lo que manifiesta el carácter transversal y estructural que tiene ese problema crónico en la vida cotidiana de los españoles. También en los capítulos ambientados en la emigración, en aquellos más lúdicos que se desarrollan en festividades populares o en entornos aparentemente menos desfavorecidos aparece ese

⁶¹⁰ Rodríguez, *Efecto clase media*, 231-233.

fondo de preocupación. En las familias burguesas, en los conventos de clausura, en los cuarteles del ejército, en todos lados subsiste esa *preocupación estructural*, que sin duda incidió elocuentemente en la constitución de nuestro régimen democrático y está relacionada con la criminalidad, la drogadicción y una enorme cantidad de dolencias físicas y psíquicas, además de la paralización y abandono de muchos proyectos de vida que se habrían querido distintos y alternativos.

A pesar de la vitalidad, la alegría y la entereza con la que *VCD* retrata a sus habitantes, las calles de la España que aparece son muchas veces sombrías y tensas, intranquilas y exhaustas, muy lejos de la imagen de celebración y despreocupación generalizada que ha caracterizado al relato mayoritario de la época.

El visionado de «Love story para Luis y Fina» fue revelador de esa circunstancia bicéfala de la sociedad proyectada y la sociedad existente, de la imaginación aspiracional y la realidad cotidiana. El capítulo muestra el funcionamiento de una agencia matrimonial («Nuevo Horizonte»), que ofrece a Luis, su protagonista, la posibilidad de un número limitado de cinco citas. Si tras ellas no ha encontrado a nadie, el servicio se interrumpe, por lo que la cuenta atrás produce un cierto nerviosismo al protagonista, que es consciente de cómo le afecta la soledad. El protagonista tiene una conciencia de clase que le lleva a decir que solo las clases pudientes deberían tener descendencia y «no la clase obrera», dado que «tal y como está la situación social me parece inmoral tener niños para que sirvan el día de mañana de esclavos para los que tienen posibles». Su situación laboral es además precaria y su salario bajo. Los encuentros son tranquilos y correctos, facilitados por el carácter bondadoso y educado del protagonista, aunque las circunstancias económicas de Luis se convierten en una cuestión central. En todas las citas las mujeres le preguntan directamente por el salario y, ante la confesión de su incertidumbre laboral, es educadamente rechazado (Fig. 33, 34 y 35). Desde una mirada actual, resulta chocante que los argumentos se muestren de una forma tan natural y explícita. Aunque se le transmita que es agradable y razonablemente atractivo, hasta que no tenga mejor salario no hay relación posible y es automáticamente desestimado. Ello da cuenta de una lógica social normalizada que evidencia las dificultades de subsistencia de la población y los problemas y condiciones de acceso al mercado laboral de la mujer.



Fig. 33, 34 y 35. Las diferentes citas de Luis en «Love story para Luis y Finia».

Mientras veía el capítulo, entró, de forma azarosa, el corte publicitario de la emisión original de 1983, dado que estaba reproduciendo uno de los VHS de Rodríguez Puértolas. Apareció así el *prime time* nocturno de la primera cadena de Televisión Española con la exaltación de la sociedad de consumo de entonces, que parece desarrollarse en un país distinto a aquel que ha transcurrido hasta ese momento en *VCD*: relojes, coches de alta gama, suavizante Norit, moda infantil en El Corte Inglés, joyas, televisores SABA de último modelo, que anuncian «que ofrecen las mejores imágenes de Europa», mientras suena el himno de Europa.

El choque entre ambas dimensiones, la publicitaria y la documental, produce una interesante dialéctica que manifiesta nítidamente cómo un porcentaje mayoritario de la sociedad estaba fuera de sus imágenes. El anuncio de joyas de la marca Ambrosio Pérez representa además una situación «romántica», con una estética estilizada. Se inicia en un apeadero de tren de aspecto alpino, nevado y montañoso, donde una chica de aspecto europeo, con un abrigo de pieles, da vueltas por el andén; de repente escucha algo, llega el tren, sonrío, un chico con un traje elegante se asoma por la puerta, ella corre tras él, se abrazan y se besan con la alegría y la entrega del encuentro largamente esperado y, antes de que se ella se dé cuenta, él le pone un collar, ella agacha la cabeza y comprueba que son diamantes, lo mira, corre hacia una vitrina para comprobarlo, él la abraza desde detrás, ella ríe en éxtasis, mientras mira una, dos, tres veces a cámara, a nosotros y nosotras, como transmitiendo, una y otra vez, una cierta complicidad (Fig. 36). Nada más lejos de la vida de los protagonistas de «Love story para Luis y Finia» que demuestran, en todo caso, que se puede encontrar pareja más allá del estatus económico del varón, aunque sea casi milagroso.



Fig. 36.

La *anomalía* histórica televisiva que supuso la producción y emisión de *VCD* en el *prime time* de la noche de los jueves –que duraría poco y volvería a ser reemplazada por una ficción de prestigio como *Teresa de Jesús* (Josefina Molina, 1984)–, con su publicidad ostentosa, permite entrever por una grieta la disonancia cognitiva en la que vivía un porcentaje mayoritario de la población española.

Otro rasgo fundamental de la serie, además de su representatividad social, tiene que ver con el enfoque y la mirada, con la empatía, ya mencionada, hacia la población. Si comparamos la serie, en sus diferentes etapas, con otros formatos donde pesa más la

presencia del periodista o el neutral enfoque informativo, la serie se particulariza en el modo en que retrata a las personas, en cómo las observa. La mirada con la que se registra a los sujetos –mirada que puede ser una combinación de las funciones de la realización, el guion, el encuadre y el montaje– observa con atención, ternura, fascinación, a veces también con desinterés, aunque, de manera generalizada, las obras se muevan en un terreno empático, gracias a su régimen de participación y de convivencia, que se manifiesta en una perdurable capacidad de mostrar la vida cotidiana y el transcurrir diario de la población anónima. Si como indica Siegfried Kracauer⁶¹¹, la particularidad y especificidad del dispositivo cinematográfico es la capacidad de capturar la vida cotidiana, matriz de las otras modalidades de realidad, *VCD* hace suya esa máxima. Y así, en sus retratos de la vida común, en el tiempo que las secuencias están acompañando a sus protagonistas, con una atención sostenida, la serie nos permite durante un tiempo estar con ellos, vivir con ellos, como atestigua el propio título del programa.

Un ejemplo se puede encontrar en las primeras secuencias de «Un pupitre para Alberto». Mari, la protagonista llega a casa del trabajo y se encuentra con su hijo Alberto, un niño de ocho años que tiene una minusvalía que le hace dependiente, le afecta un poco en el habla y le obliga a caminar con ayuda. El niño está solo, aunque ha pasado la tarde con la vecina y está escuchando las noticias de la radio («Dicen que los americanos tienen más misiles que los rusos, mamá»). Charlan un poco, pero ella está cansada y lo quiere acostar, así que lo carga para ir al aseo; mientras la conversación sigue, él se lava los dientes y Mari hace la cama. Reaparece la vecina, Carmen, que la ayuda a traer al niño. Ambas lo acuestan para que se duerma, mientras Carmen le comenta que ha llegado un cesto para planchar, por lo que todavía tendrá que hacer trabajo extra por la noche. Mari vuelve a la sala de estar, monta la plancha, enciende el ventilador y recoge los juguetes de Alberto. Al abrir un cajón se encuentra unas cartas. De repente se va la luz por un apagón y sale a fumar un puro al balcón. Comienza un flashback que narrará la relación sentimental de la que nacerá su hijo. Hasta ese momento, la secuencia se ha articulado en planos medios largos, que dan cuenta de los personajes y el espacio, con un tempo tranquilo, que reproduce con realismo y verosimilitud el ritmo cotidiano. El capítulo trata de los esfuerzos por escolarizar a Alberto para que no tenga que estar en casa aislado, recibiendo clases particulares (Fig. 37), pero en su inicio se detiene detalladamente en estas secuencias, que duran un total de cinco minutos, aproximadamente el 10% del

⁶¹¹ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, (Paidós, 1989).

capítulo, y relata la rutina de esta familia de dos personas, sin voz en off, sin presentadores, sin un montaje en paralelo o una necesidad de sintetizar o ir al grano.



Fig. 37. Mari y su hijo Alberto, que recibe clases de un profesor particular.

En ese proceso, las ideas preconcebidas o estereotipos que se puedan tener ante los perfiles sociales de la madre y el hijo –pues así serían mostrados en un informativo, como un «perfil social», como el rostro de una noticia de treinta segundos, como la encarnación de un dato o una historia que puede producir una solidaridad puntual o abstracta, pero que se borrará con la siguiente noticia, como esa noticia borró a la noticia anterior–, esas ideas ante realidades no conocidas de primera mano se desvanecen gracias a cómo se ha materializado la acción en ese tiempo de atención dedicada. Favoreciendo un tiempo cinematográfico descriptivo y no exclusivamente narrativo la serie se acerca a algunos trabajos de Rossellini o De Sica⁶¹². La empatía en un texto cinematográfico sería de este modo una consecuencia, una declinación de la temporalidad, deshace estereotipos y nos aproxima a su subjetividad, a la riqueza única e inimitable de su experiencia cotidiana. Si podemos definir el costumbrismo como el estilo que desde el tipismo popular muestra a sus personajes como característicos arquetipos unidimensionales, se podrían considerar los mejores trabajos de *VCD* como *anticostumbrismo*.

No solo la presencia de las personas, a través de sus palabras y gestos, nos transmiten esa temporalidad de la vida cotidiana hasta hacernos sentir que estamos compartiendo un tiempo con ellos, también el espectador conoce esas vidas y experiencias al habitar a través de las imágenes los espacios y recorrer con la mirada los objetos que

⁶¹² En el panorama español trabajos como *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967) se aproximarían a ese enfoque que en los autores italianos representan obras como *Te querré siempre* (Roberto Rossellini, 1954) y *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952).

se diseminan por el encuadre. Espacios habitados, espacios vivos, objetos imantados con un espesor difícil de transmitir, ya sea por el uso, ya sea por cómo le queda la ropa a la persona que la lleva día tras día. La materialidad de teléfonos, ceniceros, jarrones, platos, sartenes, cepillos de dientes, arlequines de cerámica, abrecartas, tapetes, gafas, pantalones, carteras, corrajes, hebillas, blusas, lazos, collares, diademas y un inmenso etcétera expande el conocimiento de esas realidades. En especial si se lo compara con la mayoría de los productos audiovisuales de la época, telecomedias o una ficción cada vez más impostada, la percepción ya mencionada es que al ver *VCD* se tiene la íntima experiencia de contemplar lo único que se parece verdaderamente al recuerdo de esa época. Y es en el detalle de un jersey, una lámpara o unas cortinas donde esa constatación produce un reconocimiento profundo.

Otro aspecto relevante, en la medida en que reproduce el mundo sensible y concreto de una realidad histórica, es la capacidad para registrar y poner en escena la locuacidad de sus personajes, que en sus diálogos, acuerdos o enfrentamientos incorporan todo un repertorio que nos traslada otras realidades verbales.

Se puede observar al inicio de «Esta noche función de títeres», trabajo sobre la vida de una familia que tiene un modesto circo. El capítulo comienza con la marcha del padre, tras una discusión. El episodio narra las peripecias de ese señor, en su búsqueda de empleo, para acabar como músico en la compañía *El gayo vallecano*, con Juan Margallo y Petra Martínez, y, en paralelo, el itinerario por pueblos y carreteras del resto de la familia en circunstancias precarias, donde poco a poco, a través de secuencias oníricas, la época medieval y la época actual se confunden. La aparición musical de Luis Pastor puntúa los diferentes momentos de la vida de sus personajes.

El capítulo comienza con la discusión dentro de un autobús-casa, mientras los hijos de diferentes edades escuchan en el exterior. Empieza hablando la madre, mientras él sostiene y señala unos escritos de los Testigos de Jehová:

–No, eso no es porquería, eso son libros de la Biblia.

–Bueno, de acuerdo, tú te crees que esto es de la Biblia, pero yo te digo... Tú prefieres esto antes que nuestra unión.

–Yo no hago nada, yo, yo no hago nada con estudiar la Biblia, porque eso es aparte, hay libertad de religiones, eso es aparte.

–Hay ciertas cosas que a mí me incluyen.

–Bueno, pues si te incluyen o no te incluyen, tú verás, lo que pasa es que yo me guío por la Biblia, que la estudio yo sola, eh, que no me dicen nada, eh, la estudio yo sola. Y ahí dicen cosas que tú no haces. No venir a dormir a casa, venir a las seis o las siete de la mañana, estarte por ahí de clubs... y de esa forma pues no se puede vivir. Porque nosotros llevamos... yo llevo dos años estudiando la Biblia, llevamos veintisiete años casados y siempre hemos estado igual, así que no te pongas ni con los Testigos de Jehová ni con nada. Eso no impide para nada lo nuestro. Nunca nos hemos llevado bien.

–Prescindamos de tanto preámbulo, yo tengo una simple pregunta, tú prefieres... A que estemos juntos, prefieres esto.

–¿Que si lo prefiero a que estemos juntos? Hombre, pues para estar como estoy, sí. A estar como estoy, a estar como estoy, pues sí. Porque no vienes a dormir a casa...

–Es igual, es igual.

–Estás todo el día de clubs y yo para estar así no quiero estar. Y otra cosa. Me dices, me dices, cuando te pregunto que dónde estás, me dices que yo no soy quién para meterme.

–Prefieres esto, esto...

–Que yo no soy mujer más que para la cama. ¡Que no soy mujer nada más que para la cama!

–Bueno, pues ya sabes, ¡que con tu pan te lo comas! Quédate con tus testículos, con tus testigos de Jehová, ¡y que te den mucho por culo!

Es imposible transmitir aquí, la entonación y la gestualidad con la que se dirime esta secuencia inicial, la fuerza de ella, la picardía de él, el machismo expresado y la idea, que diluye muchas asunciones preestablecidas, de que para una mujer la pertenencia a una comunidad como los Testigos de Jehová suponga en esos años la posibilidad de emanciparse de un marido sinvergüenza y desleal. A lo largo del capítulo la pareja no volverá a convivir.

Es interesante pensar cómo en esta escena la recreación de una circunstancia pasada produce otras revelaciones, muy probablemente no establecidas en su preparación. Aparece así la expresión del malestar de la mujer y la mención a los aspectos más humillantes de su relación, algo que, dados los intentos de él por cambiar de tema, es patente que ha sucedido en directo, de manera espontánea y no planificada.

No solo desde el puro registro o desde la recreación la serie se aproxima a las subjetividades y emociones de sus protagonistas. También desde un dispositivo más ficcional se pueden integrar los anhelos ocultos de sus protagonistas. Un ejemplo se puede encontrar en «Así como somos». El capítulo cuenta la historia de Domingo, un hombre maduro que llega del trabajo y es recibido por su perro labrador. Vive en una casa baja en los alrededores de Sevilla y cuida de su madre enferma, a la que nunca vemos. Conocemos su rutina diaria, su sala de estar decorada con estrellas de Hollywood, su gusto por la literatura, el diario personal que recita y graba en cinta, su deseo juvenil de haber sido actor y haber participado en algún rodaje en Madrid. Tiene un catálogo amplio de cintas de vídeo y, mientras come, ve en televisión *La carta* (William Wiler, 1940) y recita todos los diálogos, que se sabe de memoria. La llegada de su amiga de toda la vida, Chiqui, que ha transicionado de género de chico a chica, pone en marcha la historia, que trata sobre la expresión y represión de la identidad sexual y de género. Domingo acompaña a Chiqui a comprar muebles, pues se va a mudar a vivir con su novio Luis, un chico más joven, del que se indica más adelante un cierto pasado conflictivo relacionado con tráfico de drogas. Chiqui y Domingo conversan sobre cómo encarar el sexo y el amor. Chiqui lo tiene claro: «No me da miedo, hay que afrontarlo todo, hay que arriesgarse». El capítulo en paralelo cuenta cómo Chiqui conoce a los familiares de Luis, trabaja actuando en shows de copla y zarzuela, tiene desavenencias con su novio, que es pendenciero y tiene problemas con el alcohol, pero, a pesar de todo, decide apostar por su relación. El desparpajo con el que Chiqui expresa su identidad de género y sexual produce un gradual malestar en Domingo, temeroso de ver cómo se aleja su única amiga, afectado por no ser capaz de manifestar su homosexualidad ni haber podido tener nunca una relación sentimental. A medida que el capítulo avanza, el dolor y la soledad de Domingo se acentúan hasta recluirse cada vez más en su casa. Las dos historias transmiten por un lado la posibilidad de vivir con ilusión una vida sexual no normativa, en el caso de Chiqui, y a la vez transmite la profunda tristeza de la inhibición y temor de Domingo. Es uno de los trabajos que con más veracidad describe la vida de sus participantes y a la vez con más elaboración visual desarrolla narrativamente la trama, que se enriquece gracias a la versatilidad actoral de Domingo y Chiqui. En mitad del capítulo, Domingo narra el paisaje de un sueño, en su diario recitado. «Anoche tuve el sueño que he tenido tantas veces. Estoy en un lugar extraño. Ruinas, soledad, distancia».

Pascual Cervera lo rueda mostrando unas estatuas clásicas en lo que parecen los restos de una población romana, ya no hay narración y la música tiene un tono irreal. Un

hombre de unos treinta años aparece corriendo a lo lejos a cámara lenta, Domingo avanza corriendo hacia él, pero la distancia parece amplia, corren y corren, ante la mirada pétrea de las estatuas blancas. Cuando están a punto de encontrarse el plano repite tres veces cómo sus manos están a punto de estrecharse. Corta a un plano más corto, donde las manos de ambos finalmente se tocan, que se repite otras tres veces. El montaje ofrece, en esa atmósfera onírica, la impresión de tiempo que se interrumpe, que se repite, que nunca llega a culminar, pues, en cuanto se realiza ese contacto, la música empieza a fracturarse y oscurecerse. El siguiente plano muestra el rostro de Domingo en su casa, que, a cámara lenta y con los ojos cerrados se dispone a dar un beso para descubrir que está besando su propia imagen en un espejo. Plano que también se repite en tres ocasiones.



Fig. 38 y 39. El espacio.



Fig. 40. La aparición de un joven.



Fig. 41. Domingo corre hacia él.



Fig. 42. Las manos se aproximan.



Fig. 43. Las manos se tocan.



Fig. 44. Domingo besa su reflejo.

La reproducción ficcionada de un sueño intenta aproximarse con los recursos cinematográficos de la localización, el ralentizado, el encuadre y la música a un aspecto íntimo de la subjetividad de Domingo. Un planteamiento formal que demuestra la heterodoxia del docudrama, que integra con diversos estilos la experiencia emocional y sensorial de su protagonista, con un despliegue de formalizaciones inicialmente prohibidas en la forma documental⁶¹³. Se percibe así otra modalidad de puesta en escena, sumada a la recreación o el registro, con la que el realizador nos *pone en los ojos* de su sujeto.

Domingo se pregunta si el sueño es la premonición de que no le «espera más amor que amarse a sí mismo». Al final del capítulo, el joven con el que Domingo sueña no

⁶¹³ El uso de flashbacks o la filmación de sueños también serían desestimados por la tradición más realista de la ficción, desde los planteamientos del movimiento Dogma o el «cine de prosa» de Eric Rohmer, que no debería representar o filmar interioridades imaginarias o recuerdos, en su clásica disputa con Pier Paolo Pasolini, traducida por Joaquim Jordà. Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Anagrama, 1971).

aparecerá encarnado en nadie y en la fiesta de inauguración del piso de Chiqui, en un ambiente relajado y distendido con diferentes amigos gays, Domingo se queda retraído en una esquina, incómodo y distante ante la animación y felicidad externa, también altivo y clasista ante unas personas que le parecen vulgares. Domingo se reafirma en su soledad y el capítulo termina como empieza, con él marchándose a trabajar y despidiéndose de su perro. Tras alejarse por la calle la cámara se aproxima a las ventanas enrejadas de su casa, tras ellas al fondo de la pared destaca una fotografía de Bette Davis.

Movilización y denuncia. La rabia cotidiana.

El discurso paradigmático de la Transición privilegiaba la parte política del proceso, entendiendo la política como la negociación de los líderes de los partidos y la vida parlamentaria. El proyecto habría estado así pilotado preponderantemente por unas figuras fundamentales, entre las que se cuenta el Rey, el presidente del gobierno, el ala moderada del apartado franquista y la oposición democrática. De esta asunción se derivaba una concepción profesionalizada de la política, que diluía el papel de las bases sociales de los partidos y la participación de la sociedad civil, y una apuesta por el consenso entre fuerzas parlamentarias como garante de democracia y estabilidad. El resultado de ese modelo conllevaría la gradual exclusión de la militancia de los partidos, la neutralización de la pluralidad ideológica, la institución de determinados tabúes ideológicos que se expulsan del debate público. Ello promovería una extendida apatía civil, cuyo potencial e incidencia social queda bloqueada en aras del pragmatismo reformista que, desde la mayor parte de los medios de comunicación, elimina la discrepancia o la disidencia, a la que menosprecia con un desdén paternalista, como si cualquier enfoque ideológico no inscrito en el parlamentarismo liberal capitalista *perteneciera a otra época* y lo defendieran unos ilusos trasnochados y melancólicos. En ese proceso se esquilma la lucha antifranquista, la memoria republicana y la reparación por los crímenes de la Guerra Civil y la dictadura, que es necesario *superar*. La equiparación entre democratización y clase media urbana, con sus atribuciones características de sensatez y responsabilidad y su protagonismo mediático y cultural, es funcional a un proyecto de monarquía parlamentaria que preconiza un modelo económico basado en el consumo individualizado y la adquisición de estatus, modelando un sistema productivo capitalista de libre mercado que atrae flujos de capitales, que privilegia la especulación inmobiliaria, la comercialización financiera, el sector turístico y tecnológico y la gradual constitución de monopolios energéticos, mediáticos y bancarios.

El desarrollo de los años ochenta se dirime en unos términos ambiguos donde al aumento del gasto social se suma la privatización de empresas y recursos públicos y el reajuste de la inflación por la vía de la flexibilización laboral, en los parámetros neoliberales de una esfera internacional donde el alineamiento geopolítico español está vinculado inextricablemente a los intereses atlánticos estadounidenses. Otros colectivos y grupos poblacionales, otros enfoques políticos y económicos no formarán parte del debate público, que denomina normalidad democrática a la constitución de un sistema específico. La consideración de la clase media como principio coagulante y legitimador de la democracia basa la fortaleza del sistema en la solidez institucional y, sobre todo, en el crecimiento económico, donde el consumo puede merecer más estímulo y protección que los derechos sociales. El vínculo indisoluble de la democracia a una sociedad de clases medias, que se necesitan prósperas, emprendedoras, meritocráticas y consumistas, donde la familia, el trabajo y la vida privada es el núcleo primordial de socialización e identidad, quizá haya favorecido que la población, décadas más tarde, desconfíe de ese sistema político si la prosperidad o el consumo decae. El abandono de la memoria histórica y el desprestigio de otros proyectos políticos igualitarios, socialistas, anarquistas, comunistas, ecologistas y pacifistas han vaciado la cultura democrática española. La criminalización de los movimientos sociales a través de la persecución judicial y policial, y su equiparación, como *extremismo*, a la ultraderecha, ha debilitado no solo la pluralidad ideológica, sino el pasado, el presente y el futuro democráticos, en circunstancias actualmente inéditas por el calentamiento global y el nuevo orden internacional imperialista.

VCD prestará una especial atención a proyectos alternativos y comunitarios, mostrando además el compromiso y la solidaridad de las clase obreras, contribuyendo a deshilar discursos burgueses culturales de raíz cínica y nihilista que han estigmatizado a las clases humildes como abúlicas y despolitizadas. La alta conflictividad social de una década en crisis permanente, con desempleo extendido y una dura reconversión industrial también se asoma en sus capítulos. Una característica transversal de la serie reside en mostrar a colectivos que perduran a lo largo de la década en sus perspectivas políticas y sus deseos de lucha. Los cambios que afectaron a la sociedad española en términos de estatus socioeconómico, desencanto y desmovilización no están presentes en episodios que por el contrario recogen la energía política de la Transición, con sus sueños de transformación social que quizá se fueron quedando sin cauces de expresión, pero que no desaparecieron o al menos no se esfumaron con la rapidez propagada por el relato

canónico. *VCD* demuestra que esas energías permanecieron, aunque fuese subterráneamente. La serie es así la prolongación de un temperamento crítico y disidente y de un cine comprometido con la realidad de su tiempo.

Un caso palpable lo representa «Marinaleda», recuento e historia de ese pueblo y su lucha por una democracia transformadora e igualitaria. Presentado por la secretaria del ayuntamiento, que cuenta a cámara algunas facetas del pueblo, el trabajo se estructura como una historia oral, donde lugareños y lugareñas van detallando diferentes aspectos demográficos en casas, parques y escuelas. La obra es así un relato colectivo donde se muestran los cambios introducidos en el pueblo para garantizar el trabajo y la subsistencia y la institución de toda una ética comunitaria de trabajo colaborativo (los «domingos rojos») con la finalidad de que «nadie se quede atrás». El uso del archivo de NO-DO se emplea como contrapunto de una memoria que reconstruye la historia latifundista de miseria y abuso del territorio, a ello se le suman flashbacks donde una anciana «recuerda» su pasado desde un temperamento ambivalente, la memoria de un trabajo ingrato con la fascinación por ese mundo perdido de los cortijos. Como es habitual en los trabajos de Moreno Monjas, se suceden secuencias y conversaciones donde se comenta y defiende el papel activo de la mujer (Fig 45).



Fig. 45.

La aparición de diferentes mítines del alcalde Sánchez Gordillo eleva el tono beligerante del capítulo, donde a la crítica del gobierno y de una concepción deshumanizada del progreso se le suma un plan de protestas y ocupaciones de tierras y donde de un modo que puede resultar chocante y anacrónico se declara la guerra a la mecanización, a la introducción de maquinaria agrícola. El capítulo acaba con una festiva boda civil en el ayuntamiento, entre Mari Loli y Marcelino, donde ambos exteriorizan su compromiso

con el futuro del pueblo. Capítulo perteneciente a la última temporada, en 1988, que demuestra cómo todavía a esas alturas de la década se mantenían islas de utopía donde la energía rebelde de la década anterior persistía. El propio Sánchez Gordillo lo expresa así: «La utopía es necesaria como el pan de cada día, como el aire».

Un aspecto que se puede rastrear a lo largo de las diez temporadas de la serie es la identidad y autoconciencia de clase. En la gran cantidad de capítulos que se desarrollan en entornos laborales obreros, ya sea en barrios de extrarradio o en la emigración exterior, la población se define sin dudarle como clase obrera, un nosotros articulado y nítido, que forma parte de las conversaciones diarias, que se explicita y que incluye unas características que todo el mundo comparte, que implica unos condicionantes económicos y unas problemáticas específicas, que recuerda también a las generaciones anteriores. Es un lugar que articula un sentimiento de pertenencia y de cierto orgullo, aunque para algunas personas pueda significar también cansancio, impotencia y limitaciones. De lo que no queda duda es de que se trata de un nosotros que expresa una comunidad consciente del lugar de injusticia y precariedad que ocupa en una sociedad donde todavía son visibles y expresables las diferencias de clase. Esa autopercepción colectiva se manifiesta constantemente y resulta hasta cierto punto llamativa desde el visionado actual, pues, aunque el relato de la genealogía de las clases trabajadoras forme parte gradualmente de la producción cultural actual en ensayos, novelas y películas, es una expresión que había ido desapareciendo gradualmente a lo largo de los años noventa y dos mil.

En un capítulo de 1988 en el que se habla de la imagen, la identidad y la auto percepción colectiva como «Entrevías», un joven en un bar ya introduce la idea de que «Ya queda muy poca clase obrera, existe clase burguesa de segunda fila.» La pérdida de uso del término se podría rastrear también a lo largo de las diez temporadas. La pertenencia a la clase obrera se acompaña generalmente de una conciencia política de izquierdas, con diferentes matices, sindicales, de cristianismo de base, marxismo, socialismo, anti-imperialismo, solidaridad y hasta anticapitalismo, convicciones políticas que las personas pueden expresar de manera rotunda o también se puede percibir en otros elementos: un póster de Marx en la sala de estar de un apartamento de «La ciudad dormitorio» o en «Fuera del marco» un cartel en la asociación de asistencia social a los trabajadores españoles, donde trabajan voluntarios y sacerdotes y en la que se lee: «Esta Europa del capital nos trata como esclavos» (Fig. 46).

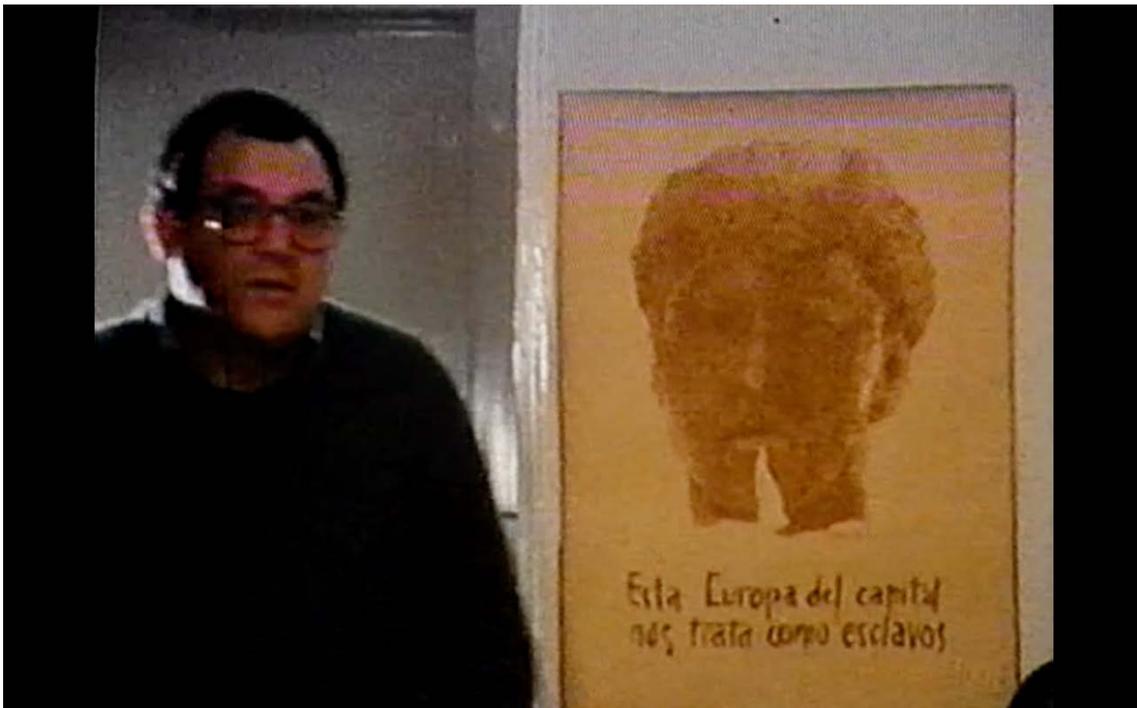


Fig. 46.

En ese capítulo también se manifiestan las vivencias de las duras condiciones laborales, la vida en infraviviendas y la xenofobia sufrida, con declaraciones como el deseo de un emigrante de sesenta años que lleva toda su vida solo en Frankfurt, con la familia viviendo en España, de que sus hijos tengan estudios y no tengan que trabajar en las circunstancias profesionales y las jornadas abusivas que él ha vivido en Alemania: «Nos quieren ver trabajar hasta reventar».

Las mejoras en las expectativas y los cambios económicos también se dan cita en un episodio como «Visca Andalucía», donde a través de la búsqueda de empleo de un pintor y albañil, que nació en Andalucía pero se ha criado en Cornellá de Llobregat, se debaten diferentes perspectivas sobre el empleo, la desigualdad, el sindicalismo y el antifranquismo en términos obreros y de migración interior. Se recuerda cómo era la llegada, los tipos de empleo, la vida en cuevas sin agua corriente, los salarios, todo ello hilvanado con un tono naturalista y un montaje y planificación orgánico. («Cuando teníais 14 años todos a trabajar y ahora que tenéis treinta no hay trabajo.»). Es uno de los trabajos de mayor profundidad y amplitud, planteado además desde las diferentes realidades de la migración interior, en conversaciones en casas, en plazas, en bares y cafeterías, donde se habla de música, de cultura, de droga, de expectativas y donde hasta se monta una jugera improvisada. El protagonista, a la búsqueda constante de empleo (y de empleo para su

hijo adolescente), de carácter afable y abierto, expresa la enorme melancolía que le suscita no vivir en el sur y a la vez sus amigos y vecinos le trasladan la idealización que eso supone («Tú te fuiste con un año y yo me vine con trece y esos trece años puteado por los caciques me hicieron que me quisiera integrar aquí») y las diferentes perspectivas generacionales («Mi hija va a la universidad, pensar en los años 50 que un obrero en Andalucía pudiera llevar a su hija a la universidad era como soñar que tocara el Gordo en la lotería de Navidad»). Las discrepancias y sensibilidades entre la comunidad catalana y emigrante se debaten desde ángulos distintos al marco estipulado por la esfera política y mediática. «Es el capital el que nos enfrenta, Cataluña no pueden ser dos comunidades enfrentadas», comenta un amigo catalanoparlante, que cuenta que en las instituciones todavía se niegan a atender a las personas en catalán en 1984. La adquisición de una identidad catalana también se debate entre el protagonista y un hombre mayor, activo militante antifranquista, el primero, molesto y hastiado por el desempleo insiste en la injusticia histórica que se ha llevado a cabo contra el territorio andaluz («¿Por qué no se montaron fábricas allí, eh?») y la plusvalía hacia el empresariado catalán que ha producido la mano de obra barata migrante; el mayor, que se movilizó desde los años cincuenta, se siente partícipe de haber ayudado a que llegara la democracia tanto a España como a Cataluña y, en esa experiencia, se siente ya en parte catalán.

Al final del capítulo van a ver a un carpintero, amigo del mayor, por si pudiera dar trabajo al hijo del protagonista. El carpintero transmite que la situación para su negocio es crítica y en una inesperada conversación se desata una beligerante y rabiosa invectiva contra la Transición y la clase política, que da cuenta de la impotencia y el malestar con la que se contemplaba la democracia en esos años y la crítica hacia una lucha antifranquista que se habría planteado en términos erróneos, pues también acusa al amigo de la generación anterior. El malestar y la impotencia se alían con una tonalidad antipolítica.

–La situación está como está, en fin, estos señores [señalando al mayor] no han dejado nada claro.

–Hombre, no digas esto, caramba.

–Hombre, hombre, aquí hay una crisis creada y alguien tiene la culpa. Yo soy nuevo aquí, de alguna manera sois los mayores...

–Hombre, pero no nos culpes a los mayores, el que más o el que menos lleva toda la vida luchando por situarse, por tener un trabajo.

–Es que las luchas, en un momento, pueden haber estado equivocadas... Igual estoy luchando por algo, y resulta que la estoy cagando, tú.

–No, hombre, no.

–Lo que está claro es que esto, tal como está, es una guarrería. No se puede coger por ningún lao.

–Lo que no puedes es confundir a los que mandan, o los que han mandao en este país, que lo han tenido hecho un desastre, con los que hemos luchao por mejorar la situación.

–Bueno, pero es que, has luchado por mejorar la situación, pero... ¿el resultado cuál es? Si no se ha mejorado nada. Que vamos todavía a peor. Es decir, que ya no está la cosa solamente en encontrar un trabajo, la situación no está solo ahí, loco. Yo lo veo desde mi punto de vista. Hoy por hoy procuro trabajar, trabajar para cubrir unas necesidades mínimas, pero es que si me pongo a profundizar resulta que hay un mogollonazo de bases con misiles por todos lados, que en cualquier momento, yo estoy aquí taladrando y yo no sé si mañana va a petar esto, oye. Es decir, ¿con qué ilusión trabajo yo? ¿Con qué futuro? ¿Y el futuro ese quién me lo ha creado a mí? Yo no he montado ninguna base. Tú tampoco la querrías, porque tú eres un pringao, ya te lo digo, igual que yo, es decir, hay unos dirigentes... Si yo hago esto aquí [señala su tablero de trabajo] a mí me están sacando una pasta, oye. Una pasta que en teoría es para mejorar el país y que todo funcione bien. ¡Y lo están empleando en cosas absurdas! A mí me acojona traer a una criatura al mundo y convertirlo en un pringao como soy yo. Y a mí me jode cantidad que la gente diga, "coño la juventud pasota", que no tienen críos, ¡pero es que no se pueden tener críos! Es que hoy en día tener un crío es un acto de egoísmo total.

–¿Pero tú no quieres tenerlos o no los puedes tener?

–A mí me gustaría, me gustan mucho los críos, ojo, pero es que veo que es un acto de egoísmo total, ¿no? Es que es un pringao, es que es una cabronada traer un crío al mundo hoy en día...

–Escucha un momento.

–Tal y como está... ¡seamos realistas, seamos realistas!

–Escúchame un momento.

–Si nos tapamos los ojos y nos ponemos una venda todo está de puta madre.

–Oye, yo creo que lo estás pintando todo muy negro.

–¡Es que es muy negro todo lo que está pasando! ¿Tú lees el periódico cada día?

- Claro que lo leo.
- ¿Y qué, no te acojonas a veces?
- ¡Más me acojonaba años atrás! ¡Es que hay que seguir luchando!
- ¿¡Hay que seguir luchando para qué!?
- ¡Para que la sociedad sea más justa con los trabajadores!

El capítulo reproduce la vida de barrio a través de conversaciones que deslumbran por su naturalidad, donde la posibilidad del apoyo y la alianza entre comunidades se enfrenta al desarraigo y la crisis económica. A la vez, el debate político e ideológico comparece constantemente, perfectamente integrado en la rutina diaria. Finaliza con una conversación entre el protagonista y su esposa, que es reacia a moverse, donde llegan a la conclusión de que «para estar mal en cualquier otro lado, mejor estar mal aquí». Los títulos de crédito intercalan un montaje entre planos de un pueblo andaluz de interior y los bloques de Cornellá, y una copla flamenca cantada por Chiqui de la Línea, con letra de Juan Cruz Rueda, ambos andaluces en Cataluña. Al inicio del capítulo el letrista aparece como cliente de la taberna y escribe las letras de la banda sonora, inspirado por las conversaciones que escucha a su alrededor.

En otras ocasiones, el capítulo conjuga una perspectiva más analítica y la reflexión personal, como en el ya mencionado «Entrevías», historia coral sobre este barrio del sur de Madrid, que se ha convertido para los medios de comunicación en el epicentro del tráfico de drogas, la delincuencia y la epidemia de heroína, cuyas estrategias de representación y puesta en escena detallaremos en la siguiente sección. El capítulo integra diferentes personas de distintas edades, muestra los problemas de servicios sociales y educativos, la pobreza, el papel de la policía y la supuesta peligrosidad referida al tráfico y el consumo, y a su vez reflexiona sobre cómo se estigmatizan a colectivos y territorios a través de la manipulación inherente a los medios. Capítulo coral y complejo, tiene como una de sus subtramas la campaña de «ocultamiento» que están llevando a cabo muchas personas de los Servicios Sociales, que se rebelan contra el Estado. La lentitud de la justicia está produciendo que personas que, por problemas de exclusión o adicción llevaron a cabo algún robo, reciban la sentencia de cárcel con años de retraso, cuando ya tienen empleo, están desenganchados y tienen una vida estructurada. Los abogados y asistentes sociales recomiendan una serie de protocolos para que la persona no conste en los registros y no pueda recibir la sentencia, a la espera de que se pueda solucionar una

pena desproporcionada, una vez que además había fracasado la Reforma Ledesma⁶¹⁴, que intentó paliar los excesos e injusticias legales que había producido la estructura jurídica de la dictadura, una maquinaria de altas penas, exclusión y reincidencia en circunstancias penitenciarias inhumanas, con vulneración sistemática de derechos⁶¹⁵. Enrique de Castro, histórico sacerdote activista de Vallecas, acoge en su casa a muchas de estas personas que están en busca y captura, que han quedado discapacitados tras torturas o una persecución, en una red de apoyo a los jóvenes más desfavorecidos. Por la noche, escribe en su diario sobre la estructura social que ha llevado ya desde los setenta a multitud de jóvenes sin expectativas a una vida de delincuencia y autodestrucción. Como un monólogo interior, reflexiona también sobre los cambios en los barrios, en la militancia y en las asociaciones de vecinos, mientras se ven diversas imágenes del día a día en el vecindario: jóvenes en bancos, policías pidiendo documentación, vecinas sacudiendo las alfombras en los balcones o conversando en el parque, la compra del pan y el boleto de lotería, el juego en las máquinas arcade de videojuegos o en las tragaperras en los bares.

Van cambiando los barrios. De la estructura horizontal, solidaria, a la vertical, comunicativa. De menos a más gastos, pero sin trabajo. Los jóvenes permanecen en el hogar paterno hasta los treinta años. Faltan las expectativas, el primer empleo. Los niños, adolescentes, jóvenes, no tienen puntos de referencia en el barrio que generen ilusión, creatividad, alternativas de vida. Hombres y mujeres al trabajo, menos los parados. Muchas horas para los que trabajan, ninguna hora para los que no tienen curro. En el barrio el consumo, horas muertas para el consumo, para la litrona y el porro, para buscarse la vida. Horas muertas para la ganancia del camello, para el paso del coche policial y para el cacheo. Familias buscando casas, echando instancias o desahuciadas mientras el piso de alquiler más barato del barrio está en 35.000 pesetas. ¿Y las organizaciones de base? Los militantes de antes ya no están en la calle, discuten en despachos y tertulias. En la calle, mientras, y en las leyes, aquí sí están de acuerdo, un coche es más importante que un niño. Se valoran más las cosas que las personas. Mientras, la administración destaca como problema más grave el de la inseguridad y promete más policía, más seguridad. ¿Crecerán los

⁶¹⁴ Reforma de la Ley de Enjuiciamiento Criminal que intentaba que no hubiera presos preventivos a la espera de juicio, dado que muchas veces podían ser absueltos tras estar años en la cárcel. Tras las dificultades en su aplicación se endureció aún más el código penal, que se sumó a la «Ley Corcuera» en el marco de la lucha antiterrorista y que también vulneraba derechos fundamentales.

⁶¹⁵ Véase el intento de televisión comunitaria que hicieron dos internos de la prisión de Carabanchel en *Historias de la teleprisión* (Adolfo Garijo, 2019), donde se ven las terribles condiciones de hacinamiento e insalubridad de la cárcel en 1987.

niños mejor atendidos con más policía? ¿Nos corregirá la policía el fracaso escolar? ¿Solucionarán las fuerzas del orden el problema del paro? ¿O pretenden las instituciones que nadie se mueva? Temo que se sigue identificando el bienestar con la decencia y la pobreza con la inmoralidad.

En la secuencia anterior, el padre Llanos y otros líderes históricos de la lucha vecinal recuerdan el trabajo de defensa de la vivienda, la paralización de desahucios y las mejoras de condiciones de vida que se dio en los setenta y hablan de Miguel Ángel Pascual, que fue el Presidente de la Asociación de Vecinos de El Pozo del Tío Raimundo, barrio de Entrevías, y una de las figuras decisivas para la consecución de mejores domicilios y equipamientos urbanísticos⁶¹⁶. Pascual aparece y su voz en off comenta cómo las nuevas promociones inmobiliarias, altos edificios con zonas comunes, han sido pensadas y concebidas por los vecinos en procesos participativos y cómo se ha puesto en marcha un centro cívico cultural que sea un espacio de bienestar y desarrollo vecinal. Habla con un artista, que va a hacer una escultura en la plaza del Centro Cívico. Pascual ha pasado a ser Director Gerente del Instituto de la Vivienda de Madrid. De pronto reconoce a Enrique de Castro en la distancia, que está charlando con diferentes jóvenes. El actual directivo, valora el trabajo callejero y el compromiso del sacerdote y a su vez se pregunta si toda esa labor, constante y entregada, muchas veces destinada al fracaso, «sirve de algo». Dos formas de la militancia, una ya dentro de las instituciones y otra apegada a la calle y la población más vulnerable, se miran en la distancia, tras los años de activismo conjunto.

El compromiso de asistentes sociales, médicos, curas obreros, cooperantes, trabajadores, sindicalistas y juventudes de partidos políticos reaparece en muchos episodios, si bien se percibe a lo largo de la serie el gradual desplazamiento del activismo a los movimientos sociales, aunque la serie recoge también estallidos de protesta como se cuenta en «Por generación espontánea», sobre las movilizaciones en 1986 y 1987 de los estudiantes de Secundaria contra la subida de tasas universitarias y la promulgación del examen de ingreso, la Selectividad. Movilizaciones y huelgas en institutos que duraron meses, con manifestaciones multitudinarias, destrucción del mobiliario público y enfrentamientos con antidisturbios que dispararon con munición real y provocaron heridos de bala entre los estudiantes⁶¹⁷. El capítulo es un trabajo ejemplar: muestra la

⁶¹⁶ Uno de participantes más destacados de la película *La ciudad es nuestra* (Tino Calabuig, 1974), emblemático documental sobre el movimiento vecinal en Madrid.

⁶¹⁷ Sería la última vez que la policía disparó con munición real. En los medios adquirió cierta popularidad la imagen de un punki destruyendo marquesinas y farolas con la muleta, el conocido como «Cojo Manteca», que sería más tarde entrevistado en televisión.

espontaneidad de un proceso de politización colectiva y el aprendizaje de la militancia, los trabajos de pedagogía y asamblea, las negociaciones con el profesorado, los debates internos, las limitaciones de la huelga, la gestión con los esquirols, el respeto –o por el contrario– el disciplinamiento de las diferentes sensibilidades, las dificultades organizativas y las dudas sobre el uso de la violencia, la energía proactiva y la ilusión del idealismo revolucionario, la rutina escolar y la vida en casa con los padres, a donde muchas veces llegan llenos de moratones por las palizas de la policía, los efectos anímicos por las semanas de huelga, las implicaciones de la minoría de edad legal o política. También se editan imágenes rodadas por servicios informativos de TVE de los protestas y disturbios en el centro de Madrid. El capítulo incluye fuertes discusiones entre una madre y su hija, donde la primera intenta demoler las convicciones de la segunda apelando a sus necesidades individuales («Tu provecho, tu provecho, tienes que pensar en tu provecho, ¿no te das cuenta de que te estás perjudicando! ¿Por ti quién se va a mover luego?») e inoculando pesimismo y derrotismo («No lo vais a conseguir»). Una diáfana manifestación de la habitual insolidaridad de los progenitores de determinados sectores sociales, donde late de fondo el realismo y cierta mezquindad del franquismo sociológico. La obra además integra un preámbulo en el que la voz de Maqua especifica el carácter colaborativo y colectivo del guion, el pacto de realización y montaje («No voy a cortar ninguna escena») y una explicación a los alumnos sobre sintaxis de rodaje (Fig. 47).



Fig. 47.

En el capítulo se ve el relato oral de una movilización y luego la ficción, la puesta en escena de esa situación narrada y se incluyen también diferentes tomas de un mismo plano para encontrar las *diferentes verdades* a las que el cine puede acceder, convirtiendo el trabajo en un objeto reflexivo y consciente de las variables y las modalidades de la construcción de un relato. Además, a través de diferentes rótulos escritos en la pizarra, el equipo técnico escribe sentencias y experiencias sobre cómo están viviendo el rodaje. Un «diario de rodaje», de donde se desprenden también aforismos sobre la relación entre la realidad y el registro cinematográfico. «Imágenes sencillas, montadas sencillamente», «La vida es más rápida que la cámara», «La vida termina cuando la cámara empieza», «Nos han dejado sin tabaco» (Fig. 48, 49 y 50).

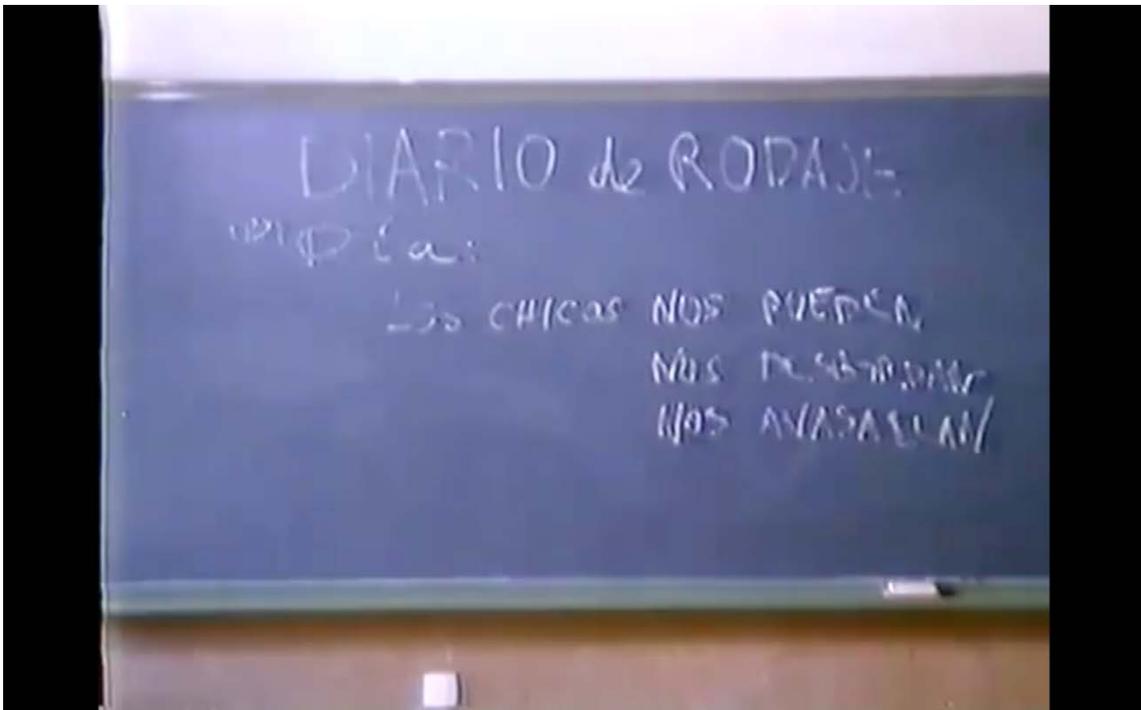


Fig. 48. «Diario de rodaje. 1º día: Los chicos nos pueden, nos desbordan, nos avasallan».

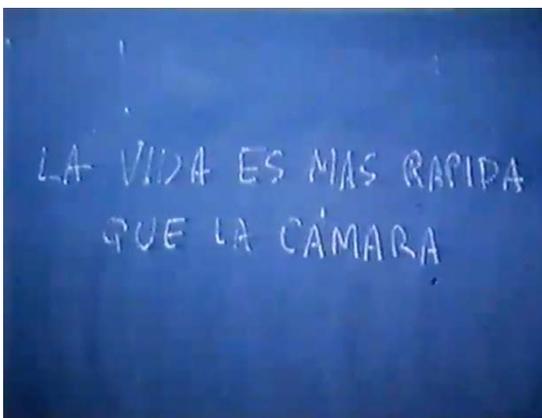


Fig. 49.

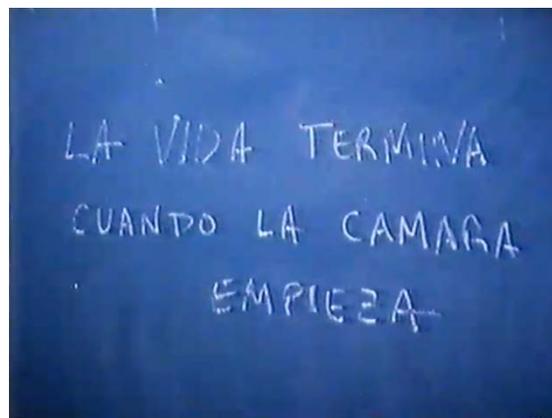


Fig. 50.

El capítulo recoge todo un proceso de aprendizaje de politización y a la vez transmite el carácter espontáneo, intenso y a la vez fugaz de esa efervescencia colectiva, que no tiene estructura o cauce por donde llevar a cabo una organización o acción sostenida. Dónde está la militancia, cuál es su lugar y su espacio de desarrollo podría ser la pregunta que amalgama este episodio que apunta a que el activismo, para bien o para mal, ya no está en los partidos políticos o los sindicatos sino en los movimientos sociales. Revisando este capítulo con mi hermano, con una larga trayectoria en movimientos sociales, le sorprendió el carácter habitualmente adanista de estos movimientos contestatarios, al estar rotas las cadenas de transmisión entre grupos, objetivos, asociaciones y generaciones. En cada nuevo momento de impugnación y protesta parecería que *habría que aprenderlo todo de nuevo* (como queda patente en el no por casualidad título «Por generación espontánea», que también trata del asombro con el que Maqua ve a una juventud politizada de forma inesperada y desde unas coordenadas distintas al antifranquismo). Uno de los principales valores del capítulo sería así recoger y comunicar una pedagogía política, en sus procesos, metodologías y deliberaciones, una *genealogía de la disidencia*, que pudiera servir para movilizaciones futuras. El episodio acaba con una sensación agridulce y la duda de si todo ese esfuerzo habrá tenido alguna utilidad, a la vez, y de manera análoga a *Númax presenta* (Joaquim Jordà, 1980) la obra acaba con una fiesta de encuentro y confraternización donde destaca la abrumadora y poderosa energía juvenil⁶¹⁸.

Dialéctica de la estructura narrativa.

La articulación narrativa en estructuras que funcionan como dípticos o mosaicos o donde el final redefine todo lo visto hasta ese momento es una de las estrategias más reseñables de la serie, como ya se ha indicado anteriormente en referencia a capítulos como «La ciudad dormitorio» o «Y comieron perdices». Me detendré en esta sección en el análisis de las características y efectos de estas construcciones argumentales, que aunque no se presentan en todos los capítulos, considero un rasgo reseñable del programa, uno de los hallazgos menos evidentes y a la vez más efectivos de la propuesta, donde muchas veces reside el discurso y el comentario crítico. El empleo de estas formas narrativas descubren

⁶¹⁸ «Por generación espontánea» está rodado en el Instituto Santamarca, del barrio de Prosperidad, conocido por su activa vida cultural y política. Recientemente Pablo Llorca ha rodado un documental sobre él, *Sexo, drogas, rock 'n' roll y política. Instituto Santamarca, 1975-1985* (2024), que registra entrevistas con personalidades de la cultura que estudiaron allí como Inés París, Alberto Sanjuán, Coque Malla, Andrés Lima, Juan Cavestany o Servando Carballar y analiza los devastadores efectos que produjo la heroína.

aquello que estaba oculto, revelan algo que no es perceptible a simple vista, manifiestan la estructura desigual o la injusticia tras la normalidad y evidencian la conflictividad bajo la supuesta paz social.

En ocasiones el programa parece enfocar una historia o una personalidad desde una mirada ligera, algo buenista, debido quizá a la personalidad o al rasgo pintoresco del entorno. Puede suceder también con el empleo de la música, como sucede con la melodía de Rosa León compuesta para «Los ojos llenos de Esperanza», protagonizada por una joven con síndrome de Down y sus relaciones en el centro de día, cuya letra, su melodía suave y su recitado, en un primer momento parece esconder un tono sumamente paternalista y condescendiente («Siempre niños, nunca hombres, ni mujeres»). El capítulo recoge detalladamente la personalidad de su protagonista, su carisma para bromear, bailar y cantar, todo su repertorio emocional, sus ilusiones por sus amistades y su novio y sus enfados al sentirse incomprendida por sus familiares. Poco a poco se hacen patentes las necesidades sexuales y sentimentales de compañeras de Esperanza con toda franqueza (una expresa claramente: «me voy a acostar con él y a follar») y los deseos de ella por casarse con su novio, ante la incompreensión completa de sus padres, que no son capaces de verlos como adultos. Capítulo que parece enmarcado por una melodía cursi e infantilizadora, quizá para eludir una potencial censura de los padres o del centro, cuyo desarrollo muestra la vida de diferentes personas a las que se niega autonomía y a las que se aparta de sus amigos y potenciales parejas, pues finalmente destinarán al novio de Esperanza a otro centro mientras ella le llama y busca por los pasillos del centro. La indolente melodía («Siempre niños, nunca hombres, ni mujeres, siempre solos, solos siempre»), adquiere una nueva dimensión, lo que era enternecedor al principio, es desgarrador al final.

El segmento final de cada capítulo puede suponer un cierre inesperado, una declaración de intenciones o la recapitulación de toda la obra, como en el final de «Luz de atardecer», conversación entre dos jubilados, uno abatido y deprimido que considera que solo le queda mirar al pasado y apagarse, y otro, optimista y activo, que pertenece a la asociación «Abuelos municipales», que hace voluntariado en un barrio de Madrid. Contada como una larga conversación por la tarde madrileña, el capítulo incluye tres historias de otros ancianos y ancianas que han roto con los estereotipos de la tercera edad a través del deporte, el romance o la música, con las que el señor vitalista intenta inspirar a su incorregible y plomizo amigo. El final de la pieza deja entrever un futuro encuentro en que ambos van a contar cuentos a niños de una guardería. Una voz en off recapitula la

historia de una fábula que el protagonista más deprimido había contado al inicio del capítulo: el relato de un niño que olvidó, al hacerse mayor, todos los cuentos que le habían contado, que no recordaría hasta el final de su vida, para poder así contarlos de nuevo a otros niños. Con esa sencillez, el anciano recupera una ilusión largamente perdida y la propia obra, compilación a su vez de relatos orales, se cierra con unos de los finales más emocionantes y evocadores de la serie.

El cierre de un capítulo también puede incluir una noción de circularidad, de que la historia no concluye, sino que se renueva, tal y como se reciclan y reactivan los conflictos sociales y las desigualdades estructurales, que no cesan con una victoria parcial. La historia de Alhagie, migrante gambiano llegado a Barcelona, se estructura como un alfabeto de conceptos, de la A (Alhagie) a la Z (Zarpazo), pasando por B de Barcelona, E de explotación, V de Vender, X de Xenofobia, Y de Yanda, etc., donde se integran palabras en castellano y mandenká y donde la narración en primera persona de Alhagie incluye pasajes de los poemas del escritor senegalés, Leopoldo Sédar Senghor, introducidos en el proceso de escritura de guion por Alhagie y García Bueno. El capítulo, de ochenta minutos, que merecería un análisis más exhaustivo por el despliegue de sus estrategias narrativas y estéticas, narra con diferentes saltos temporales la vida de Alhagie en su pueblo natal en el río Gambia, su difícil travesía como polizón en un barco mercante, sus primeros años en Europa, su matrimonio, su búsqueda de empleo, las dificultades ante las condiciones semiesclavas y sin derechos del trabajo de jornalero, la nostalgia por sus paisajes, su cultura y familia y finalmente su actividad política y sindical. La obra incluye un momento robado donde el protagonista está comprando un helado y un viandante, sin saber que está siendo grabado, le insulta y le dice que se vaya a su país. Al descubrir el equipo de rodaje monta en cólera en un registro crudo y directo del racismo inserto en la sociedad española. Finalmente, cuando la vida de Alhagie parece haberse estabilizado, el capítulo vuelve a la A, se presenta un nuevo personaje, Abdudlai, un joven que explica el origen de su nombre y su procedencia. La historia se renueva y da a entender que ese proceso es más amplio, no se resuelve porque el protagonista haya adquirido una cierta mejoría, los problemas de la desigualdad, el racismo y la explotación laboral son colectivos, no han cesado.

También el final de un capítulo puede incluir una recapitulación por parte de su protagonista de lo que ha sucedido y de las incógnitas abiertas tras la aparente resolución positiva. En «¿Masculino-femenino?», Jaime Carballo, dramaturgo y psicólogo especializado en terapia de pareja, sale de la cárcel por haber colaborado con una clínica

que realiza abortos clandestinos, vinculado a las redes feministas que desde una librería en Valencia conectan a mujeres que quieren abortar con el médico y el equipo de psicólogos del que Jaime y su pareja forman parte, que intentan asesorar y acompañar a la persona para que tome una decisión consciente. Carballo sale de la cárcel tras aprobarse la Ley del Aborto de 1985. Debido a su encarcelamiento, nunca pudo ver representada la primera obra teatral en la que llevaba años trabajando, una obra sobre identidades de género. Al final del capítulo, tras un largo flashback, una vez aprobada la ley del aborto, Jaime, ya fuera de la cárcel, ve la obra en un vídeo grabado y, al volver a la librería, se da cuenta de que las mujeres siguen apareciendo por allí para solicitar ayuda. El problema sigue insertado en la sociedad debido a una «ley insuficiente». En el parque, mientras ve a su hijo jugar, reflexiona.

¿Y ahora qué? Tengo un proceso pendiente y todo lo que se ha conseguido es una ley que no sirve, que no puede afrontar la realidad. La realidad, acabar siendo delincuente por asumir lo que parece necesario. Como antes. Clandestinidad, persecución y miedo. Prefiero volver al teatro, regresar a lo mío. Es más sencillo denunciar las cosas en un escenario que intentar cambiarlas con las propias manos. No soy médico, no soy mujer, milito en una guerra que no es la mía. ¿Entonces? Sí, sí, prefiero la representación. Las verdades, dichas sobre el papel, regocijan al que lee y también al que escribe. La realidad por el contrario se enturbia con la acción y quema. Quema y se vuelve inexplicable. Pero tampoco puedo zafarme. Está mi hijo. Los hijos de todos. Aunque sea cierto que no son nuestros, sino de la vida. Pero la vida debe cambiar, no quiero para mi hijo la juventud estrangulada y mezquina que nos tocó vivir a nosotros. En realidad no parece cierto que la guerra del aborto no sea cosa mía. ¿Cómo podría ser solo problema de la mujer crear una sociedad más equilibrada y cómoda?

La resolución positiva no es más que el hito en el camino de una lucha política y social más profunda. El capítulo, emitido en marzo de 1986, registra cómo Jaime Carballo sale de la cárcel en junio de 1985 y se remonta hacia atrás. Es una buena muestra de la rapidez con la que la serie intentaba formar parte de los debates sociales y políticos del momento ante una ley que generó mucho ruido mediático.

«Al ritmo de la isla», realizado y escrito por José Ramón Vázquez, se desarrolla con una particular estructura narrativa en díptico a través de vidas cruzadas y años sucesivos. Historias de diferentes personas que llegan a Menorca, unos con la idea de cambiar de vida, estar más cerca de la naturaleza y vivir a un ritmo menos acelerado,

otros, como se descubre más tarde, teniendo que hacer otras actividades. El capítulo se remonta a 1981 y comienza con un grupo de hombres y mujeres jóvenes que llegan al aeropuerto, recogen sus equipajes y son recogidos por un autobús, algunos vienen por primera vez, otros llevan más años viniendo. Es difícil intuir quiénes son, pero parecen turistas. La narración los abandona y se centra en dos parejas: los primeros llevan ya unos años en la isla, se conocieron allí y han decidido dejar de ganarse la vida en bares o con actividades artísticas para montar una granja; la otra pareja procede de Barcelona, ella es peluquera y él toca la flauta y hace artesanía, son por así decirlo, una versión más joven de la primera pareja, que ya espera un bebé. A lo largo de los años vemos dos procesos de aclimatación a la isla, la primera pareja tiene hijos en el campo y lleva su ganadería de cabras y sus huertos como buenamente pueden, la segunda pareja va poco a poco conociendo la idiosincrasia de la cultura local, tiene dificultades para ganarse la vida, sus intentos de vivir del arte van chocando con la persecución de la venta ambulante y el trabajo de ella como peluquera choca ante el mal talante de las turistas.

Mientras, los años pasan, tras cada nueva elipsis (1982, 1983, 1984) reaparece ese anónimo grupo del aeropuerto y el autobús. Son siempre los mismos pero su actividad es una incógnita hasta la segunda parte del capítulo, donde se nos desvela que son trabajadores y trabajadoras andaluzas que hacen la temporada de verano en la isla como limpiadoras de hotel, cocineros y camareros. El tono bucólico y sosegado de la primera parte del capítulo se confronta con las condiciones laborales de personas que pasan seis meses al año alejados de sus familias. Los trabajadores son originarios en su mayoría de Coria del Río, Sevilla, y se encuentran, por así decirlo, entre dos mundos. Trabajan mientras otras personas están de vacaciones y no dejan de pensar en lo que estará sucediendo en su lugar de origen, donde han dejado a sus familias. En un momento dado, organizan una fiesta en la cocina porque es la festividad mayor de su localidad. El buen ánimo y el compañerismo se entrelazan con la melancolía en una vida que se desarrolla en el mismo espacio en el que se trabaja, compartiendo dormitorios de literas. Las jornadas intensivas al servicio de los turistas son indistinguibles de las de aquellos que en los años sesenta trabajaban en la Costa del Sol para alejarse de la miseria rural. La tristeza por la separación familiar se agudiza cuando una de las protagonistas de esta segunda parte, a la que vimos como una figura anónima durante medio capítulo llegando al aeropuerto, recibe cintas de cassette grabadas por sus hijos pequeños, que les cuentan la vida escolar mientras son criados por sus abuelos.

El capítulo, que ha observado con empatía a jóvenes de clase trabajadora y temperamento jipi y neorrural, desvela en su segunda mitad la estructura de explotación que sostiene el turismo costero. El capítulo finaliza con la mujer que se comunica con sus hijos a través de cintas de cassette mirando el atardecer con su hermano y sabiendo que «allí está nuestra tierra». Se transmite la melancolía agridulce del trabajo temporal y la migración intermitente, aspecto que resulta aún más relevante al pensar la nula atención que se ha dedicado desde la producción cultural a estas historias y vidas. La estrategia de representar lo invisibilizado adquiere, gracias a este recurso narrativo, una mayor efectividad y una apreciación más memorable y duradera. Las lagunas que la narración va dejando nos obligan como espectadores a tener una actitud más despierta y activa para componer el puzzle de la historia. Este cambio de punto de vista modifica el tono de una narración simpática y amable que desvela de repente el reverso duro y complicado que había estado siempre de fondo, pero ocultado, como de fondo están tantos trabajadores y trabajadoras que se dedican a empleos de hostelería y servicios.

En otros capítulos de carácter coral, también unos personajes que aparecen de manera esporádica reciben un desenlace inesperado, que amarga el tono jocoso o ligero de la historia. Se puede ver en «Universitas Studii Salmantini», compilación de historias de la vida universitaria de Salamanca, donde se apuntan algunos conflictos entre el estudiantado y el profesorado, la vida cotidiana de jóvenes y las fiestas en los pisos, el problema de estudiar en una sociedad con alto desempleo, el activismo ecologista, la peculiar idiosincrasia de la tuna, las votaciones de estatutos que no satisfacen a nadie, los problemas de la representación estudiantil y la institucionalización de la enseñanza, así como la vida salmantina, sus bares, tabernas, aulas, parques. La multiplicidad de historias que resumen un pedazo de vida colectiva se narran con la habitual ironía y bullicio de Bernardo Fernández. Durante todo el capítulo, dos chicos que tienen una radio libre llamada «Radio Lata» retransmiten diferentes actividades por toda la ciudad relacionadas con la universidad. El capítulo los hace aparecer con mucha simpatía, pues en ocasiones utilizan un cuarto de baño como estudio de locución, aunque sus peripecias no tienen mayor recorrido narrativo que una aparición recurrente pero breve. Al final del capítulo, en la retransmisión de un desfile de disfraces desde un coche aparcado, serán abordados por dos policías de paisano. Todo su material será requisado y ellos citados en comisaría. Un final chocante, inesperado, que recuerda a los tiempos de la dictadura («Esto ha sido un chivatazo») y pone en primer término la persecución, prohibición e ilegalización de los radios libres (la policía secreta les dice: «Hace un año que os estábamos buscando»).

La institucionalización democrática y una normativa legal mediática que expulsaba a colectivos y asociaciones no vinculados a grandes grupos empresariales conllevaron, tal y como describía Enrique Bustamante⁶¹⁹, la proscripción de muchos espacios de libertad. La estructura intermitente e impresionista del capítulo, que nos ha mostrado estos dos chicos como un vector que parecía más bien pintoresco, con su humor absurdo y sus aficiones vocacionales, favorece que ese final imprevisto nos haga conscientes de los límites invisibles de la actividad pública y los problemas que algunas actividades aparentemente anecdóticas e inofensivas pueden acarrear.

Las referencias cinéfilas o los guiños a la historia del cine también pueden integrarse en la estructura del capítulo. «Y comieron perdices» o «La banda de Catarroja» introducen cartelas y músicas pertenecientes al cine mudo, que en el segundo caso también incorpora la estética en blanco y negro, sin sonido y con actuaciones algo exageradas del cine de los orígenes, dado que narra los inicios de la banda «El empastre» en 1915 para luego relatar las diferentes generaciones de este peculiar grupo cómico-musical. En el caso de «Y comieron perdices», las cartelas de cine mudo dividen las diferentes etapas de la historia.

El trabajo que de manera más concienzuda se plantea narrativamente como un *remake* es «Plan para Plan», retrato de la muy popular historia de la «caravana de mujeres» que organizaron los hombres del pueblo oscense de San Juan de Plan en 1985 para intentar conocer futuras esposas o entablar relaciones de pareja. El capítulo emula *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) en su guion y estructura, con estrategias narrativas de ficción y elipsis que abarcan diferentes estaciones. El capítulo incluye planos aéreos, múltiples localizaciones y personajes, partitura orquestal y la narración de Fernando Rey, tal y como se hacía en la película original, que en su atmosférico inicio, cercano a trabajos de Frank Capra, nos demuestra cómo el pueblo congelado parece estar desapareciendo. Con el pretexto del visionado de la película *Caravana de mujeres* (William A. Wellman, 1951) en el bar del pueblo, se añaden también los sueños en formato de película del oeste de los protagonistas del capítulo, a la vez que los organizadores preparan toda la logística de la llegada.

La estructura narrativa también puede organizar el episodio en diferentes subcapítulos, como ya hemos mencionado en los casos de «Al ritmo de la isla», «Y comieron perdices» o los alfabetos-glosario de diferentes términos de «Alhagie de la A

⁶¹⁹ Enrique Bustamante, «Una década de incomunicación».

la Z» o «La ley de la palanca». Las cartelas o textos pueden separar los capítulos y también intervenir sobre la imagen como propuestas textuales que introducen reflexiones, poemas o evocaciones que interrumpen el transcurso del relato, como apelaciones al espectador o comentarios de los autores. Algunos capítulos emplean también los títulos de crédito tras la cabecera del programa con finalidad expresiva, recogiendo la temática del episodio, como es el caso de los collages con los que se inicia «Separados», la historia de dos separaciones y una asociación que da apoyo a personas en proceso de divorcio. Los collages aparecen a su vez interrumpidas por pitidos donde se insertan las sílabas de manera desordenada del título (SEP-AR-ADOS) en un formato que recuerda a las intervenciones textuales y cromáticas de los créditos del cine moderno y en especial de Jean Luc Godard.



Fig. 51. Collage en «Separados».



Fig. 52. Cartela en «Separados».



Fig. 53. Cartela en «Separados».

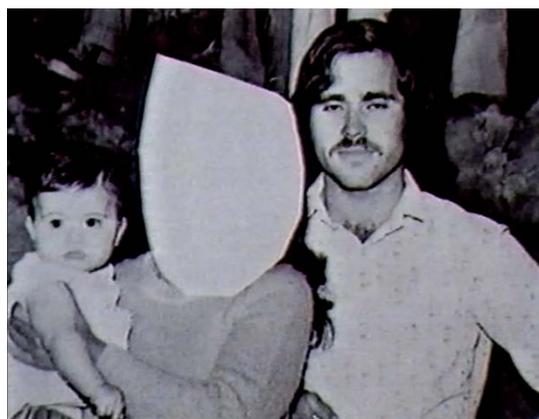


Fig. 54. Collage en «Separados».



Fig. 55. Título del capítulo.

El capítulo a su vez está compartimentado en tres partes («Escuela de robinsones: primera parte, segunda y tercera») y subcapítulos que inducen temas y fases del proceso («Paquita, el dolor inevitable», «Héctor y Susi: cuerpo a cuerpo», «El niño: tierra de nadie», «Legalidades: papeles de alas») junto a poemas de «L.C.» (Luis Cernuda) que amplían las alusiones de la historia en direcciones ambiguas y abiertas.

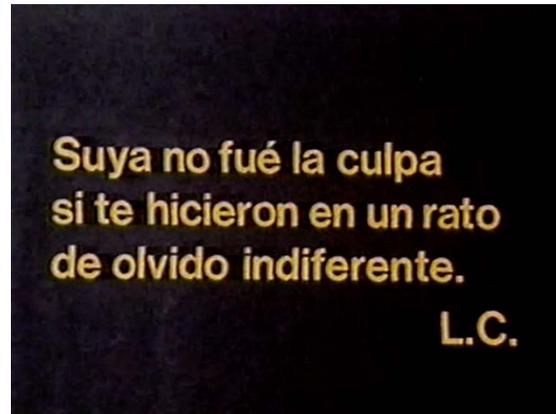
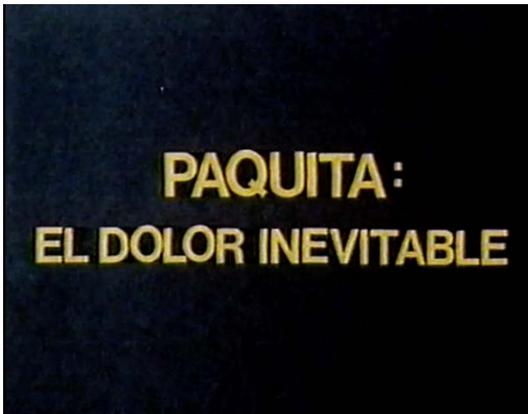


Fig. 56 y 57. Cartelas en «Separados».

La cartela final, tras una secuencia nuevamente festiva en el que todos los personajes bailan en una discoteca, explica los procedimientos y acuerdos de rodaje (Fig. 58).

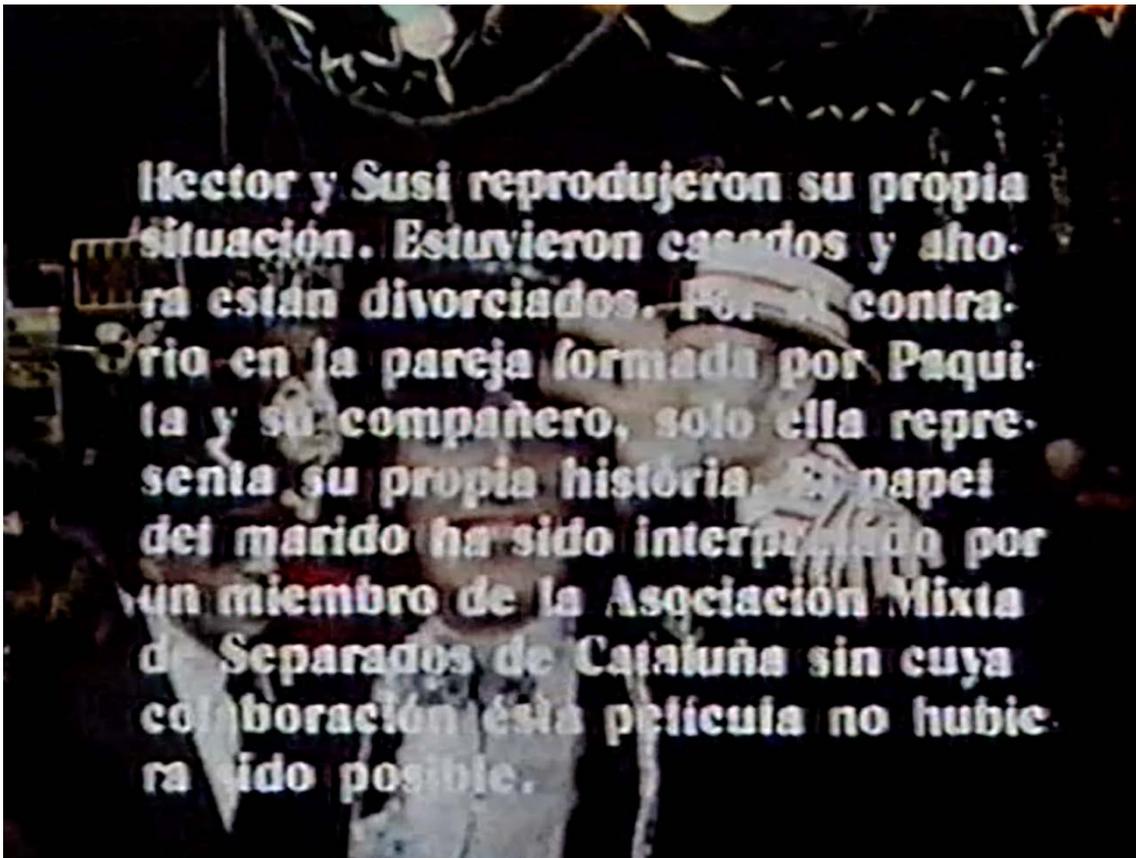


Fig. 58.

Otro de los capítulos más complejos y heterodoxos, «De locos...», con guion de Alfonso Ungría y Mariano Aragonés, utiliza los rótulos para indicar las diferentes horas de una jornada en el psiquiátrico de Sevilla. Tras una expresiva secuencia de arranque con una inquietante música, de largos travellings por los pasillos del hospital, el capítulo adopta un tono naturalista y cotidiano, con la rutina diaria y las nuevas metodologías psicoterapéuticas con enfoque humanista, pero también con gestos autoritarios por parte de médicos y familiares que no dejan hablar a los internos. La obra se va desdoblando, pues mientras enfoca la realidad también graba a otro equipo de rodaje que está entrevistando a miembros de la plantilla sobre la reforma psiquiátrica. Se incluyen también conversaciones con internos y puestas en escena de sus delirios y sueños junto con registros más directos de la vida diaria. Al final, tres de ellos, más recuperados, reflexionan sobre la enfermedad, sus recuerdos y alucinaciones y se propicia una comparación visual, en pie de igualdad, entre la experiencia y su relato, entre el delirio y el recuerdo, intentando desde los recursos de montaje una subjetivización de lo narrado que no distinga entre cordura y locura, sino que orgánicamente integre el modo en que cada personaje ha hecho suya la experiencia.

Además de los rótulos con las horas del día, se introducen cartelas y textos que proceden de los guionistas y que inciden sobre las imágenes insertando de un modo explícito sus perspectivas y opiniones; en una secuencia en la que un interno es silenciado constantemente, del que el psiquiatra cuenta sus delirios de omnipotencia y sus alucinaciones con rayos, truenos y monos, se añade una cartela en la que se lee: «Todo delirio es una manifestación política». (Fig. 59)



Fig. 59.

Injerencias más o menos afines a la antipsiquiatría de efectos semánticos inesperados, intuitivos, poéticos y políticos que forman parte de uno de los capítulos más insólitos y sobresalientes y que se decantan en un sorprendente final en el que la cámara se desplaza por los pasillos y una voz recita un poema inspirado levemente en la Caverna de Platón.

No hay dulzura, ni suavidad ni calor en esta honda cueva, mis manos han palpado los pétreos muros de la cueva, y en cada grieta solo hay negra hondura, a veces casi no hay aire, entonces doy boqueadas para obtener aire fresco, aunque constantemente estoy respirando solo el aire que hay en esta cueva. No hay abertura, ni salida, estoy preso, pero no solo, está oscuro, es húmedo y el aire está viciado. Las personas aquí son grandes, enormes, cuando hablan se convierten en su eco, y sus sombras en los muros de la cueva las persiguen cuando se mueven. Cada día me siento más apretado aquí. Estoy asustado, si salgo quizá sea terrible, afuera habrá más personas como estas, sería interesante saber qué aspecto tengo, pero sería terrible ver qué aspecto tengo, porque entonces podría ver que soy igual a las demás personas que hay aquí. Pronto todos me pisarán, tan a menudo que no quedará

mucho de mí y me convertiré en parte de los muros de la cueva. Después seré un eco y una sombra junto con las demás personas que hay aquí, que se han vuelto ecos y sombras. Ya no soy muy fuerte, estoy asustado. Despojar esta cueva, despojarla de todos sus filos crueles que hieren y cortan mis miembros. Meted luz en ella, limpiadla. Sacad los ecos y las sombras, ahogad los susurros de la gente, volad la cueva con dinamita.

Al pronunciarse esta última frase se pasa a un plano general externo del psiquiátrico y se escucha una detonación, volando simbólicamente por los aires la institución y detonando también el propio discurso de una obra difícil de sujetar a una interpretación unívoca, ejemplo de la densidad conceptual y del riesgo formal que se puede encontrar a lo largo de la serie.

Innovación formal. El cine: modo de empleo.

En las secciones anteriores ya se han referido algunos de los aspectos innovadores que *VCD* desarrolla desde el punto de vista narrativo y estético, así como su condición híbrida, que establece un particular acuerdo entre la ficción y la no ficción. En esta sección haré hincapié en aquellos trabajos más cercanos al cine-ensayo, que manifiestan la relevancia que *VCD* tiene dentro de la historia de las formas visuales como laboratorio de experimentación en la vanguardia del audiovisual español.⁶²⁰

El cine-ensayo es una categoría difícil de precisar incluso para la teoría que se ha dedicado a ello de manera expresa, pero se puede definir como un modo reflexivo cuyo índice epistémico y su autoridad está rebajado con respecto a la realidad que cuenta⁶²¹. Lo que quiere decir que, más que proponerse como una fuente fidedigna de conocimiento sobre lo real, ensaya diversas hipótesis y puntos de vista, no cerrados ni concluyentes, sobre lo que observa. En vez de privilegiar lo narrativo (el relato de una historia) o lo descriptivo (la manifestación de unas formas de vida), la forma ensayística no tiene la certeza de un documental expositivo, que transmite de forma incontestable la verdad de

⁶²⁰ Si la finalidad de este capítulo es compilar las principales líneas de fuerza que convierten la serie en una obra fundamental desde el punto de vista humano, sociopolítico y artístico, ello no es más que el primer paso de una investigación más amplia, en futuros trabajos sería deseable analizar capítulos completos, plano a plano, dada la complejidad y sofisticación de sus propuestas formales; por otro lado, algunos episodios interesantes desde el punto de vista humano y cinematográfico no se han podido detallar por motivos de extensión.

⁶²¹ Bill Nichols introduce los diferentes modos de la no ficción en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Paidós, 1997). El «modo reflexivo» está más desarrollado en *Introduction to documentary*, (Indiana University Press, 2001). Sobre las limitaciones de su enfoque véase Stella Bruzzi, *New Documentary* (Routledge, 2006).

aquello que se está viendo, como sucedería en un informativo o un documental clásico o televisivo (pensemos en el estatus descriptivo de la voz en off de un documental de naturaleza o historia). La imagen no ilustra exclusivamente la realidad, sino que la interroga. La obra, desde una manifiesta subjetividad, propone diferentes formas de acercarse a su objeto sin dar los significados por completados o cerrados. A la vez, hace partícipe a su público de los procedimientos con los que se han conseguido y editado esas imágenes, motivando una pedagogía visual que haga a los espectadores conscientes de la manipulación que toda representación conlleva. Ello no implica que el cine ensayo no pueda hablar de nada, dada su posición de duda hacia lo que cuenta, sino que evidencia el lugar personal, inestable, interesado, parcial, desde el que se habla para despertar una mayor conciencia crítica hacia el carácter construido del texto y la posible ambivalencia de lo representado. Este aspecto ensayístico no necesariamente debe estipularse como un subgénero estanco, pues películas de metraje encontrado, diarios fílmicos, *mockumentaries* o documentales performativos pueden contener secuencias con estas características⁶²².

VCD, por ejemplo, puede incorporar estos aspectos junto a secuencias rodadas de una manera más observacional; el carácter proteico de la no ficción y el docudrama con matices ensayísticos permite mezclar esos registros. Los participantes pueden ser a su vez conscientes de que forman parte de una representación, constatación siempre frágil en un relato audiovisual que se organiza narrativamente y cuya finalidad es informar y conmover, aunque contenga también, por así decirlo, un manual de instrucciones que explica cómo se ha elaborado el propio capítulo.

Se puede percibir en el inicio de «Pioneros», sobre los educadores de calle y la reinserción de jóvenes en exclusión, que pertenecen a familias desestructuradas o directamente viven solos, formando pandillas que subsisten como pueden. Jóvenes que, con los años, pueden convertirse también en educadores de una asociación que intenta trabajar desde la cercanía, no desde la asistencia social más institucionalizada, aunque a la vez tenga problemas de financiación y ocupe una posición complicada dentro de la ciudad, pues el

⁶²² El metraje encontrado, como subgénero que emplea material de archivo descontextualizado de su función original tendría para algunos autores un componente ineludiblemente ensayístico pues se construiría con unas imágenes ya usadas y recicladas, donde el trabajo de manipulación pone en primer término su materialidad, un estatus que no habla de una realidad registrada, sino de una iconicidad reutilizable. Estaríamos así «volviendo a mirar» imágenes por segunda vez, revisadas, más que vistas. Weinrichter, *La forma que piensa*, 30.

vínculo con los jóvenes les lleva a veces a protegerles en circunstancias muy difíciles, donde hay juicios por robo, asaltos, peleas callejeras o tráfico de drogas. Tras los títulos de crédito referidos anteriormente, con retratos de los jóvenes y sus caminatas por las calles de la ciudad, la segunda secuencia comienza con un coordinador de Pioneros en una sala delante de un grupo de muchachos y muchachas (Fig. 60 y 61). Su intervención manifiesta desde el inicio el pacto de lectura sobre lo real, como un *modo de empleo* del capítulo.



Fig. 60 y 61.

–Sabéis que el programa de *Vivir cada día* se ha interesado para conocernos más de cerca a todos nosotros. Lo que vamos a pretender, lo que vamos a hacer es reflejar toda la problemática que padecemos los jóvenes y unos problemas que suceden en distintos puntos de España, no solo en Logroño. Entonces, para plasmar estas imágenes nos han pedido que seamos nosotros mismos los que las realicemos y para llevar esto adelante lo que vamos a necesitar es la colaboración de algunos de nosotros, que salgáis voluntarios para realizar las distintas escenas. Con ello queremos hacer que nosotros, el movimiento Pioneros, que quede bien claro que nosotros estamos trabajando para evitar toda esta clase de problemas que se están dando, que la labor que realizamos es una labor de prevención y para ello es necesario que quede grabado esas escenas que se dan cada día.

Interviene a continuación un chico de unos quince años.

–Pero, lo que yo quiero decir es... ser nosotros los artistas para hacer los robos y tal, ¿no?

–Sí. Sí. Vais a reproducir escenas.

A continuación levanta la mano otro chico, más joven, de unos doce años (Fig. 62).

–A mí me apetece salir pero es que igual luego tengo broncas en mi casa.

–¿Con los padres?

–Claro.

–¿Porque igual se creen que tú haces eso todos los días?

–Claro.

–Pero ten en cuenta que los padres no son tontos, ¿no?, y van a fichar que se está grabando porque hay una cámara delante. Tú eso no lo estás haciendo y la gente eso lo va a ver.

En el momento en que el coordinador dice «hay una cámara delante» el chico instintivamente mira de reojo la cámara. (Fig. 63) Esta secuencia incluye reacciones espontáneas como las intervenciones y preguntas de los chicos; sin embargo, al mencionar la cámara, el chico es consciente de que ya se halla en una grabación, quizá hasta ese momento no había percibido completamente que esa secuencia ya era susceptible de ser considerada una representación. Cuando el coordinador continúa con su explicación, el chico baja la mirada, asintiendo y a la vez suspicaz, no del todo seguro de si realmente su familia no percibirá en televisión que eso que se ha registrado no es «la vida real» (Fig. 64).



Fig. 62.



Fig. 63.



Fig. 64.

El episodio, desde su planteamiento, nos indica que lo que vamos a ver es una reconstrucción hecha por voluntarios que no necesariamente son personas que actúen así en la calle. Ese «necesariamente» es un matiz importante, pues existe la posibilidad, dado que están en el movimiento Pioneros, de que sí hayan hecho acciones así en el pasado. El coordinador continúa en su presentación argumentando que con los vecinos va a pasar lo mismo, que van a ser conscientes de que se está grabando y que va a quedar claro que se está «participando y reproduciendo unas escenas, que no eres el implicado». La escena corta a una conversación en un puente, ya estamos en una recreación. «Lo que le han hecho a Mari Mar es un putada» dice un chico del grupo protagonista y se marchan a buscar a otra banda para pelearse entre solares y ruinas. El programa se ha convertido en una ficción que recuerda al cine quinquí.

Las recreaciones de «Pioneros» mostrarán intentos de robo, la vida en casas abandonadas, las conversaciones entre los chicos y los educadores de calle, junto a entrevistas con algunos que han pasado por la cárcel o se están desintoxicando, todo ello ante la mirada del director de la fundación, Julián Rezola, que intenta buscar financiación y se cartea con chicos que se encuentran en prisión. Se trata de uno de los trabajos más intensos y prodigiosos en el retrato de multitud de personas y circunstancias de vida, en la honestidad y franqueza con la que se presenta una realidad de miseria y pobreza de las poblaciones españolas, registrado además con un trabajo de fotografía que se aproxima a sus personas desde una variada planificación, encuadres, tamaños de plano y composición visual. Un trabajo especialmente valioso pues redefine la imagen de la época, contribuyendo a reconsiderar el recuerdo de la situación colectiva española a la altura de 1985. La obra llena de manera patente un vacío; en su conjunción de voces, en la importancia dada al trabajo de solidaridad y acompañamiento con el que los propios chicos se incorporan a la fundación para ayudar a otros como ellos, deshace los estereotipos y prejuicios que se sostienen sobre poblaciones vulnerables.

Las recreaciones pueden incluir aspectos poco habituales en este formato, como desarrolla con voluntad experimental Bernardo Fernández en «Mauthausen 389 escalones», crónica de la visita de siete antiguos presos republicanos españoles al campo de concentración homónimo. La obra representa el viaje al centro y rememora las terroríficas circunstancias en las que vivieron, refiriéndose en su título a la cantera de la que cargaban pesadas rocas y de la que había que ascender 389 empinados escalones, una trampa mortal para las personas más agotadas, que resbalaban y se despeñaban o morían

vencidos de inanición. Los supervivientes describen con terrible precisión la vida en los barracones, lo que sucedía en las diferentes estancias, narran el modo en que sacaron las fotografías de Francesc «Paco» Boix, que sirvieron más tarde para imputar a dirigentes nazis, la organización de la resistencia y la toma del campo; el relato de esos hombres es un testimonio poderoso por su serenidad, su entereza y, a veces, su inesperado humor irreverente. Al finalizar el capítulo se encuentran con una visita de jóvenes españoles en las zonas de exposición y se debate de manera colectiva sobre el papel de la memoria y el doble oprobio que les supuso no ser nunca reconocidos en la dictadura franquista. La obra incluye fragmentos de archivo documental y también de películas de ficción ambientadas en campos de exterminio, estableciendo un montaje y diálogo entre los relatos, las entrevistas, las rememoraciones y diferentes imágenes de archivo descontextualizado, que se suma a unas estrategias insólitas que el metraje desarrolla en su segunda mitad, al hacer que los propios señores, ataviados con pijamas de rayas, recuerden historias en el barracón donde dormían y representen momentos de la vida del campo, que se perciben como flashbacks. En una escena, uno de ellos, Mariano, se cuele en una proyección cinematográfica en la que diferentes jerarcas nazis, uno de ellos interpretado por Iván Aledo (Fig. 65), montador del capítulo, ven una película de Imperio Argentina, la producción hispano-germana *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938)⁶²³. La emoción que embarga al hombre, al borde de las lágrimas, es tan perceptible y profunda que la secuencia resulta especialmente conmovedora (Fig. 66), a pesar del heterodoxo formato del capítulo y la extraña fusión temporal, que recuerda a las estrategias de evocación infantil de *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974).



Fig. 65



Fig. 66

⁶²³ En concreto la secuencia en la que ella canta «Carceleras del puerto» ante los reos de una cárcel.

En la última secuencia el realizador lleva lo más lejos posible los límites de la propuesta estética. Todos ellos se van a dormir. Uno recuerda a todos los amigos muertos y la obra lo muestra rodeado de jóvenes con los ojos cerrados dentro de un vagón. A continuación se ve a los ancianos, vestidos de rayas, subiendo por los escalones cargados con las rocas, en un ambiente nublado y espeso, con la textura de un sueño (Fig. 67). Al llegar arriba aparece el equipo técnico (Fig. 68). Mariano, protagonista de la secuencia comentada, habla con un miembro del equipo de rodaje, al que confunde con Paco Boix, y le pide ayuda para salir del campo. El miembro del equipo, vestido con ropa contemporánea, le dice que es imposible, que no pueden hacer nada, que no pueden hacer nada por sacarles de allí. A partir de ese momento comienza un montaje cada vez más acelerado donde reaparece el cargo nazi interpretado por Iván Aledo por un bosque, se encuentra con este superviviente, le insulta, le grita y le golpea de forma bronca (Fig. 69). El ensañamiento va a más, empleando un doble para lo que es ya una paliza entre varios nazis golpeando y pateando un cuerpo en el suelo, donde se sucede también un plano de un dirigente nazi en una obra de ficción (Fig. 70).



Fig. 67.



Fig.68.



Fig. 69.



Fig. 70.

A continuación se corta a una conversación dentro de las instalaciones del museo del campo, donde uno de los supervivientes insiste en que los españoles supervivientes, como apátridas, fueron «víctimas en todos lados» y otro de ellos añade conmovido que los deportados españoles piden aún documentación y ayuda para poder sobrevivir, aludiendo al abandono y la penuria en la que muchos siguen viviendo. Al corte entra el plano final, una panorámica exterior del barracón donde los siete señores, vestidos de rayas, se asoman desde las ventanas en un día brumoso, rodeados de alambre de espino, mientras vuelve a sonar Imperio Argentina («Mejor quisiera estar muerto que verme toda la vida en este penal del Puerto de Santamaría»).

Representación cruda e incómoda, al límite de consideraciones éticas y estéticas, la de un superviviente vestido de rayas insultado y golpeado, que, unida a la disolución de las fronteras de la verosimilitud en la lógica onírica de la conversación con el equipo técnico, introduce en ese plano final la idea de que los supervivientes, en sus sueños, siguen atrapados dentro del campo, lo que motiva que sean ellos, como septuagenarios, los que representen las recreaciones, pues se están soñando desde la actualidad. La perspectiva estafalaria de algunas puestas en escena y el tono anti solemne con el que Bernardo Fernández plantea el tema de la supervivencia en un campo de concentración no renuncia a la reivindicación de la memoria, la dignidad y la reparación de los combatientes republicanos además de incluir un duro alegato contra la dictadura franquista. Pero no es hasta ese último plano que las diferentes propuestas, escenas, rupturas y mestizajes encajan y condensan la vivencia y el recuerdo, el relato oral y el trauma interiorizado. Hasta que no sean reconocidos y reparados serán para siempre unas dobles víctimas. Esta obra, radical, ambiciosa y extravagante, ejemplifica algunos de los aspectos más innovadores y experimentales que acogió la serie.

Desde un enfoque más entrañable y lúdico, un trabajo como «Las plumas de la Codorniz» relata el proceso de gestación y preparación de un programa de *VCD*. Se centra en el proceso de investigación de Blanca Mañas y José Ramón Vázquez para realizar el capítulo que estamos viendo, entrevistando a los ancianos dibujantes e incluye además sketches basados en tiras cómicas de la revista de humor donde actúa el equipo del programa. Los títulos de crédito finales muestran a cada miembro del equipo (Fig. 71, 72 y 73), en un tono amigable, como una conmemoración de la serie⁶²⁴.

⁶²⁴ En la primera etapa también se incorporó la presencia del equipo del programa de forma puntual, como en el episodio número 100 del programa, en el que cada persona del equipo elegía una secuencia favorita



Fig. 71, 72 y 73.

Algunos de los trabajos más elaborados y complejos desde el punto de vista de la estructura narrativa, los dispositivos de puesta en escena y los diferentes niveles de artificio y representación merecerían un análisis más completo y minucioso. Entre ellos podemos mencionar «Sí, quiero», la historia de la relación sentimental entre un chico con discapacidad física y una chica sin discapacidad, trabajo lleno de vitalidad donde diferentes secuencias son interrumpidas («¡Corten!») y repetidas por el realizador, ya sea

del programa y explicaba por qué la había seleccionado o el capítulo 200, donde se celebró una cena entre el equipo y algunos de los protagonistas.

porque las acciones no están sucediendo de la manera en que fueron originalmente contadas, porque las emociones en un diálogo no están funcionando o para proponer temas para desatascar una conversación embrollada. La obra muestra su método de puesta en escena y la realidad documental del propio rodaje (como un momento en que la madre de la protagonista pide cortar una toma entre risas porque ya no sabe ni qué está diciendo). En el tramo final, el capítulo integra la reflexión y las dudas de sus participantes sobre si merece la pena participar o no en el programa («A lo mejor trastocan tu historia y te sacan como si dices pena»). Incluye también una secuencia en la que la protagonista, Maite, con un micrófono, encuesta por la calle a peatones sobre las circunstancias de los «paraplégicos» produciendo un debate sobre los estereotipos hacia estas personas. Programa alegre y carismático gracias a la energía de sus protagonistas que no se centra necesariamente en la problemática de convivencia con la discapacidad física, sino en la presión familiar para que no vivan juntos sin estar casados. El capítulo, con ellos obligados a casarse, termina con una conversación entre el realizador y la protagonista, que no saben cómo acabar el programa porque «la vida no tiene final», por lo que el capítulo se deja inacabado.

Otro episodio poliédrico, excepcionalmente rico en los diferentes niveles de ficción y realidad es el último de la serie, «La ley de la palanca», escrito por Ángel Peláez, Rodríguez Puértolas y Juan Manuel Blázquez. Retrato del barrio bilbaíno del mismo nombre, caracterizado por clubes nocturnos, tráfico de drogas, desempleo y supuesta criminalidad, se organiza también como un glosario de términos o personas (A de Asociación, B de Barea, D de Daniel, E de Esther) y comienza con el relato de una mujer a la que no vemos el rostro, que escribe una carta hablando de su vida como prostituta. A continuación comienzan diferentes intervenciones de vecinos donde se explica el origen del nombre popular del barrio, La Palanca, que supuestamente se llama así por las peleas que había entre marineros y mineros a principios de siglo XX, que usarían ese instrumento como arma. Acto seguido aparece el actor Ramón Barea y comenta a cámara desde un archivo municipal que esa explicación es un mito o leyenda urbana. Barea y su colectivo teatral Karraka están preparando una obra de teatro sobre la historia de prostitución del barrio y el capítulo incorporará a las actrices en su proceso de investigación sobre su papel, desvelando gradualmente que la primera secuencia ya formaba parte de la obra teatral. Se produce así el desdoblamiento entre la experiencia vecinal y la experiencia de las actrices, entre la vida diaria y la perspectiva de los visitantes, que se quieren documentar pero no pertenecen al barrio, en un capítulo que a su vez incluye

conversaciones y declaraciones de poderosa veracidad que muestra las condiciones de vida de niños, familias, dueñas de pensiones, trabajadoras sexuales y toxicómanos. En el capítulo se incluyen reflexiones de Patxi Andi6n, que compone la banda sonora, y que resuena como una declaración de intenciones de la serie («Aprehender la realidad ajena, representarla. (...) Nadie como ese alguien para transmitir su propia verdad»).

La última secuencia del capítulo, que es la última secuencia de la serie, muestra la obra representada en un teatro, ante un público formado por los protagonistas del propio capítulo, los vecinos del barrio. En la última fila, está el propio equipo de *Vivir cada día*, como despedida de la serie en un espacio teatral en el que se han dado cita la realidad y las diferentes y caleidoscópicas versiones de su representación. Este último capítulo sería nominado a los premios Emmy de 1988.

La identidad de las imágenes. «Entrevías, donde la ciudad comienza».

Uno de los capítulos que mejor representa el enfoque ensayístico para hablar tanto de la realidad como del modo en que se representa la realidad es el ya referido «Entrevías, donde la ciudad comienza». Capítulo coral de la última temporada, realizado por Jaime Moreno Monjas con guion de Moreno Monjas, Rodríguez Puértolas y Pedro Redondo, perteneciente al equipo de redacción del programa, comienza con un plano aéreo que viaja desde Atocha, el centro de la ciudad, hacia los barrios del sur. La secuencia inicial ya indica el tema principal del capítulo: la distancia entre el núcleo y el extrarradio, la percepción que desde el «centro» –de poder institucional y financiero, de barrios burgueses, de oficinas a donde se tiene que ir a trabajar–, se tiene de la periferia, el barrio obrero estigmatizado. Un capítulo que trata de manera expresa cómo se construye la imagen externa de los territorios, de los colectivos, de la sociedad. Tras el plano inicial se pasa a las llegadas de trenes de Cercanías a la estación de Entrevías. Los planos de movimiento de personas que entran y salen de los trenes se combinan con planos de los monitores del andén que, en lugar de mostrar los horarios como sería habitual, indican datos demográficos del barrio, población, composición por sexo, renta o situación laboral de la juventud. La obra opondrá al dato estadístico –la distancia deshumanizada que produce una mirada institucional en términos de fichas y cifras– la recolección de la expresión personal interiorizada del rostro y la voz de los ciudadanos.

A la salida de la estación un pequeño equipo de televisión con una cámara de vídeo y un reportero, encarnado por el redactor y coguionista Pedro Redondo, pregunta a los viandantes, «qué es para usted Entrevías». Un hombre responde que es un barrio

normal, «aunque tengamos mala fama», otras personas responden de manera azarosa: alguno se acaba de mudar, otro dice que está bien pero podría estar mejor. Una mujer madura es consultada e indica que es «un barrio como otro cualquiera, con sus problemas como los de otros barrios». La mujer se aleja, la cámara la acompaña y empieza un monólogo interior de ella (identificada como «Pilar Escolano, 54 años, Madre contra la droga») donde se interroga «¿Qué querrán que pensemos del barrio? Ellos son los que nos dan la mala fama». La percepción del vecindario ante las opiniones que se tienen desde fuera sobre el propio barrio es así un vector central en el capítulo, donde se exterioriza el recelo ante unos medios de comunicación que el vecindario señala como responsables de la «mala fama» de Entrevías. Mientras Pilar reflexiona sobre el problema de la «maldita heroína» y cómo afecta a los hijos de todos ellos, la cámara muestra desde planos aéreos con teleobjetivo las casas del final del barrio, entre campos y solares, donde presumiblemente se vende la droga. Las personas registradas aparecen con la cara tapada con rectángulo negro para preservar su privacidad, de lo que se deduce que lo que se ve es un registro documental realista de las *verdaderas* casas y *verdaderos* compradores. La narración de Pilar no deja lugar a dudas, «allí compraba mi hijo la droga». El episodio entremezcla material reconstruido, como el monólogo de Pilar, con la observación directa de las condiciones de vida, aunque, como veremos, a medida que avanza el metraje, se confunden ambos registros.

Las siguientes secuencias describen el funcionamiento de los servicios de asistencia social y asistencia legal, que evidencian los esfuerzos de los trabajadores públicos hacia madres y jóvenes, las dificultades que tienen las familias para pagar la rehabilitación de los toxicómanos en clínicas que son privadas y caras y la campaña de ocultamiento ya referida anteriormente por la lentitud de la justicia y el recrudecimiento del código penal. En una conversación entre un asistente legal y un chico con la cara también oculta, el primero manifiesta que la condena no tiene sentido (son trece años de cárcel por robo con intimidación), que llega tantos años tarde que la persona ya ha rehecho su vida. El abogado le recomienda que lleve cuidado con los controles porque, si te piden los datos, «en el ordenador va a saltar que estás en busca y captura» y «te van a llevar para adentro». El control estatal, impersonal y tecnológico, obedece a una maquinaria que no tiene en cuenta las circunstancias personales de los ciudadanos. La perspectiva con la que el programa se pone del lado de la población resulta sorprendente si se la compara con el enfoque criminalizador y punitivista con el que la televisión (y también el cine) se aproxima habitualmente a estas realidades. Es indicativo también del enfoque político de

este capítulo que se muestre cómo los asistentes sociales promueven la desobediencia judicial y la desconfianza ante la policía.

Volvemos a Pilar Escolano, que camina por la calle y es parada por un chico con barba, Mario, que le pregunta en qué anda pensando, ella se disculpa por no verle, «estaba pensando en mis cosas» (es decir, se identifican sus pensamientos recurrentes con el monólogo de la secuencia previa). Frente a ellos, una adolescente les graba con una cámara de vídeo y les pide si se pueden apartar porque están haciendo un trabajo del instituto. Pilar apostilla a Mario «estos sí que tienen medios, eh» y cortamos a un aula de niños de minorías étnicas que están intentando aprender a leer. Allí está Mario, educador de calle, que los escucha y lentamente gira la cabeza hasta mirar directamente a cámara. (Fig. 74)



Fig. 74.

Mario inicia un monólogo que reflexiona sobre estos chicos que «ni siquiera fracasarán en el colegio, no irán» y por tanto ni siquiera contabilizarán en las estadísticas de fracaso escolar, que es de un 50% en ese barrio. Nuevamente la realidad diaria se confronta con una estadística que ni siquiera computa esa realidad. La mirada a cámara, recurso característico del cine de la modernidad, que intenta romper la transparencia narrativa del clasicismo y hacer visibles las marcas de construcción del dispositivo fílmico, funciona como una ruptura de la cuarta pared y una apelación por parte del educador de calle a la audiencia. Su rostro, preocupado y grave, transmite la tristeza y la impotencia al escuchar las enormes dificultades que el niño tiene para leer.

Los siguientes planos, encabalgados con el monólogo de Mario, muestran los rostros y las manos de los niños y los carteles de los diferentes centros escolares, hasta llegar a un instituto nuevo y moderno, de cuatro plantas, en cuya aula, compuesta por adolescentes mayores, de diecisiete años, se analiza en un monitor las imágenes del trabajo escolar que estaban grabando dos secuencias antes. Ante la pregunta del profesor, «¿Identifican o no identifican estas imágenes al barrio?», la clase debate sobre cómo mostrar el vecindario, qué imágenes transmiten una realidad u otra. Una estudiante indica que la droga está presente en la sociedad, pero solo es *visible* en un barrio obrero (porque la gente no tiene dinero para comprarla), e invisible en los barrios ricos. Otra alumna, observando imágenes de jeringuillas, dice que es evidente que en el barrio hay droga pero que las imágenes no están contando el por qué de la droga, el por qué del paro («en estos barrios somos mercado de mano de obra barata»). Insatisfecha con lo que han grabado, porque es superficial y no muestra las razones y la complejidad de lo que les sucede, comenta: «tenemos que meternos más en las imágenes»⁶²⁵.

He descrito estas primeras secuencias para incidir en cómo la narrativa del programa establece un constante juego de espejos entre la realidad diegética y las cámaras que observan esa realidad, entre la experiencia cotidiana y el relato interior de las expectativas y anhelos de su vecindario. La reflexión sobre la capacidad y la limitación de la imagen para ofrecer una imagen completa de la realidad atraviesa todo el capítulo hasta su final. La idea de unas instituciones que, en su dimensión y monumentalidad, en su mecanización y automatización, se despegan de las vidas cotidianas también se indica en la presentación del ya mencionado sacerdote Enrique de Castro. Tras aparecer en su domicilio y recibir diferentes visitas, un plano corta a otro espacio, una oficina del centro de la ciudad, donde una administrativa teclea en un ordenador. Una persona con traje y sin rostro, con un maletín de aspecto ministerial, le pide «los datos de Enrique de Castro». Aparece así en el ordenador, su DNI, su edad y una breve ficha donde se incluye su domicilio y sus actividades políticas. Tras leerla el hombre dice: «Código 1433Y». Secuencia imprevista, que no tendrá continuidad, rompe la linealidad, interrumpe la historia y produce nuevamente un distanciamiento mientras introduce una idea conceptual

⁶²⁵ En un discurso cada vez más encendido, la alumna recalca lo habitual que es que los padres reciban cartas de despido, se pregunta por el desempleo universitario y el problema de que la juventud busque soluciones individuales, para acabar diciendo que ve «el futuro muy negro», lo que provoca comentarios de sus compañeras instándola a luchar por el barrio.

en mitad de la narrativa: la conversión de los individuos en datos digitales y su control desde despachos lejanos.

Las diferentes perspectivas entre la mirada institucional desapasionada del ya mencionado Miguel Ángel Pascual, actual Director del Instituto de la Vivienda de Madrid, y la cercanía humana e idealista de Enrique De Castro, que se desvive por todos y cada uno de los chicos y confía hasta el último momento en su reinserción, vertebró las siguientes secuencias, hasta un debate entre De Castro, asistentes sociales y educadores de calle, donde se analizan recursos y medios para atender a la población más vulnerable. Ya en su casa, De Castro con una grabadora y un cuaderno, escribe y recuerda las historias de dos chicos mientras una puesta en escena dramatizada muestra sus trágicos finales.

Muy peligroso. Dosi, abandonado a los dos años, protegido en centros de menores hasta los dieciséis. Muy peligroso. A los dieciséis le echaron a la calle, ya tenía la mayoría de edad penal. Muy peligroso. No tiene familia, no tiene trabajo, ni vivienda, ni estudios. Muy peligroso. Protegido, echado a la calle. Muy peligroso. En la calle se busca la vida. Alonso Vega. Cárcel. Mi casa después. Busca un viejo, todos tienen viejo. Pero ya no da tiempo. Dosi está cansado.

La secuencia combina diferentes planos del rostro, los ojos, las manos de Enrique de Castro, con una escena de un chico en bicicleta por una carretera que decide, agotado y desesperado, estrellarse contra un camión. Si bien así narrado puede sonar efectista, el tono de la voz de De Castro, el ritmo, la expresividad del chico y la hiperrealista puesta en escena de su durísimo desenlace ofrecen una impresión duradera, subjetiva y vívida de la historia del joven. La siguiente historia, la de Luis, un chico que está en un sofá en el salón junto a Enrique De Castro en la actualidad de la narración, termina con él tiroteado por robar un camión de pollos. La narración del sacerdote finaliza con un plano que vuelve a su presente y nos muestra que el chico está en silla de ruedas. A continuación, De Castro analiza de manera más amplia los cambios sociales y políticos en el monólogo ya transcrito en la sección anterior.

El capítulo bascula en esta diversidad de modelos de narración y puesta en escena, registro observacional con cámara lejanas u ocultas, puesta en situación de una interacción cotidiana, debate espontáneo colectivo sobre un tema tratado, introducción de monólogos interiores, ficcionalización que inserta el recuerdo de un personaje y también diversas intervenciones en la vía pública, como el reportero que pregunta o algunas escenas que describiré a continuación.

El análisis social e histórico de Enrique de Castro terminaba con las siguientes reflexiones: «Temo que se sigue identificando el bienestar con la decencia y la pobreza con la inmoralidad.» Es la última oración de una secuencia que incorporaba diferentes escenas documentales de la vida en el barrio, la compra en comercios, las conversaciones en parques y bares, y que finaliza con una mujer comprando en una ferretería. Cuando se marcha y acaba la locución de De Castro, el tendero pregunta a un joven con chupa de cuero qué desea, se intuye así que hemos pasado del registro documental a una recreación ubicada en la actualidad del capítulo. El chico saca una pistola y amenaza al vendedor tras el mostrador que, asustado le pide que esté tranquilo, le da el dinero y le jura que no hay más, que es por la mañana y la caja está casi vacía, el chico sale corriendo y el tendero coge un cuchillo y sale detrás de él. En la calle, el joven se monta en una motocicleta que le está esperando y el hombre grita llamando a la policía. La escena sorprende al representar súbitamente un atraco. Aunque se intuye desde el inicio que es ficción, el montaje previo de planos documentales de registro cotidiano motiva que, por un momento, se produzca una ruptura o confusión de aquello que se está viendo, un cortocircuito al insertar una ficción dentro de una larga secuencia documental. La escena es concisa y directa, perfectamente interpretada y dialogada, pero por un momento la ruptura documental y la violencia inesperada de la escena resulta chocante y sorprendente. Es difícil saber qué se está viendo⁶²⁶. Todo ello adquiere una nueva perspectiva porque además, al finalizar la escena, se corta a un plano más general donde se ve la misma acción (la moto corriendo, el tendero saliendo de la tienda), pero se incluye a un equipo de rodaje de ficción filmando esa misma escena, con Jaime Moreno Monjas dirigiendo al cámara (Fig. 75) y un montón de gente mirando, mientras el tendero grita todavía «pero qué pasa aquí, dónde está la policía, ¡que ya me han robado otra vez!». ¿Estamos viendo al equipo de VCD haciendo el programa?

⁶²⁶ La secuencia recuerda una de las rupturas de ficción, el recuerdo de un atraco e intento de violación, que aparecen en la mitad de *Milestones* (Robert Kramer y John Douglas, 1975). Al consultar a Jaime Moreno Monjas si estos procedimientos estaban inspirados en esa u otra películas me aseguró que no. Conversación con Jaime Moreno Monjas, 7 de junio de 2022.



Fig. 75. Jaime Moreno Monjas rodando el atraco con un equipo de cine.

Una voz en off de una mujer joven entra en la banda de audio mientras vemos a la gente de la calle observando el rodaje. Lo que escuchamos parece una entrevista espontánea, en la que ella dice que está harta de que el barrio tenga tan mala fama, de que los taxistas se nieguen a traerla al barrio de noche. Aparece su rostro (Fig. 76) y comenta también que sus padres y sus suegros, emigrados de Andalucía, que «vendieron sus tierras por cuatro pesetas» y vinieron en los sesenta «son tan honrados y tan majos como la gente que viva en la calle Serrano o en el barrio de Salamanca».



Fig. 76. Viandante molesta por el estigma del barrio.

Añade: «Y siempre que hay que rodar una escena de un atraco o marginación vienen aquí». Esta declaración produce que identifiquemos al equipo de rodaje con una productora que está rodando una película de ficción de cine quinquí, lo que reconfigura

todo lo que hemos visto en el último minuto. Hemos visto una secuencia documental narrada por Enrique De Castro que ha desembocado en la recreación ficcionada de un atraco, que a su vez se ha convertido en una escena perteneciente a un rodaje, que podía ser el propio *VCD*, pero del que se indica que en un largometraje de ficción (ningún telespectador podría reconocer a Jaime Moreno Monjas). Como un sistema de muñecas rusas, las diferentes facetas de verosimilitud y realismo de las escenas van adquiriendo un estatus complejo y un distanciamiento que conduce al tema principal del capítulo: la representación de unas realidades bajo un dispositivo u otro, bajo unos estereotipos u otros. La secuencia no para ahí pues enlaza con el monólogo de un vecino que reflexiona sobre la obsesión de la prensa y la televisión por acumular noticias de violencia y drogadicción que nombran siempre a Entrevías como protagonista, como el lugar más conflictivo y peligroso de Madrid. «Vienen, están dos horas y ya saben lo que pasa en el barrio». Se corta al equipo de la secuencia inicial, con Pedro Redondo en la salida de la estación, donde identificamos el logo de TVE en la cámara de vídeo de su operador. La inteligencia en la composición narrativa y la precisión del montaje genera que todo lo narrado hasta aquí, de cierta complejidad, se desarrolle de manera orgánica, se lea narrativamente, aunque sucesivos visionados del capítulo permitan desentrañar la reflexión que instituye sobre las relaciones entre percepción, realidad, ficción, información y representación, mientras a su vez la población opina y expresa sobre la procedencia y función de las imágenes.

La segunda mitad del capítulo se centra en los problemas de la heroína, con la conversación en un despacho de un centro de salud entre un toxicómano, afectado por el síndrome de abstinencia, y un médico, que le da una receta para que pase la jornada y le emplaza al día siguiente. Cuando el chico se va, el médico en otro monólogo interior, reflexiona sobre los cambios en los patrones epidemiológicos de los últimos cuarenta años, mientras unas cartelas dan datos de consumo, de gasto económico por consumidor de heroína, su vínculo con el fracaso escolar y el paro y el gasto que la Comunidad de Madrid invierte en programas de drogas. Simplemente con rótulos se indica la idea de que el dinero público se podría invertir en prevención y educación. Mientras el médico habla se ven fotografías en blanco y negro de aspecto documental (las personas representadas tienen la cara tapada) con personas en parques comprando o inyectándose. Las fotografías reproducen instantes del momento del consumo con tal cercanía que tienen un estatuto de realidad incierto para un espectador atento. Por un lado los rostros

están tapados con cartulinas, lo que es *prueba documental*, pero las fotografías detallan tanto la acción, están tan encima, que podrían haber sido escenificadas (Fig. 77 y 78).



Fig. 77.

Fig. 78.

El médico termina su reflexión con «y luego está el tema de las sobredosis». Al corte, un plano general grabado desde un apartamento, un tercer piso, con aspecto de cámara oculta, muestra en un banco a una persona muerta o inconsciente (Fig. 79). Un peatón se aproxima a él a ver qué tal está y la persona se derrumba (Fig. 80). Está muerta. Otro peatón llega, se ponen a hablar, nerviosos, mirando a los lados sin saber qué hacer. Se ve todo desde una perspectiva en picado. Corta a un coche de policía grabado desde la calle. El peatón para a la policía y se escuchan en directo comentarios de otras personas que no vemos, que están reaccionando en directo horrorizadas y perplejas. «¿Qué ha pasado? Qué horror.» «Parece un chico joven.» La policía se aproxima al banco. El rodaje con lentes de teleobjetivo da a entender que se está grabando desde lejos. La escena, de una veracidad total, es completamente escalofriante. La gente llega y pregunta, el peatón contesta que no sabe, que iba caminando y lo ha visto, no sabe cómo reaccionar, todavía afectado por lo que ha vivido. Llega más gente y el murmullo de voces, grabadas desde lejos, comentan que «está muerto, sí», mientras se escucha una sirena y llegan otras personas de aspecto judicial a certificar la muerte. No se ve ningún equipo de rodaje diciendo «corten», las personas se siguen amontonando en la acera y escuchamos sus comentarios registrados con un dispositivo oculto, lo rodado se percibe con una cámara también lejana. Nadie es consciente de estar siendo grabado y no hay modo alguno de saber si lo sucedido ha ocurrido o está escenificado, aunque todo indica que es una sobredosis real. El efecto de realismo de la escena es triste, duro, terrible. A la vez es un poco sospechoso que precisamente se encontrase allí un equipo de rodaje de *VCD* para

registrar lo acontecido. Queda claro también que lo que vemos no pertenece a otra fuente: no es un material de informativos en vídeo que se ha reaprovechado para el programa, está rodado en cine, como el resto del capítulo. Se llevan al cadáver en camilla y el plano corta a una mujer mirando todo desde su ventana, desde el mismo punto de vista del inicio de la secuencia, como si buena parte de la escena se viese desde los ojos desde esa vecina, que mira al parque desde su apartamento (Fig. 81 y 82). Que el punto de vista de la vecina desde un tercer piso enlace con la mirada del inicio de la escena obliga a replantearse lo visto hasta ahora. No es descartable que la escena haya sido preparada, aunque todas las reacciones de los peatones sean reales, dado que son registradas sin que se den cuenta. La secuencia, que viene además después de ver fotografías de personas con los ojos tapados (supuesta prueba de su documentalidad), que recuerda a las imágenes aéreas iniciales de las casas de venta de droga, nos coloca como espectadores en un lugar de empatía y perplejidad, de tristeza y a la vez duda sobre la veracidad de las imágenes⁶²⁷. Dispositivo que muestra la devastación de la epidemia de heroína con una crudeza frontal y donde perdura el lugar incierto del espectador, confrontado durante todo el capítulo con el carácter complejo de las formas de representación cinematográfica de la realidad, que nos recuerda a las estrategias de distanciamiento de Bertold Brecht, que Puértolas pretendía incorporar a la serie.



Fig. 79.



Fig. 80.

⁶²⁷ Los comentarios que este capítulo tiene en Youtube dan muestra de las dificultades que los espectadores tienen para averiguar si es «realidad o ficción». <https://www.youtube.com/watch?v=IHU4NP1v5yY>



Fig. 81.



Fig. 82.

¿Cómo continúa el episodio? La mujer se aleja de la ventana y ve a su hijo, de unos veinticinco años, que escucha música con unos auriculares. Él le pregunta qué pasa, ella no responde y él se asoma y ve la recogida del cadáver con rostro serio, mientras se escuchan todavía a vecinas alteradas por lo sucedido. Una dice: «Esa madre... cuando se entere». La articulación entre el punto de vista de la escena y el piso donde viven estos dos nuevos personajes queda clara. (Fig. 83).



Fig. 83.

Otras mujeres dicen que el chico no era de aquí, era desconocido, lo que podría dar a entender desde el terreno de la suspicacia que quizá haya sido un actor contratado para la escena. En la diégesis del capítulo esta escena se observa para la vecina y su hijo como parte de la realidad filmada, aunque nos encontremos nuevamente en una recreación parcialmente ficcionada. El chico, Antonio, se va a la calle ante la mirada preocupada de la madre. En un bar escucha a unos jóvenes discutiendo qué intereses económicos y políticos pueden estar implicados en la entrada y venta de heroína para aplacar a la

juventud obrera. Él los mira en silencio, mientras ellos se preguntan por qué alguien acaba metido en la adicción. Finalmente él, Antonio Cabrera, se pregunta cómo estigmatiza ser joven y de Entrevías, cómo se asume que todos los jóvenes de esa zona son «drogatas», aunque «algunos hayamos tenido problemas». La escena anterior en el apartamento, desde donde veían la recogida del cadáver con sobredosis y la mirada de la madre a su propio hijo deja claro así que él ha tenido problemas de adicción. A continuación Antonio indica que los vecinos son insolidarios y dice: «ya me gustaría a mí coger un micro y preguntar cómo se pueden resolver los problemas del barrio».

Al corte el chico aparece en la calle Serrano, ya mencionada anteriormente, calle representativa de las tiendas de lujo de la zona más típicamente acaudalada de la ciudad y pregunta a turistas, señores en gabardina y mujeres con abrigos de visión «qué opinan de Entrevías» (Fig. 84).



Fig. 84.

El programa propone así una vuelta de tuerca más. Como un espejo invertido de la primera secuencia –un equipo de televisión del centro que va a la periferia–, ahora la periferia va al centro y observa e interpela para averiguar cómo se les percibe. La mayoría de la gente desconoce la existencia del barrio, aunque a la vez aparecen discursos empáticos por parte de una mujer que apostaría por la educación y paliar el problema del paro u otra que despenalizaría totalmente la droga y la daría «libre y gratuita» para eliminar el negocio del narcotráfico y el problema de las adulteraciones. También el programa contribuye a diluir los estereotipos que en la periferia se podría tener sobre las personas del centro de la ciudad en un trayecto de ida y vuelta donde se ponen en conversación a los distintos habitantes de la ciudad. La secuencia continúa con Antonio de nuevo en Entrevías preguntando por la percepción que tienen los vecinos sobre su

propio barrio y las respuestas son múltiples: los jóvenes consideran que los mayores son insolidarios, una señora mayor enumera las veces que la han atracado o una trabajadora social comenta que hay problemas más importantes y urgentes que la droga y la delincuencia.

La conexión entre vecindario e instituciones ocupará el tramo final. Primero una entrevista en su despacho a José Luis Martín Palacín⁶²⁸, que vivió en Entrevías, y en la actualidad es Subsecretario del Ministerio de Interior, organismo del que depende la policía. Al inicio de la entrevista, donde reaparecen Pedro Redondo y Jaime Moreno Monjas preparando la grabación, se va la luz, lo que evidentemente está escenificado. Mientras intentan resolver el problema, el hombre, en silencio, cavila en términos de orgullo y esperanza sobre el barrio, mientras vemos los edificios de nueva construcción, el auditorio y el centro cívico promovidos por Miguel Ángel Pascual. Una declaración algo genérica, alineada con determinada perspectiva institucional, bienintencionada pero lejana. La siguiente secuencia nos muestra una asamblea de vecinos donde sí se transmite la percepción de que en algunas zonas la presencia policial es necesaria, lo que conduce al desenlace. Este comienza con una conversación en un despacho, con un funcionario de unos sesenta años del que no aparecen su nombre y apellidos. Habla en nombre de la policía por lo que puede ser comisario o inspector de Entrevías. El hombre indica que en realidad Entrevías está por debajo de la media nacional en delitos. La cifra y la estadística también pueden aportar un dato que desmantele los prejuicios sobre el barrio. Tras ello se corta a una conversación entre Enrique De Castro y dos jóvenes en una cafetería. El primero trae los cafés y dice «pues mira a mí la primera vez que me detuvieron en Vallecas, el inspector me ofrecía papelinas de heroína sin haberme puesto yo nunca ni saber lo que era un pico». Luego cuenta que otra vez fue torturado en comisaría, «lo de la mesa, el casco y la bolsa de plástico». La introducción y el uso de heroína en España por parte de los cuerpos y fuerzas de seguridad del estado en los años ochenta ha formado parte de la historia oral y el acervo popular como una explicación posible de la neutralización de la politización de la juventud obrera o como parte de la lucha contra el terrorismo. Es un asunto que nunca ha sido probado y se ha llegado a considerar una teoría

⁶²⁸ Vinculado también al movimiento sindical en las clandestinas Comisiones Obreras y al movimiento vecinal junto al Padre Llanos en El Pozo del Tío Raimundo. Miembro de Bandera Roja y más tarde del Partido Comunista, colaborador en revistas de pensamiento como *Ozono* o *Argumentos*. Más tarde tendría diferentes cargos en instituciones y empresas.

Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Mart%C3%ADn_Palac%C3%ADn

de la conspiración desmontada concienzudamente por autores como Juan Carlos Usó⁶²⁹, aunque también ha sido relatada en primera persona en memorias como *Los setenta a destajo*⁶³⁰, de Pepe Ribas, fundador de la influyente revista contracultural *Ajoblanco*. Aunque no parece probado ni parece posible que haya existido una política por parte del Ministerio de Interior de suministrar heroína a escala estatal para atenuar la movilización política, se trata de uno de los tabúes y rumores más extendidos pero menos investigados, que apunta a las zonas más oscuras de las así denominadas cloacas del Estado. La desmovilización, en todo caso, respondería a una conjunción de factores diversos, lo que por otro lado no elimina la posibilidad de que en comisarías o cuarteles específicos se hayan empleado esos métodos como forma de extorsión, obtención de información, chantaje o diferentes modalidades de guerra sucia, espionaje o lucha antiterrorista. Está probado también judicialmente que miembros de la Guardia Civil y la Policía han participado de delitos de narcotráfico, trata y tráfico de armas, aunque se consideran casos aislados⁶³¹. Enrique De Castro responde, al escuchar el relato del chico, que ese tipo de torturas desaparecen en el 85, pero que lo de ofrecer heroína a personas que tienen el mono para que delaten y suministren información sigue siendo una práctica extendida. Mientras se escuchan estas declaraciones, se ve un plano de la cámara filmando, el magnetófono registrando el sonido, y de repente una cartulina dividida en diferentes recuadros, como un calendario, que parece una escaleta o un plan de rodaje, donde se lee «Entrevías. Vivir cada día». El plano abre a Pedro Redondo, que termina de escuchar las declaraciones de Enrique De Castro en un magnetófono. El redactor medita sobre lo que acaba de oír. Es importante recalcar que la relación entre la heroína y los cuerpos policiales es uno de los aspectos más sensibles y conflictivos de la Transición y los años ochenta y el programa lo está tratando de manera directa. A partir de ese momento se establecerá un diálogo entre el comisario (Fig. 85), a través de sus declaraciones, y Enrique De Castro (Fig. 86), sin verse, solo en la escucha que el guionista del capítulo está haciendo en su despacho (Fig. 87). Vemos los rostros de ambos y a Pedro Redondo escuchando la cintas. El comisario se ofrece a que se cree una comisión que se presente en la comisaría cuando quiera, sin avisar, para que se vea cómo tratan a los detenidos.

⁶²⁹ Juan Carlos Usó, *¿Nos matan con heroína? sobre la intoxicación farmacológica como arma de Estado* (Libros Crudos, 2015).

⁶³⁰ José Ribas Sanpons, *Los 70 a destajo: «Ajoblanco» y libertad* (Booket, 2011). Una interesante y productiva etnografía basada en dos diarios personales de dos jóvenes militantes políticos se pueden encontrar en Gonzalo García Prado, *Los años de la aguja: del compromiso político a la heroína*, (Mira Editores, 2002).

⁶³¹ Juan Carlos Usó, *¿Nos matan con heroína?*

Enrique De Castro comenta que han presentado denuncias y preguntas en el parlamento y propuestas de investigación a las brigadas de estupefacientes, porque detienen a los pequeños consumidores, mientras camellos y traficantes siguen indemnes y continúa: «Hemos denunciado cómo inspectores de la brigada de estupefacientes, y no solo en Madrid, en Burgos, en Palma de Mallorca... Sitios donde hemos conocido y hay multitud de datos [de] que han ofrecido papelinas a los chavales y les han ofrecido el hacerse camellos y las primeras dosis para venta.» Declaraciones de este tipo en un programa de Televisión Española son realmente inéditas y contundentes. Disparan directamente al corazón del sistema democrático. La emoción contenida de De Castro, su rostro agotado y preocupado, es sobrecogedor.

El comisario lo niega rotundamente e insiste en que, cuando se incauta la droga, la policía la pone a disposición judicial. Luego se refiere a Enrique De Castro como una persona seguramente bienintencionada y valiosa pero que, «en su afán social», está haciendo demagogia y que «no se puede decir que un policía se está quedando con droga. Yo sería el primer interesado en saberlo». El tono es educado pero firme. Mientras se van intercalando estas declaraciones, el centro de la secuencia es el redactor, dando *play* y parando la cinta magnetofónica de ambas voces, escribiendo a máquina cada vez más indeciso, ante dos discursos que son un diálogo que no conduce a ningún punto en común, a ningún acuerdo, pues las posiciones están totalmente enfrentadas. La voz de Enrique De Castro finaliza con que hacen falta «250 educadores, no 250 policías» si se quiere seguridad en el barrio.



Fig. 85. Inspector / Comisario



Fig. 86. Enrique de Castro



Fig. 87. Pedro Redondo en su despacho.

Se prepara una manifestación en Sol de diferentes asociaciones contra la droga, donde aparecen algunas de las personas del capítulo, Enrique De Castro y los muchachos de su piso de acogida, las asistentes sociales, los trabajadores de Traperos de Emaús, Pilar Escolano enlutada, con una perpetua tristeza en el rostro.

Tras ello se pasa a la primera escena del episodio, aquella en la que Pedro Redondo con su micrófono preguntaba a los peatones en la estación. Volvemos entonces al despacho de guion, donde él sigue escuchando lo grabado en soledad, sin saber cómo acabar el capítulo. Una cartela lo presenta: «Pedro Redondo, periodista.». Con un montaje que recoge diferentes momentos del capítulo, el guionista reflexiona sobre el barrio y sus problemas, sobre la posibilidad de que haya una preocupación colectiva pero a la vez nadie tenga ganas de ocuparse de esos problemas, pues suficiente tienen con sus dificultades diarias. Comenta que probablemente los tiempos de la solidaridad vecinal son ya historia y que no deja de ser lógico que, cuando ellos llegan con las cámaras, a la gente no le guste que hurguen en los problemas del barrio. Las limitaciones de la mirada documental y del dispositivo del propio programa se expresan en este monólogo final, que apunta a las dificultades que se han debido tener en el propio rodaje, lo que señala la idea de que muchas de las historias, muchas de las verdades posibles, solo han salido a la luz parcialmente. Honestidad en primera persona de un capítulo que ha intentado desmenuzar las diferentes aristas de una realidad diaria conflictiva y mostrar las diferentes maneras, incompletas y ambiguas, de acometer con imágenes esa realidad.

Unos se quejan, otros dan la espalda, otros intentan ser sinceros pero, cuando se ponen delante del objetivo, ya no te cuentan lo mismo que un rato antes, cuando no se filmaba. Luego los miedos, las reservas, gente que te dice que hay que denunciar, [que dice] «yo quiero intervenir», y luego se niegan. No se atreven a dar el paso. Mostrar la realidad es nuestro trabajo, pero, ¿qué realidad? La realidad no es un espectáculo y contar historias siempre lo es. Por eso, ¿qué valor tiene lo que nosotros y los espectadores podamos reflexionar unos días, en unos minutos, si para todos esto es agua de paso y la gente de aquí es la que se queda con ello?

Tras estas palabras volvemos a la toma inicial cuando Pilar Escolano, entrevistada, comentaba que era «un barrio como otro cualquiera, con sus problemas como los de otros barrios». El programa acaba como empieza, abriendo un interrogante: conocer las vivencias de la gente de a pie a través del dispositivo cinematográfico es posible pero limitado, es factible pero incompleto y escurridizo. En ese momento final, la escena muestra que lo que se dice ante la cámara no es necesariamente lo que se piensa. Tras marcharse Pilar y volver al anonimato, a su vida interior y su lucha cotidiana –que hemos podido conocer al principio del capítulo pero que ahora vuelve a sumergirse en la muchedumbre de personas–, Redondo se gira y mirando directamente a cámara interpela al espectador: «¿Y usted? ¿Qué opina del barrio de Entrevías?». La imagen se congela y el capítulo termina (Fig. 88).



Fig. 88. Pedro Redondo en el plano final de «Entrevías».

Esa pregunta de cierre, que alarga un plano que *ya habíamos visto* al inicio y se convierte precisamente en la última imagen del capítulo, nos obliga a recordar el comienzo de la emisión, nos obliga a evocar qué sabíamos antes de ver y conocer todas esas historias. Sin duda, ya no opinamos lo mismo, si es que teníamos alguna opinión de Entrevías. Si nos preguntaran al inicio del programa la opinión sobre el barrio y nos la volvieran a preguntar al final nuestra respuesta sería distinta. El conocimiento se ha ampliado, las perspectivas se han ensanchado, los prejuicios se han atenuado, al menos, durante la emisión. A la vez, la obra nos ha hecho partícipes de los modelos de construcción y enunciación del relato, de la posibilidad de manipulación y tergiversación que tiene toda representación, pues nos ha obligado a preguntarnos constantemente *cuánta realidad había en lo que estábamos viendo*. No solo nos ha dado a ver una colección de historias y una interpretación posible de la realidad, también nos ha ofrecido herramientas para dilucidar cómo las imágenes alteran, modulan o narran esa realidad. Un conocimiento que es aplicable a otros relatos audiovisuales, una metodología crítica característica del cine de la modernidad y el ensayismo cinematográfico que, en la visibilidad de las condiciones de enunciación del relato, produce las condiciones de emancipación de sus espectadores. Ese modelo de discurso cinematográfico, ambiguo e inconcluso, requiere de una mayor participación por parte de su público y me gustaría pensar que, debido a ese proceso de interpretación activa y de interrogación hacia aquello que se está viendo, ese conocimiento adquirido sobre la construcción del relato audiovisual es más perdurable y nos ayudará a ver la realidad mediática de otro modo. Y quizá también, gracias a ese trabajo de interpretación, esas historias, rostros y voces se queden más tiempo en nuestra memoria. Ante esa pregunta final, quizá no solo nos preguntemos *qué sabíamos* y qué sabemos ahora, sino también, tras todo el proceso narrativo, cognitivo y emocional efectuado, nos podamos preguntar *quiénes éramos* antes del capítulo y quiénes somos ahora.

Un recuerdo presente.

Los tres ejes mencionados –pluralidad social, contestación política y heterogeneidad formal– consolidan *VCD* como un formato audiovisual fundamental para aproximarse al periodo 1978-1988 desde un lugar distinto al imaginario dominante. Al ser un objeto que atesora la complejidad social y la heterogeneidad audiovisual de la década anterior, la serie expande la visión y el relato de esos años, adelgazado bajo procesos que clausuraron con rapidez el sentido de la época. El programa nos habla desde una particular

excentricidad, pues su filiación documental y televisiva, su pertenencia a categorías no privilegiadas, lo ha expulsado de la historias culturales del periodo. Su excentricidad es ambigua, en todo caso, al producirse y emitirse dentro de una estructura del peso social y mediático de Televisión Española, y tener cierta aceptación popular, aunque referida principalmente a poblaciones de las clases trabajadoras, cuyos gustos no son considerados dentro de los relatos culturales canónicos, que atienden a otras formas artísticas sancionadas positivamente por las clases burguesas cultivadas. Una condición, por tanto, singular, al tratarse también de un espacio de experimentación cinematográfica –no valorado o considerado por la historiografía⁶³²– que acoge trabajos cuya mirada documental testimonia la diversidad de formas de vida de esos años e incorpora un amplio rango de propuestas filmicas, que no excluyen la radicalidad y la innovación vanguardista.

¿Cómo es posible que la misma Televisión que estandarizó la ficción española a través de la selección de unas temáticas aligeradas de conflictividad en producciones de alto presupuesto y normativas técnicas y estéticas admitiera la proliferación de la heterodoxia formal, la libertad expresiva y la denuncia política dentro de su programación? Una primera respuesta la puede dar el hecho de que esas decisiones correspondan a departamentos distintos, encabezados por directivas que obedecen a otros criterios y requerimientos. Como ya se mencionó, las apuestas de Ramón Gómez Redondo en 1983 se inclinaban por una concepción del servicio público y una osadía en los contenidos que desaparecería paulatinamente, como el propio *VCD* iría destinándose a una franja horaria cada vez más tardía y finalmente a la Segunda Cadena. La respuesta sin duda se debe a factores diversos, donde probablemente haya que tener en cuenta la buena relación de Rodríguez Puértolas con algunas figuras del partido gobernante, los premios y el prestigio alcanzados por la serie y el apoyo mediático por parte de diferentes firmas, como se indicará en la siguiente sección sobre la recepción del programa.

Frente a las características indicadas sobre la uniformización, comercialización e institucionalización de la cultura española en general y el cine en particular en el periodo analizado, la serie resulta especialmente relevante al producir unas obras que extraen su poderosa veracidad humana y su originalidad artística gracias a una afortunada combinación de factores: una ineludible atención a la textura social de su tiempo, un

⁶³² El análisis solo se realiza en el caso aislado en que la producción se pueda agrupar en torno a una figura que ya ostenta un recorrido de prestigio autoral, como en el caso ya mencionado de la obras de Maqua. Javier del Moral. «Javier Maqua y el docudrama».

equipo implicado con la propuesta y un planteamiento de producción suficiente pero modesto, que permite la apertura a la participación de los sujetos. En esa versatilidad y ese firme deseo de compromiso social y de irreductible libertad de expresión, la serie evidencia que otras prácticas de vida, otros discursos públicos y otros enfoques cinematográficos coexistieron en el asentamiento de la democracia, que fueron gradualmente apartados hasta casi desaparecer del recuerdo colectivo. El hecho de que Rodríguez Puértolas rescatara, por así decirlo, a directores que difícilmente tenían acomodo en la industria como Bernardo Fernández, Gonzalo García-Pelayo, Alfonso Ungría, Javier Maqua, Antonio Artero o Angelino Fons, es un signo del carácter disidente que el programa sostenía tanto en términos políticos como estéticos.

Otro rasgo importante es que, debido a su mantenimiento en antena y a su volumen de trabajo, la estructura de producción habilitara que realizadores procedentes de los servicios informativos, sin formación especializada en cine, encontraran un espacio de desarrollo autoral, lo que favoreció que otras sensibilidades ideológicas y generacionales desplegaran un discurso artístico y político propio. La aparición de nuevas voces en la creación cinematográfica, de procedencia distinta a las instancias canónicas de una Escuela Oficial de Cinematografía, enriqueció la propuesta estética del programa por la combinación de un temperamento más flexible en la relación con los sujetos y una comprensión más compleja, generosa y desprejuiciada de las posibilidades de la no ficción, que promovió paradójicamente una inédita inventiva formal, al estar menos condicionada por los parámetros cinéfilos clásicos de los espacios de socialización y formación de la escuela y la industria.

Sus particulares y privilegiadas condiciones de trabajo hicieron posible que, en una situación en la que el cine español se encontraba cada vez más restringido, al reducirse la producción por la política ministerial, y más homogeneizado, por los acuerdos de producción con Televisión Española, la serie se convirtiera en un foco donde era posible la creación de obras estimulantes y personales, experimentales y comprometidas. Frente a las convenciones y fórmulas de un academicismo funcional y la expulsión de toda ruptura o disonancia ideológica o formal, en ficciones donde la conflictividad se ha suavizado o derivado al ámbito privado, *VCD* es un refugio para la heterodoxia y el mestizaje en obras habitualmente beligerantes y polémicas, donde los conflictos no se resuelven y demandan la participación o la lucha. El conflicto sigue ahí. Frente a una puesta en escena pragmática, un conservadurismo uniforme o «centrismo estético», una *tecnocracia audiovisual* promulgada en pliegos de normas, una creación

cinematográfica tutelada, domesticada o apaciguada por un sistema de producción y financiación jerarquizado y clientelar, que estrecha el margen de lo decible bajo el pretexto de la comercialización mercantil, *VCD*, en el marco de un servicio público con una línea editorial definida y respetuosa con la libertad de expresión, promoverá la heterogeneidad de registros y voces. Frente a un cine que propone relatos, personajes y entornos de espaldas a la realidad social, pertenecientes casi en exclusiva a una clase media urbana, representante unánime de la totalidad de la población, que articula el relato sociopolítico en torno a una sociedad de clases medias caracterizada por la invisibilización de la lucha de clases y la estereotipación o marginación de otros grupos y colectivos, *VCD* afronta la tarea de dar cuenta de la multiplicidad y riqueza de un prolija y viva mayoría social.

Ante todas las desapariciones que se produjeron en la Transición y la década de los ochenta: géneros cinematográficos, creadoras y creadores, colectivos, territorios, ideologías, barrios, pueblos y profesionales, en un agresivo proceso de homogeneización cultural, *VCD* queda como un recuerdo multiforme, incómodo, alegre y amargo, de todo lo que la Cultura de la Transición pretendió desechar.

4.2. La recepción de la serie.

«Yo a Erice no lo puedo ni ver. Hizo una película magnífica como *El espíritu de la colmena* (1973), luego una correcta como *El sur* (1983), y ya un adefesio como *El sol del membrillo* (1992), que era *Vivir cada día* de TVE.»

Enrique González Macho⁶³³

¿Qué significó *VCD* para la audiencia española? ¿Quién lo veía? ¿Qué debates suscitaba? La recepción que la serie tuvo en el momento de su emisión puede contribuir a entender qué relación establecía el público televisivo con el discurso del programa y quizá nos pueda orientar sobre su evolución y posterior desaparición. Saber qué perfil social lo veía y qué opiniones producía puede ofrecer información relevante sobre el hecho sociopolítico de la serie, su intervención en la esfera pública, y también, en una escala privada, las lecturas e interpretaciones que se daban en la intimidad de los domicilios.

Para entender la dimensión colectiva del programa se podría atender a fuentes diversas: la hemeroteca, la valoración de sus creadores o la documentación del programa –con la correspondencia recibida y los informes de prensa–, lamentablemente desaparecida en los archivos de Televisión Española. Para observar de manera más completa el modo en que el público construyó el sentido personal y colectivo del visionado sería preciso llevar a cabo un trabajo de campo con etnografías de recepción y estudios cualitativos de análisis del discurso con una muestra poblacional, un enfoque que este trabajo ha podido emprender de manera parcial y que debería ampliarse en una investigación posterior.

En el proceso de visionado y análisis de los capítulos, he compartido en redes sociales como Twitter y Bluesky aquellos episodios que se encontraban disponibles, con capturas de fotogramas y extractos de los diálogos de sus protagonistas, con la voluntad de divulgar el patrimonio social e histórico de la serie; ello ha motivado la participación de diferentes usuarios y usuarias, algunos conocidos, otros anónimos, que me han trasladado algunas percepciones sobre cómo el programa era visto en su familia o cómo era comentado en espacios como el colegio o el trabajo. A lo largo de la escritura del

⁶³³ Juan Sardá. «Enrique González Macho: Siempre nombran de Ministro de Cultura al más tonto». *El Español*, 24 de febrero de 2024. Enrique González Macho (Santander, 1947) es un veterano productor, distribuidor y exhibidor a través de la compañía Alta Films y la cadena de cines de versión original y cine de autor Renoir. Fue presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España de 2011 a 2015. Protagonizaría un escándalo mediático al ser acusado de prácticas fraudulentas en el control de taquilla de sus empresas. Delitos de los que ha sido absuelto hasta ahora, a la espera de un último juicio.

texto, he preguntado directamente en estos foros por recuerdos de usuarios o familiares, teniendo en cuenta que me iba a encontrar principalmente con una población específica, cercana a mi propio ámbito, es decir, personas nacidas entre finales de los años sesenta e inicios de los ochenta, de ideas progresistas que usan esas redes sociales. Las aportaciones de esta veintena de usuarios, que recuerdan el visionado de niños o adolescentes con sus familiares, apuntan algunas hipótesis que comentaré más adelante.

En esta sección pretendo así trazar el seguimiento y valoración que tuvo el programa durante sus diez años de emisión, los debates que generó a través de la prensa y su coloquio radiofónico, el tipo de público que lo veía y las apreciaciones que producían sus contenidos: los procesos de reconocimiento, estima, desinterés o menosprecio que generó en la audiencia. La población, ¿veía el programa? Y si lo veía, ¿se reconocía en él? ¿Lo sentía como algo propio, algo que le atañía? ¿O por el contrario lo veía como el eco de un mundo atrasado y caduco? En los discursos de aprecio o minusvaloración de la serie quizá podamos dilucidar cómo se establece la idea de prestigio cultural –y social– en la sociedad posfranquista. En la recepción y el lugar de autoridad desde el que se enuncian los discursos a favor y en contra de la serie se puede rastrear *la configuración de la canonicidad* en la transición y los años ochenta y, a partir de ahí, considerar algunas relaciones de interdependencia entre esfera cultural, proyecto de sociedad y régimen político.

Seguimiento y popularidad.

El índice de aceptación de TVE nos informa que el programa disfrutó de una buena valoración, con una media del 7,6 en la primera etapa y del 7,2 en la segunda etapa⁶³⁴. Algunos capítulos alcanzarían el 7,9 de popularidad, lo que los incluiría habitualmente dentro de los diez programas más valorados dentro del ránking semanal⁶³⁵. No se dispone de información sobre el número de espectadores, al no llevarse a cabo en esa época estudios de audiencia en formato cuantitativo, pero un cierto repaso a la hemeroteca atestigua una sólida repercusión social. Así, es habitual que en las coberturas sobre la serie se hable de «programa estrella»⁶³⁶, «celeberrimo»⁶³⁷, «magnífico» y exitoso, como se describía en el número de la popular revista Teleprograma dedicado al segundo

⁶³⁴ Pérez Ornia, «La nueva etapa de *Vivir cada día...*»

⁶³⁵ García Bueno, «De la cámara ojo», 277.

⁶³⁶ A.T. «*Vivir cada día*, el docugrama [sic] entra en TVE», *Además*, 1983, 64. Se indica que «ya desde sus comienzos, allá por el año 1978, ocupaba los primeros puestos de popularidad.»

⁶³⁷ Vicente Molina Foix, «La vida misma», *El País*, enero 1985.

centenario de la serie, que ese año además había ganado el premio TP a «Los mejores del año», elegido por el voto del público⁶³⁸.



Fig. 89 y 90. Teleprograma, Especial Vivir cada día, segundo centenario.

Diferentes periodistas valoraron el programa desde sus inicios, calificándolo como «el único informativo de TVE veraz, objetivo, sin manipulaciones –excepto las censuras de los períodos electorales– y respetuoso con la realidad objeto de sus filmaciones»⁶³⁹. La reseña del capítulo «¿Locos?» (Chema Echevarría, 16 de mayo de 1979), donde hablan los internos del hospital psiquiátrico de Valladolid, es una buena recapitulación de las características y los objetivos del programa, que era así percibido por este crítico de televisión.

Por *Vivir cada día* han pasado los gitanos, los trabajadores de las canteras de mármol y los mineros del pozo *María Luisa*, peones camineros y poceros, españoles que trabajan en las plataformas petrolíferas del mar del Norte, pastores y monjas jerónimas, ciegos y, el pasado miércoles, los enfermos mentales del Hospital Psiquiátrico de Valladolid. (...) Al realizador de este informativo le quedó un

⁶³⁸ «El éxito de un programa. "Vivir cada día", segundo centenario.» *Teleprograma*, nº 843, 31 de mayo de 1982. La revista *Teleprograma*, fundada en 1966, otorgaba los premios TP a los trabajos más representativos de la televisión. Se tratan de los primeros galardones televisivos que se otorgaron en España, se conocían como Los mejores de TP de 1972 a 1992. A partir de ese año se denominarían TP de Oro. *Teleprograma* llegó a ser la revista más vendida de España en la década de los noventa alcanzando los 1,4 millones de ejemplares. La portada y especial del número 843 de la revista se dedica al programa 200 de VCD, que consistió en una cena entre el equipo del programa y dieciocho protagonistas de capítulos anteriores de la serie.

⁶³⁹ José Ramón Pérez Ornia, «Vivir cada día», *El País*, 18 de mayo de 1979.

programa redondo, sin entrevistadores y locutores de por medio, con la cámara entera para los protagonistas, que no necesitan ese rótulo a modo de carnet de identidad que le cuelgan a los bustos cuando salen a pontificar. Es decir, un programa sin los grilletes, camisas de fuerza y cinturones de seguridad que caracterizan el manicomio de los telediarios y otros servicios informativos de Prado del Rey.⁶⁴⁰

En *Diario 16*, el periodista Ricardo Valle describía el programa en términos elogiosos.

Asombra *Vivir cada día*. El programa en sí tiene calidad suficiente para ser destacado. Pero si además se le compara con el trabajo habitual de Prado del Rey, su valoración alcanza cotas que habrían de calibrarse con instrumentos que no se hallan en este mundo. (...) Los protagonistas de sus episodios son de carne y hueso, seres normales que viajan en Metro, tienen ojeras y cuentan las cosas que les pasan a diario sin que antes se las escriban Ruiz-Iriarte o Mur Oti. O sea que no dicen memeces y son reales como la vida misma.⁶⁴¹

Merece la pena llamar la atención sobre la referencia al dramaturgo Víctor Ruiz-Iriarte y el guionista y director Manuel Mur Oti⁶⁴². Del primero se adaptarían en televisión sus obras para *Estudio 1* y colaboraría escribiendo series como *Las pequeñas comedias* (1966-1968), *Juego para niños* (1970), *Buenas noches, señores* (1972) y *El señor Villanueva y su gente* (1979). Mur Oti, en esos años de dedicación a la televisión, escribiría adaptaciones como *La barraca* (1978) y *Cañas y barro* (1979). Así, *Vivir cada día* se mostraba como ejemplo de una televisión opuesta a las acartonadas, afectadas y folletinescas ficciones seriales de televisión española, que, como ya se ha indicado, inspirarían la narrativa y estética cinematográfica española en la década de los ochenta. Ricardo Valle define al programa como una «rareza sublime», que contrasta además con el periodismo institucional de los informativos: «*Vivir cada día* es una zurra semanal a los bustos parlantes y a la incapacidad del periodismo burocrático». El hecho de que se lo destine en esos años a horarios de sobremesa, «con escasa audiencia, compartiendo tiempos con ángeles ridículos y fantoches ingleses», es decir, con seriales internacionales, provoca el «efecto contrario: destaca más». Se valora también la imaginación en la selección de los temas y las cualidades del equipo: «consiguen, con la sencillez como

⁶⁴⁰ Pérez Ornia, «Vivir cada día».

⁶⁴¹ Ricardo Valle, «A la calle que no muerde», *Diario 16*, 31 de mayo de 1980.

⁶⁴² Responsable de fundamentales largometrajes en los años cincuenta como *Cielo negro* (1951), *Orgullo* (1955) o *Fedra* (1956).

norma, convertir lo extraordinario en cotidiano, y lo cotidiano en extraordinario. Es, sin más, excelente periodismo televisivo»⁶⁴³. En una época en la que, como mencionaba Manuel Palacio, la prensa progresista y la intelectualidad de izquierdas era habitualmente desdeñosa hacia la televisión, la atención y espacio dedicado a *VCD* sería algo inusual.

La valoración es en ocasiones transversal a las cabeceras de diferentes contenidos ideológicos, hasta en el ultraderechista *El Alcázar*, en cuyas páginas el crítico de cine Marcelo Arroita Jauregui lo defiende por tratarse del «mejor espacio realizado y emitido en TVE», que puede «molestar pero casi nunca indignar», pues «se aleja de los pintoresquismos y sabe acercarse respetuosamente a las gentes que recoge»⁶⁴⁴. La columna analiza el capítulo «Dejar el chute», valorando la singularidad y honestidad de los toxicómanos en el relato de su proceso de rehabilitación. Si estas referencias se dedican a la primera etapa del programa, las temporadas de docudrama serían también ampliamente comentadas, como en una pieza de Vicente Molina Foix sobre «Mataluenga. Comedia rural en cuatro actos», donde el programa se describe como «parte de esa división televisiva realista que hace de la vida misma pretexto de creación» y donde se plantea una idea que podría caracterizar la propia expresión docudramática. «Al ver a esos campesinos recreando sus cuitas entre bambalinas de la propia memoria, recordé las palabras de Ana Magnani en *La carroza de oro* [Jean Renoir, 1952]: ¿Dónde empieza el teatro, dónde acaba la vida?»⁶⁴⁵

La prensa provincial, a través de columnistas y agencias de noticias, recogerá habituales reseñas sobre la serie, hasta llegar a hacer una crítica semanal de todos los capítulos de la temporada de 1983 en *El diario de Burgos*, a cargo de la cronista de televisión Mercedes Rodríguez, de la Agencia Colpisa. Al respecto del primer docudrama «Love story para Luis y Fina», se comenta: «*Vivir cada día* se estrenó el pasado martes con bastante soltura en un género televisivo que se inicia por primera vez en TVE. (...) La trama era más áspera y mucho más vulgar que la de los folletines, pero añadía el interés de la realidad. Curiosamente, incluso los intermedios publicitarios tenían un sentido especial aquella noche»⁶⁴⁶. La periodista en su reseña también percibió el efecto que los anuncios produjeron en el visionado, tal y como describí en el capítulo anterior. En la última reseña de esa temporada, sobre el capítulo «Mari Carmen», del que se describe el

⁶⁴³ Ricardo Valle, «A la calle que no muerde».

⁶⁴⁴ Marcelo Arroita-Jauregui, «Vivir cada día», *El Alcázar*, 23 de diciembre de 1981. García Bueno, «De la cámara ojo», 422.

⁶⁴⁵ Molina Foix, «La vida misma».

⁶⁴⁶ Mercedes Rodríguez. «Crónica de televisión», *El diario de Burgos*, 7 de abril de 1983, 26.

coloquio de Radiocadena Española, se hace un balance de la temporada: «La serie parece que se ha seguido con interés, a decir del ranking de audiencia televisivo y de las llamadas del público en los debates de Radio Cadena. Pero sobre todo merece resaltarse la actitud de continua evolución y la tenacidad de los responsables de *Vivir cada día*, que volverá en enero con nuevas historias»⁶⁴⁷.

El impacto colectivo de algunos programas, su carácter pionero o su relevancia histórica también fueron recogidos en la prensa, como en el caso del primer reencuentro entre antiguos combatientes de la Guerra Civil del capítulo «Encuentro en Quijorna», que un crítico televisivo describiría como «realmente conmovedor» y «más grandioso ejemplo de reconciliación nacional que se pueda esperar en nuestros días»⁶⁴⁸. El contraste entre el realismo agrídulce y veraz de la serie en comparación con las series de ficción, de fondo biográfico e histórico o las *soap operas* estadounidenses, también es mencionado por el ensayista, novelista y crítico Ramón Miratvillas, tomando partido por el docudrama: «Tuvo más gancho, mucho más, la emotiva vuelta de Palmira a su pueblo en *Vivir cada día*, que el triste epílogo de *Goya*»⁶⁴⁹. La miniserie *Goya* (1985), dirigida por José Ramón Larraz, fue en su momento la producción de TVE más cara de su historia, con un presupuesto de 330 millones de pesetas. Refiriéndose al final de la temporada de 1985, al respecto de la emisión de «Y comieron perdices», el autor comenta: «*Vivir cada día*, que acaba tan fresco como empezó, nos deja seducidos y abandonados. La historia de la paya Conchi y el calé Ángel puso piel de gallina. (...) Por si no queremos caldos, TV-3 nos da dos tazas de *Dallas*. A bailar con la más fea»⁶⁵⁰. Se indica algo ya comentado, cómo las telenovelas estadounidenses encontraron acomodo durante un tiempo en la programación autonómica.

En 1988 el periodista Víctor M. Amela, desde las páginas de *La Vanguardia*, escribe una recapitulación del programa con un tono más displicente y burlón, que nos informa de otro tipo de consideración hacia la serie. Comenta que, en el hecho de que las personas se interpreten a sí mismas, «radica la mayor gloria y la mayor miseria de "Vivir cada día": se trata de conseguir que la verdad sea creíble, que una persona de carne y hueso nos parezca más verosímil que un personaje de ficción, que la vida sea más cierta

⁶⁴⁷ Mercedes Rodríguez. «Crónica de televisión», *El diario de Burgos*, 28 de junio de 1983, 26.

⁶⁴⁸ Peñalara, «Un síntoma peligroso». La prensa Alcarreña. 6 de mayo de 1983. El columnista critica también la crispación política derivada de las elecciones municipales de 1983.

⁶⁴⁹ Ramón Miratvillas. «Reflejos». La prensa Alcarreña. 4 de julio de 1985. El periodista se refiere a la protagonista de «Desde que se fue nunca más volvió».

⁶⁵⁰ Ramón Miratvillas. «Vivan las "caenas"». La prensa Alcarreña. 22 de junio de 1985.

que la invención». El periodista menciona que el programa «aburre muchas veces y emociona algunas», tras ironizar sobre las capacidades expresivas de la gente de a pie, «como si en cada capítulo viésemos actuar a Antonio Resines»⁶⁵¹, ejemplo en esos años de limitaciones interpretativas. El periodista parece considerar que la ficción es más deseable, más «verosímil» y «cierta» que la hibridación docudramática. Esta crónica nos ofrece una mirada menos empática y un tono más distante hacia el formato, que incluye también una cierta valoración sobre las realidades retratadas:

Yo hago una paella, tú paseas al perro, él se droga, nosotros comemos garbanzos, vosotros vais a la cárcel, ellos bajan a la mina. La vida misma. "Vivir cada día" ha conjugado todas las personas del tiempo, todos los tiempos del verbo doméstico y pedestre. (...) Se pasean ante la cámara las pasiones en zapatillas, las mañanas de carajillo, las noches de mantel de hule, los tresillos ajados de media España. La vida en "Vivir cada día" no es como en "Falcon Crest"⁶⁵². (A veces sí, pero sin Porsche). (...) Historias de españolitos y españolitas, diez años de biografías de andar por casa, de cuentos de la cotidianeidad, aventuras de la medianía, simplonas unas, pintorescas las otras. Para unos es un juego de espejos en el que reconocerse a sí mismo o a su parentela y conocidos. Para otro, una experiencia exótica, un safari televisivo por territorios ignotos.⁶⁵³

El juicio del crítico apenas disimula un fondo clasista y una mirada poco halagüeña («aventuras de la medianía» «simplonas» o «pintorescas»). Las sentencias finales, «La vida sigue, diría [Joaquín] Arozamena. Y "Vivir cada día" no muere» insinúan su deseo por una pronta desaparición de la serie. La sensibilidad periodística quizá ha cambiado a lo largo de la década.

Desde la prensa y las firmas conservadoras también habrá críticas a los capítulos con temas más nítidamente políticos, como tras la emisión de «Compañero brigadista», sobre dos cooperantes vascos que dan asistencia médica y educativa en la guerrilla sandinista nicaragüense, que provoca un artículo de irritado sarcasmo de Federico Jiménez Losantos⁶⁵⁴ y un comentario sin firma en ABC, «lo que vimos y oímos era una exaltación de la revolución sandinista»⁶⁵⁵.

⁶⁵¹ Victor M. Amela. «"Vivir cada día" no muere», *La Vanguardia*, 20 de marzo de 1988.

⁶⁵² *Soap opera* estadounidense de muchísima popularidad en España sobre una rica familia poseedora de viñedos en California. Se emitió en TVE de 1985 a 1991. Heredera de las ficciones seriales estadounidenses ya mencionadas como *Dallas*, *Dinastía* o *Los Colby*.

⁶⁵³ Victor M. Amela. «"Vivir cada día" no muere».

⁶⁵⁴ Federico Jiménez Losantos, «Señor presidente», *Diario 16*, mayo de 1985.

⁶⁵⁵ García Bueno, «De la cámara ojo», 278-279.

El seguimiento del contenido televisivo en una época en la que no había más que dos canales podía ser amplio, pero la repercusión mediática del programa en diferentes espacios y columnas nos habla también de una dimensión pública mayor: el programa se encontraba muchas veces en el centro del debate periodístico. Del mismo modo, como ya se indicó respecto a «El cadáver del tiempo» o «Entrevías, donde la ciudad comienza», algunos capítulos produjeron malestar o quejas de algunas instituciones, como se ejemplifica en esta noticia tras la emisión de «Universitas studii salmantini».

El rector de la universidad salmantina, Julio Feroso, ha escrito a la directora general del RTVE, Pilar Miró, al ministro de Educación, José María Maravall, y al gobernador civil de Salamanca, Francisco Javier Rodríguez Ruiz, para protestar contra el programa de televisión *Vivir cada día*, del pasado día 18, dedicado a la Universidad de Salamanca. En su carta, el rector considera «deplorable» el programa y afirma que la imagen que se ha dado en él de la universidad es superficial, centrada en aspectos marginales «muchos de los cuales tienen que ver más con la Casa de la Troya que con el modo de vivir y trabajar la mayoría de los profesores de una universidad, Salamanca o cualquier otra». También afirma Julio Feroso que se ha recogido «un mundo presidido por el jolgorio y el alcohol, sin entrar apenas en los problemas universitarios».⁶⁵⁶

La popularidad del programa también se manifestaba en la prensa local o provincial cuando un miembro del equipo se aproximaba a un municipio con la finalidad de preparar un programa. José Ramón Vázquez relata que, con motivo de su llegada a Menorca por la investigación relacionada con «Al ritmo de la isla», le hicieron diferentes entrevistas y especiales, como si fuese una celebridad⁶⁵⁷. La cobertura en el periódico *Última hora* tiene algunos pasajes bastante ilustrativos sobre el programa. El cronista Álex Solar resume que «se trata de incidir en temas que sin apartarse de lo cotidiano y sí mucho de la excepcionalidad, despierten una necesaria identificación del telespectador con una determinada realidad» y José Ramón Vázquez declara: «No buscamos en absoluto situaciones extrañas o inusuales, en realidad procuramos apartarnos también de lo "negro" y lo "patológico"». Ello motiva una singular reflexión en el periodista:

⁶⁵⁶ María del Mar Rosell, «*Vivir cada día* suscita nuevas protestas en Salamanca». *El País*, 25 de mayo de 1988.

⁶⁵⁷ Conversación con José Ramón Vázquez. 17 de abril de 2024.

El joven realizador (...) se reafirma en los principios que le llevaron a colaborar con un grupo de gentes que intentaban una televisión distinta en plena postrimería del franquismo. Partiendo de unos postulados de izquierda y casi sin pretenderlo se acercaron a una concepción leninista de la información. La llamada "praxis social" debía reflejarse en documentales que tuviese la fuerza de lo vivido por las propias gentes.⁶⁵⁸

La reputación del programa también se sustentó en los premios obtenidos ya mencionados: dos Premios Ondas, en 1979 y 1983, dos TP de Oro, en 1980 y 1983, la Espiga de Plata en el XII Festival de Cine y Televisión Agraria con «La juventud no solo baila» y la nominación al Emmy por «La ley de la Palanca». «Los ojos llenos de Esperanza», realizado por Rafael Alcázar, también fue finalista de los Emmy, pero su nominación no se llegó a formalizar por un supuesto error administrativo por parte de Televisión Española, para desazón de su realizador⁶⁵⁹.

La popularidad de la serie también queda manifestada en algunos capítulos que se convirtieron en verdaderos fenómenos sociales, como es el caso de «Plan para Plan», que motivaría canciones pop⁶⁶⁰ y una masiva atención mediática o «El sueño americano de John Ballan» que, según el recuerdo de algunos televidentes, produjo que los niños imitasen a este particular cantante y ventríloco durante meses, hablando con el repertorio de giros y sonidos del personaje⁶⁶¹.

Coloquio. Participación y públicos.

La temporada de 1983 incorporó la novedad de un coloquio en la desaparecida emisora pública Radio Cadena Española. Eduardo García Matilla, director de programas de ese canal, ya había realizado algunas experiencias similares como director de Radio 3 empleando la radio como prolongación de la programación de algún largometraje en Televisión Española. A la manera de un cinefórum y con la presencia de cineastas o críticos, la radio se convertía en espacio de debate y reflexión sobre la película emitida, aumentando significativamente la audiencia. Cuando García Matilla llega a Radio Cadena considera que un formato adecuado para el coloquio puede ser *Vivir cada día*, propuesta

⁶⁵⁸ Alex Solar. «En 'Vivir cada día' nos alejamos de lo negro y lo patológico», *Última hora* s. f., 1985

⁶⁵⁹ Conversación con Rafael Alcázar, 6 de septiembre de 2024.

⁶⁶⁰ Puturrú de fuá, «Los chicos de Plan», *Ni fu ni fuá*, Fonomusic, 1986.

⁶⁶¹ Correspondencia con Mauro Entrialgo, 23 de junio de 2021.

que interesa a Rodríguez Puértolas. La realización de un debate semanal de manera establecida y regular es, en palabras de García Matilla, pionero e innovador en el ámbito mediático español.

Vivir cada día tenía todas las características ideales para ampliar, a través de un debate posterior, los temas que trataba y profundizar sobre las historias, los personajes y las peripecias de los rodajes. Todo fue muy fácil porque Puértolas y su equipo integró la versión radiofónica en el proceso de trabajo del propio programa. El *feed back* que se conseguía en tiempo real a través de las llamadas de los espectadores estoy seguro de que fue muy útil para conocer mejor las preferencias y las inquietudes de la audiencia. Que yo sepa *Vivir cada día* fue el primer programa regular en la historia de la televisión en España con una versión radiofónica en la que se aprovechaban las capacidades del medio audio: participación de los espectadores y debate en profundidad sobre los temas tratados en el espacio televisivo.⁶⁶²

El coloquio se anunciaba de forma expresa en la prensa de la época. (Fig. 91)



Fig. 91. Anuncio del coloquio de *Vivir cada día* en *ABC* (27 de febrero de 1984).

⁶⁶² Declaraciones de Eduardo García Matilla en García Bueno, «De la cámara ojo», 188. El excelente trabajo de recolección de declaraciones realizado en la tesis de García Bueno ha sido fundamental para esta sección.

El debate, conducido por Liana De Las Heras y más tarde por Gloria Berrocal, se llevaba a cabo tras la emisión televisiva e incorporaba al director de la serie, al realizador del capítulo, a uno de sus protagonistas y en ocasiones a un invitado especializado en el tema tratado, que pudiese aportar una contextualización basada en su experiencia o su conocimiento. El coloquio duraba una hora y las llamadas telefónicas del público introducían preguntas o valoraciones sobre la cuestión general que trataba el capítulo, donde la circunstancia individual representaba una problemática mayor. La dimensión participativa del coloquio y las controversias y diferentes opiniones planteadas por los telespectadores, devenidos en radioyentes, son orientativas de la recepción de la serie.

La crónica de Mercedes Rodríguez menciona que el coloquio radiofónico tras la emisión de «Mari Carmen», sobre la violación, embarazo, aborto clandestino, hospitalización e ingreso en prisión de su protagonista fue polémica. «Las llamadas se agolparon, unas en apoyo de la joven, algunas criticando su postura y otros oyentes aprovecharon la ocasión para tomar posiciones sobre la cuestión del aborto»⁶⁶³. Ante algunas críticas sobre el contenido de la historia y el enfoque, Puértolas defiende que se trataba de una historia de conocimiento e interés público, pues había alcanzado un amplio eco mediático nacional. Con motivo de la proyección del capítulo «José Linares, el final del viaje», sobre la rehabilitación en un centro de desintoxicación de su protagonista, Jordi García Candau (en ese momento Director General de Radio Cadena Española) recuerda que la cantidad de llamadas telefónicas por parte de los oyentes fue muy numerosa, a la que se sumó una llamada del Gabinete de prensa de Presidencia del Gobierno felicitando al programa por la honestidad testimonial del protagonista.

El interés de aquella llamada no era sólo por quién la hacía, sino porque en el propio coloquio quedó reflejado el compromiso de la Administración por adoptar medidas que ayudaran a paliar el problema. Medidas que posteriormente se aplicaron en forma de ayudas económicas y apoyos a organismos y asociaciones independientes en su lucha contra la drogadicción. Cuando compruebas la utilidad pública de un medio de comunicación y su efecto positivo, como fue en este caso, la satisfacción es grande.⁶⁶⁴

La posibilidad de que el debate producido por un capítulo incidiera en políticas públicas y problemáticas específicas también era uno de los objetivos de Rodríguez Puértolas, en recuerdo a la referencia primordial que había supuesto la emisión de *Cathy come home*

⁶⁶³ Mercedes Rodríguez. «Crónica de televisión», 28 de junio de 1983

⁶⁶⁴ García Bueno, «De la cámara ojo», 189.

(Ken Loach, 1966) en la BBC. Por ejemplo, al final de un capítulo como «Paz para mis venas», sobre la huelga de hambre de un ex toxicómano en la cárcel para la mejora de las condiciones en prisión y la reforma del código penal, el programa terminaba indicando las circunstancias concretas del futuro de su protagonista (Fig. 92, 93 y 94).

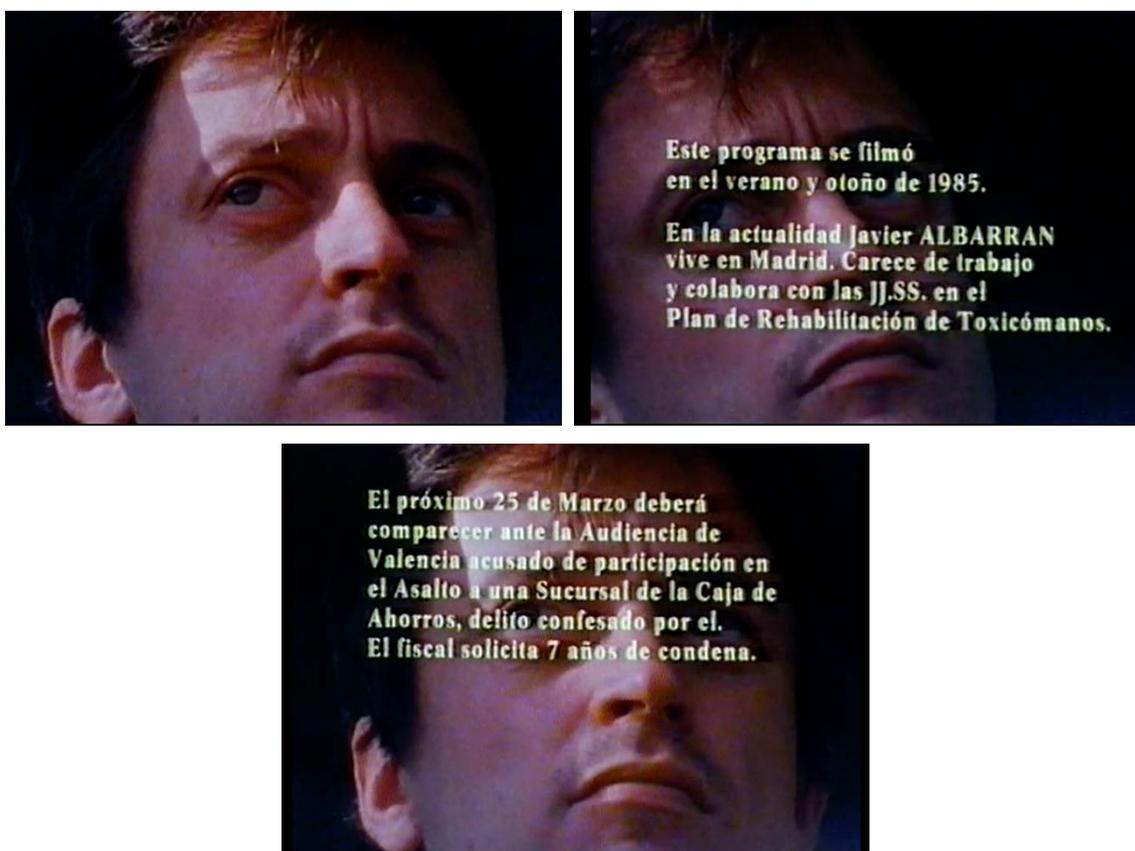


Fig. 92, 93 y 94

Liana De Las Heras menciona la controversia derivada de la emisión de «Compañero brigadista» y algunas llamadas telefónicas escandalizadas por el capítulo, donde se acusaba de etarras a los dos cooperantes protagonistas por ser vascos, dado que el programa los mostraba en una zona de guerrilla de la frontera con Honduras fuertemente militarizada por los ataques de los grupos paramilitares contrarrevolucionarios. De forma sorprendente, el coloquio recibió la llamada telefónica de Daniel Ortega, líder del Frente Sandinista de Liberación Nacional, atestiguando que había cooperantes de otras regiones de España, así como de otros países occidentales y que la asistencia era exclusivamente humanitaria. El coloquio se convirtió en una conversación con un líder guerrillero «poco

accesible para los medios de comunicación europeos y norteamericanos en aquellos momentos»⁶⁶⁵.

No ha sido factible encontrar registros sonoros de las llamadas del coloquio, dado que los miembros del equipo consultado no recuerdan si se llegó a grabar en cinta magnética, lo que se suma a la desaparición de todo el archivo documental de la serie, aunque de estos testimonios se hace patente la retroalimentación y participación que se estableció entre el público televisivo y radioyente y los protagonistas del programa.

Gracias a las breves encuestas realizadas en redes sociales he podido detectar algunos rasgos generales de las audiencias de la serie en los recuerdos de sus espectadores. Tal y como mencioné, las aportaciones proceden casi siempre de personas nacidas entre 1965 y 1980 y se tratan de respuestas voluntarias a unas preguntas generales efectuadas en X, Bluesky e Instagram⁶⁶⁶. Un aspecto característico de las respuestas está relacionado con la clase social y el perfil laboral. Los usuarios y usuarias consultados se definen de manera mayoritaria (90%) como pertenecientes a la clase obrera, procedentes de barrios de extrarradio y pueblos. Un usuario de X, llamado El Quero menciona: «Mis padres sí que lo veían. (...) De Sabadell, mis padres inmigrantes andaluces, mi padre trabajador del metal, mi madre trabajaba en casa.» En Bluesky hay diferentes aportaciones, como la de Hipopede: «Soy del 70, habré visto esporádicamente algunos programas, calculo que con 14-16 años. Recuerdo que solían contar vidas sin grandes dramas pero duras: mucho trabajo, dificultades económicas y familiares... Como mi propia familia, vaya (...) Lo veíamos en familia». Jorge Dioni, periodista y ensayista, procedente de Benavente, comenta: «Realismo. Casas como la mía y gente como mi familia. Recuerdo uno sobre la colza que impactó en mi familia. Especialmente, en mi madre.» La procedencia de las personas participantes se reparte entre pueblos de Extremadura, Guipúzcoa o Galicia, la cuenca minera asturiana o familias de Moratalaz o Sabadell de perfiles socioeconómicos que enlazan con el espectador mayoritario de televisión de esos años, clases medias,

⁶⁶⁵ García Bueno, «De la cámara ojo», 204. En los años ochenta, la guerrilla sandinista mantenía el aprecio de diversos sectores izquierdistas en la sociedad occidental, muy lejos de la corrupta, criminal y autoritaria imagen que tiene en la actualidad.

⁶⁶⁶ «Me gustaría recabar relatos sobre el público de la serie de TVE Vivir cada día, emitida de 1978 a 1988. Si alguien la veía o recuerda que la viera algún familiar. Me interesa saber cómo se percibía en su época y no me puedo costear una encuesta. Muchas gracias.» Tras las primeras respuestas se preguntaba la procedencia de la familia, sector laboral, opiniones favorables o desfavorables, recuerdos de algún capítulo o alguna percepción específica. Respondieron un total de veinte personas.

medias-bajas o bajas⁶⁶⁷. «Yo lo recuerdo como muy transversal. Todo el mundo los veía: alguien del cole, la señora de la plaza, el dire del banco.» (Mauro Entrialgo).

Los recuerdos más tempranos indican que el programa en su primera etapa se veía en familia, con distintas generaciones ante el televisor. Un usuario de padres nacidos en Tánger, pero residentes en Madrid en los años setenta y con un perfil de clase media y estudios superiores comenta: «Lo veíamos toda la familia, mi padre, mi madre. Yo tenía nueve años, pero también lo veían mis hermanos de diecisiete o dieciocho años» (Bombardero Miope). La escritora Silvia Nanclares⁶⁶⁸, natural de Moratalaz, de padre perito técnico y madre trabajadora del hogar y secretaria, recuerda así el visionado: «Lo veíamos siempre (la programación era muy sota, caballo, rey). Y lo veíamos en grupo (padres tipo 40 años, hijxs en torno a diez/doce/catorce años)».

Además de recuerdos de visionado en familia, a medida que avancen las temporadas de la serie abunda ante todo el recuerdo de que lo veían las madres de los usuarios, que casi en su totalidad eran amas de casa. Lo veía «con mi madre casi siempre» (Joaquín Gáñez). «Vivíamos en Beasain y mi madre y mi abuela lo veían con mucho interés aunque con total desaprobación» (Miren García). «Mi madre la veía y se lo creía todo. No podíamos ver nada más» (Desusapa). Un perfil mayoritario del público lo representarían así mujeres de entre treinta y sesenta años que trabajan en casa, pertenecen a la clase trabajadora que viven en distintos puntos de la península, tanto rurales como urbanos.

Respecto a las percepciones sobre el programa, para algunos usuarios destaca por un lado el reconocimiento de que aquello que se está viendo habla de una realidad cercana, donde las vidas y las familias se sienten como próximas. «Gustaba, tenía buena reputación. Trataba de cosas que le pasaban a la gente de a pie» (AmpaRosetta #7291). El usuario Bilbotarra hace hincapié en que una característica importante era que se trataba de «un programa en el que alguien podía ser protagonista no por ser "doctorado en" sino por ser parado, por ejemplo». «Sí nos parecía que reflejaba la realidad» dice Hipopede, a la vez que añade «Igual tengo un recuerdo distorsionado. Como de ser siempre todo muy gris». Las percepciones de las familias de un perfil más acomodado no veían el programa con esa sensación de tanto reconocimiento, sino más bien como una manera de conocer otras realidades, próximas pero a la vez inaccesibles. Bombardero Miope recuerda:

⁶⁶⁷ Roel y Grandío, «Audiencias y consumos», 550.

⁶⁶⁸ Autora de la reciente *Nunca voló tan alto tu televisor* (Lengua de Trapo, 2025), sobre la Transición en el extrarradio de Madrid desde una perspectiva obrera, feminista y vecinal.

Mostraban vidas duras, retratos de gente normal hechos con mucho respeto y dignidad. Te acercaba a perfiles de gente que no ibas a conocer en la vida. Y a la vez, te transmitía la riqueza de la vida diaria de tus conciudadanos y pensabas, ¡qué vida tan increíble tienen los vecinos! Mi padre, que se había criado en Tánger, abogado que hablaba varios idiomas y había conocido a gente de todo tipo y condición, lo veía con mucha atención y lo valoraba como un ejercicio estilístico, como un formato cuidado, como neorrealismo.

Indica también que la serie era tan conocida que se usaba habitualmente para indicar que algo popular era llamativo, sorprendente, auténtico, pero quizá de otra época, dicho sin un tono peyorativo. Silvia Nanclares señala que «era muy vista en mi casa, mucha devoción por ella, recuerdo. Nos transmitían que era IMPORTANTE, como una ventanita a otros mundos. (...) Recuerdo que despertaban interés especial los que eran más distantes de nosotros, sobre todo los del rural y de sitios recónditos.» A esta percepción de un conocimiento respetuoso de realidades cercanas pero invisibles también se suman miradas donde se revela cierta conmoción por las historias narradas. «Me acuerdo de esa serie, mis padres la veían. Yo era pequeña y no lo entendía todo, pero siempre salía gente con problemas que me dejaba muy preocupada» (Carmen Sajeleido). Miren García explica que a su madre y a su abuela «les parecía mal que hicieran programas así y que pasara lo que contaban en el programa. Creo que de no haberles escuchado lo horrible que era no le habría prestado atención. Yo tendría entonces unos catorce años. (...) Recuerdo un episodio sobre una chica a la que echaban de casa por quedarse embarazada estando soltera.»

Una percepción muy distinta la ofrece el periodista y comisario artístico Joaquín García Martín, nacido en 1970, procedente de Madrid y de una familia de clase media con padres con estudios superiores: «Para alguien de mi edad, que en el 78 ve dibujos animados y que más tarde está interesado en programas musicales o los ciclos de cine que hacían en La 2, *Vivir cada día* era una cosa que para mis padres, que tenían una sensibilidad ilustrada, de izquierda, que en la época se llamaría «progre», les parecía anticuado, tenía una connotación franquista, tradicionalista.» Recordando la percepción de la serie más adelante, en su adolescencia, insiste en la sensación de que «representaba todo un mundo español y casposo del que queríamos escapar y que veíamos que era distinto fuera, cuando salíamos de España en un viaje. (...) Queríamos ser jóvenes del primer mundo y rechazábamos esa visión de un país del segundo mundo que transmitía el programa». Indica también que la mención al programa se empleaba como frase de uso

recurrente, pero ya con connotaciones distintas: «Decir a mediados de los ochenta que algo era tipo o que parecía *Vivir cada día* era negativo, casposo o cateto, en comparación con lo modernas que queríamos ser.»

En los comentarios recogidos se mencionan las limitaciones interpretativas de la gente en los docudramas, «envarada, cohibida por las cámaras» (Hipopede), «a mí me rayaba un poco que actuaran tan mal, pero es verdad que luego te enganchaban las historias» (Joan Vich), «era evidente lo impostado de las actuaciones, pero funcionaba como una prueba de veracidad» (Joaquín Gáñez), «el fenómeno narrativo que sucedía ahí más flipante era el de que actuar como el culo dejaba de ser importante a los cinco minutos, en cuanto te atrapaba la historia» (Mauro Entrialgo). Entrialgo comenta una anécdota bastante elocuente sobre la percepción del público en los docudramas y la ambivalente mezcla de reconstrucción y veracidad, se refiere al capítulo «Otxoa».

El novio real de la Otxoa pasó de salir haciendo de él mismo en él, así que pillaron para interpretarle a un actor (Eloi Beato, con el que años después hice varias obras de teatro). Eloi vivía en Vitoria y la Otxoa en Bilbao. Pues bien, todo el mundo de Vitoria, después de que se emitiera el programa, le decía a Eloi: «Joder, no sabía que vivías en Bilbao y que eras novio de la Otxoa». Pero es que se lo decía incluso gente que le conocía desde hace años y que le veía en Vitoria siempre. Hasta su propio panadero, al que le comprobaba el pan todos los días en Vitoria le dijo «no sabía que vivías en Bilbao». Creían más a la tele que a sus propios ojos.

El pacto de lectura produciría, a falta de tener más datos de visionado, una impresión de absoluta veracidad, impresión que se reforzaba probablemente también por el carácter a veces parco o básico de las interpretaciones.

A pesar de las limitaciones del estudio de recepción, se puede deducir, de las declaraciones y aportaciones en prensa referidas, que el programa tenía seguimiento, era popular y respetado por ampliar el retrato de la ciudadanía española mostrándola en su entereza y diversidad, algo que era así percibido por una población que, compartiera o no las condiciones de vida mostradas, reconocía en el programa las vidas de sus vecinos. El programa producía identificación emocional, curiosidad o incomodidad, algo que se recogía y en cierta medida se amplificaba en su coloquio radiofónico, y podía verse, según su temática, como algo controvertido o escandaloso. A su vez, se puede intuir cómo a lo largo de la década, generaciones más jóvenes o clases sociales más privilegiadas consideraban la serie un innecesario e inoportuno recuerdo de formas de vida periféricas

o residuales, que se perciben como atrasadas, lo que entronca con la percepción de Víctor M. Amela en *La Vanguardia*. Mi propia experiencia al preguntar por la serie en diferentes entornos de profesionales liberales de generaciones nacidas en los años cuarenta o cincuenta es que la serie apenas se recuerda: en ese absoluto desinterés se evidencia también a un sector de estudiantes o jóvenes profesionales que ni veían ni atendían al programa. Los motivos pueden indudablemente deberse a cuestiones laborales o de estilos de vida, pero es patente que la serie se veía y valoraba especialmente en los grupos sociales que identificaban en el programa circunstancias cercanas a las suyas, historias de la clase trabajadora que interesaban a la clase trabajadora. Aunque buena parte de la programación televisiva se haya basado en el relato y la ficción de historias escapistas alejadas de la vida diaria, el carácter documental de *VCD* también interesó y conmovió de forma palpable a la población.

¿Y la profesión y la crítica cinematográfica? ¿Qué opinaba sobre la serie?

Industria, crítica y cinefilia.

Uno de los primeros comentarios que recibí en Twitter al compartir capturas y diálogos del capítulo «Entrevías. Donde la ciudad comienza» vino de parte del director y productor Montxo Armendáriz: «#VivirCadaDía fue un programa fantástico, ejemplo de lo que debería ser una televisión pública. A muchos nos enseñó a mirar el cine y la vida de otra forma.» Si pensamos en la trayectoria del director navarro en los años ochenta, su comentario resulta coherente con su propia cinematografía: una voluntad de retrato social, un estilo realista y un trabajo en sus primeras obras con actores no profesionales⁶⁶⁹.

Lisardo García Bueno incluye en su investigación distintas apreciaciones de cineastas, como un comentario de su compañero Bernardo Fernández que, tras una conversación con Basilio Martín Patino, le aseguraría que «el mejor cine español de estos tiempos no está en el cine, está en *Vivir cada día*»⁶⁷⁰. El propio Martín Patino, con una importante trayectoria de experimentación y mestizaje audiovisual en televisión⁶⁷¹, entrevistado por García Bueno, emparentaba algunos de sus trabajos con *VCD* y advertía

⁶⁶⁹ Su primer trabajo es el documental *Carboneros de Navarra* (1981), matriz de la que procede su primer largometraje de ficción, *Tasio* (1984), inspirado en la vida de Anastasio Ochoa, protagonista del documental.

⁶⁷⁰ García Bueno, «De la cámara ojo», 136.

⁶⁷¹ Donde destaca sobresaliente falso documental «Casas viejas», una de sus mejores obras, parte de la serie dirigida para Canal Sur, *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996).

el carácter pionero e influyente de su propuesta de hibridación de documental y ficción, además de su relevancia como retrato popular:

Creo que *Queridísimos Verdugos* tiene relación con los planteamientos que llegué a apreciar en algunos de los documentales de la serie, ese indagar en las historias personales de los protagonistas, personas que desarrollan oficios convirtiéndolos en retratos de una sociedad, retratos a veces descarnados, otras veces simples, estereotipados, pero también válidos para configurar la psicología de un país. La individualización de las historias para transitar hacia patologías colectivas o vertebrar alegrías, sueños, esperanza, también, por qué no, la belleza de lo cotidiano. *Vivir cada día* representa la historia de las clases populares del postfranquismo, pero donde reside su fuerza, su poder, es en su búsqueda radiografiada de la exclusión. Ese retrato de los excluidos, tema central de un buen número de sus documentales, me parece destacable. Como lo es la utilización de la cámara para agitar conciencias, y su utilización como argumento para la reflexión del telespectador sobre problemáticas reales que comparte. (...) Su interés residía en el tratamiento de la realidad y la valentía en la elaboración de sus contenidos. Su andadura supuso un aliciente para algunos cineastas persuadidos por el lenguaje que mezclaba el documental con la ficción, porque desde su parcela televisiva y sin complejos, en la aplicación de técnicas cinematográficas, confirmó en muchos momentos que la realidad es una gran fuente para la creación fílmica.⁶⁷²

Merece también la pena reproducir por entero esta aportación de Jaime Chávarri, que conecta directamente la serie con la tradición documental del cine de la Transición.

Ante la insistencia de mi amigo Iván Zulueta solía ver *Vivir cada día* porque en las postrimerías de la transición y durante los años de consolidación del cambio democrático, era de los pocos programas que mostraba una desconocida sensibilidad hacia las historias humanas hasta entonces ajena al medio televisivo, otorgándose el atractivo de mostrarla desde la óptica del documental. En su vertiente de docudrama y algunas veces de psicodrama se vislumbran pasajes de *El desencanto* o *Queridísimos verdugos* de Patino, de *El asesino de Pedralbes* de Gonzalo Herralde o de *Ocaña, retrato intermitente* de Ventura Pons, por citar algunos ejemplos realizados en aquella época, me refiero a mediados y finales de los 70. Pero sinceramente para mí, el atractivo del programa residía mayormente en

⁶⁷² García Bueno, «De la cámara ojo», 138.

la vertiente etnográfica, en ese paisaje de rostros humanos marcados por historias sencillas y cotidianas, fiel reflejo de una España que no se desprendía de un doloroso pasado por el temor a un incierto presente. Posteriormente, recuerdo alguna crónica de Michi Panero –curiosa casualidad– en *Diario 16* con matices escrupulosos sobre el programa, por esa mezcla de realidad y ficción en la que se movía *Vivir cada día*, algo compartido por compañeros del medio, que desde mi punto de vista se debía a rígidos planteamientos conceptuales de tipo academicista que el paso de los años se ha encargado de desmontar.⁶⁷³

La reflexión de Jaime Chávarri apunta a un tercer cineasta, Iván Zulueta, lo que manifiesta un aspecto interesante. Si bien Chávarri ha tenido una carrera de cierta regularidad y éxito comercial, Martín Patino y Zulueta son dos realizadores con una personalidad creativa muy poco ortodoxa, con una carrera alejada de la industria y un trabajo que, en el caso del primero, se mueve entre la ficción y la no ficción, y en el segundo, tras la interrupción de su obra en largometraje en 1980, incluye la televisión, la fotografía, la ilustración y el cine experimental en Súper 8. No es sorprendente que sean estas dos figuras *excéntricas* –que podrían estar cerca de la sensibilidad de realizadores que colaboraron o estuvieron a punto de colaborar con el programa, como Alfonso Ungría, Gonzalo García-Pelayo, Antonio Artero o Joaquim Jordà– las que valoren de una manera más positiva este programa. Como también menciona Chávarri, de un criterio cinematográfico abierto y desprejuiciado, los compañeros cineastas tenían escrúpulos hacia el programa debido a «rígidos planteamientos conceptuales de tipo academicista». Este comentario conecta con una apreciación de García Candau al recordar la segunda etapa y el final de programa:

Cuando fui director general de RTVE, el programa ya llegaba al final de su recorrido, pero había tenido la oportunidad de seguirlo durante años. Era un género arriesgado, sobre todo al final, cuando ya el formato estaba un poco quemado ya que cuando los protagonistas carecían de dotes interpretativas los documentales se resentían, siendo un tanto infravalorados por los más puristas, es decir, por los que se fijaban más en la vertiente cinematográfica que en la meramente informativa.⁶⁷⁴

Los «más puristas», en esta acepción, son aquellos que prestan más atención a la serie como objeto cinematográfico, aunque desde una perspectiva específica que parece conectar con ese «rígido» planteamiento «academicista» de los profesionales que

⁶⁷³ García Bueno, «De la cámara ojo», 137.

⁶⁷⁴ García Bueno, «De la cámara ojo», 191.

menciona Chávarri, probablemente pertenecientes a la industria. ¿Cuáles son las particularidades e implicaciones de esa percepción «purista» y «academicista»?

En una conversación con Ignacio Gutiérrez Solana, veterano ayudante de dirección, guionista y crítico, sobre la percepción que se tenía sobre la serie en los años ochenta, me comentó que en el ámbito crítico y profesional cinematográfico referirse a un largometraje diciendo que se parecía a *Vivir cada día* «se convirtió en una muletilla despectiva. El docudrama y ese tipo de reconstrucciones nos parecía algo mal hecho». La serie es tan célebre que a lo largo de los años se ha convertido en una frase recurrente con diferentes connotaciones: al principio como ejemplo de algo genuino y popular, más tarde como ejemplo negativo de atraso típicamente español, anticuado y casposo, en lugar de moderno y cosmopolita. En paralelo, para los profesionales de la industria cinematográfica es sinónimo de un cine tosco y rudimentario, de *mala factura*. En un breve encuentro con el crítico e historiador Carlos F. Heredero, ya citado en estas páginas, al mencionarle que estaba trabajando en esta investigación, me aseguró rápidamente que tenía una mala opinión de la serie, que no le gustaba nada.

Este desprecio cinéfilo, insinuado por Jaime Chávarri o Jordi García Candau, no es sorprendente. En el análisis de las culturas cinematográficas en España realizado por Cristina Pujol, la generación nacida en los años cuarenta y cincuenta tiene una mirada muy definida sobre el valor artístico del cine, que se circunscribe al largometraje de ficción, al cine de autor de la modernidad y a aquellos géneros clásicos (el western y el cine negro) elevados por encima del cine popular por el trabajo de recuperación realizado por la cinefilia francesa de los años cincuenta, creadora de la noción de la política de los autores, cuyos criterios de racionalidad intelectual ilustrada y mirada masculina, conectan además con «el proyecto modernista de razón y control, estabilidad e individualismo. Y de su proyecto estético: separación de representación y vida cotidiana, valoración de la forma sobre el contenido, ausencia de subjetividad, fuerte presencia de la voz creadora, autoridad del autor, expresión de la conciencia individual, no colectiva»⁶⁷⁵.

Los procesos de constitución de un canon artístico, estudiados minuciosamente por Pierre Bourdieu, se caracterizan por proponerse como sistemas autónomos por encima del contexto social, aunque se trate de una selección específica que responde a los intereses y propósitos de distinción sujetos a sesgos tradicionalmente vinculados a la burguesía, las instituciones y élites intelectuales. Un gusto más o menos fundamentado

⁶⁷⁵ Cristina Pujol, *Fans, cinéfilos y cinépagos*, 38.

se convierte así en categoría objetiva y universal, que se presupone por encima de las tendencias de su propio tiempo; las obras del canon se encuentran más allá de la historia⁶⁷⁶. En un proceso equivalente a la construcción interesada de hegemonía como sentido común colectivo y la preponderancia de la clase media como representante unificado de la mayoría poblacional, el canon artístico impone un criterio basado en normas que la propia institución académica se ha otorgado, en un ciclo cerrado de autolegitimación.

En el caso de *VCD*, determinadas percepciones han parecido coaligarse para oscurecer el legado de la serie, que tampoco ha sido atendida por la historiografía o los estudios académicos. Más allá de las opiniones individuales, es revelador pensar en el marco desde el cual la serie se convierte en un objeto poco valorado, expulsado de un relato retrospectivo tanto desde la memoria social como la historia audiovisual.

Al reflexionar sobre los criterios valorativos de la revista *Casablanca* y la cinefilia clásica se observaba cómo en su marco de apreciación quedaban fuera determinados cines, ya por su adscripción a la cultura de masas y géneros populares, ya por su carácter no eurocéntrico. Así, el cine fantástico y de terror, la serie B, el cine quinquí, el cine juvenil o infantil, los cines asiáticos, africanos o latinoamericanos, el cine experimental y el cine *underground* no tenían cabida, como tampoco tenía cabida el documental, completamente expulsado no solo de la producción audiovisual sino de la crítica o las emisiones de cine en televisión, que no incluyen obras que no sean largometrajes de ficción. Los procesos de canonización cultural son excluyentes porque aquello que no reúne sus requisitos ni siquiera es criticado negativamente, sencillamente se queda fuera, no existe.

Josetxo Cerdán comenta que el documental estaba tan desprestigiado y desaparecido en los años ochenta y noventa, tan vinculado a un cine de menor rango artístico o a los reportajes de televisión de crónica social, ciencia, historia o naturaleza, que la propia palabra «documental» quedó expulsada del vocabulario.

Al reducirse a la mínima expresión el espacio cinematográfico reservado al documental, no debe llamar la atención el hecho de que los dos únicos films de este

⁶⁷⁶ «Las cosas en apariencia más puras, más sublimes, menos sujetas al mundo social, las cosas del arte, no son diferentes de los otros objetos sociales y sociológicos y (...) su "purificación", su "sublimación" y su "alejamiento" del mundo cotidiano son resultado de las relaciones sociales específicas que constituyen el universo social específico donde se producen, se distribuyen, se consumen y se genera la creencia en su valor: es la problemática de la autonomía del campo artístico la que conduce a definir, pues, las "reglas del arte"». Alicia B. Gutiérrez, «A modo de introducción», en *El sentido social del gusto*, 17.

tipo producidos en ese decenio (desde 1985 a 1994) que han pasado a la historia del cine español, *Innisfree* (José Luis Guerín, 1989) y *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), tuviesen problemas para ser definidos como tales documentales. De hecho, la prensa especializada y la crítica de aquellos años tuvo que recurrir a diversas fórmulas para intentar definirlos de forma satisfactoria. La primera conclusión que podemos obtener de todo ello es que existía un cierto reparo para delimitar a estos films como documentales.⁶⁷⁷

La desaparición del cine de no ficción motiva que la prensa cinematográfica (y el resto de la sociedad) haya restringido el uso de la palabra «documental» a un sucedáneo cinematográfico, por lo que ante la aparición de las dos películas anteriormente mencionadas, no hay acuerdo en cómo denominarla. En el caso de *Innisfree*, Ángel Fernández Santos lo describe como «un documento sobre el paso del tiempo, un rastreo de las huellas que la imaginación cinematográfica deja sobre la realidad, y finalmente un poema sobre el poema de la tierra materna»⁶⁷⁸, mientras Mirito Torreiro etiqueta la película como «magnífico, sobrio, maduro documento –que no documental: Guerín ha manipulado sabiamente en su favor elementos de ficción que se integran como sin querer en la trama del filme– sobre el cine y su memoria»⁶⁷⁹. Es preferible escribir por tanto «documento» que «documental», vocablo proscrito, como también sucede en la reseña sobre el estreno de *El sol del membrillo* en el Festival de Cannes, donde ganó el Gran Premio del Jurado. Elsa Fernández-Santos lo define como un «filme que arranca como documento y se hace poco a poco poema»⁶⁸⁰. Diego Galán acaba denominando esta película, en un retorcimiento significativo, como «un largometraje experimental de ficción»⁶⁸¹. Una vez más, no se trata aquí de señalar una imprecisión periodística en profesionales con un criterio solvente, sino en manifestar el carácter de repudio generalizado por el que la palabra documental había quedado tan completamente deslegitimada que no era aplicable a un cine del que se presumiera cierta calidad artística, aunque se tratara de películas con elementos nítidamente documentales.

La cita del distribuidor Enrique González Macho con la que se inicia este capítulo da en el clavo al manifestar de forma rotunda un prejuicio muchas veces inconsciente. El

⁶⁷⁷ Jostxo Cerdán, «El documental, muerte y resurrección», 8-9.

⁶⁷⁸ «Fellini, Godard y el español Guerín trajeron la polémica», *El País*, 19 de mayo de 1990. Estas reseñas proceden de Jostxo Cerdán, «El documental, muerte y resurrección», 8-9.

⁶⁷⁹ «Geografías de la memoria», *El País*, 25 de abril de 1991.

⁶⁸⁰ «Los buscadores de la luz», *El País*, 3 de mayo de 1992.

⁶⁸¹ «Víctor Erice vuelve al cine dirigiendo en secreto una película sobre Antonio López», *El País*, 17 de marzo de 1991.

desprecio a *El sol del membrillo* solo se puede comprender por su cercanía a la no ficción y, en esa hibridación entre documental y dramatización, al parentesco con *Vivir cada día*. En la desvalorización que hace González Macho se recoge el menosprecio de los profesionales cinematográficos en la voz de un respetado y valioso distribuidor y exhibidor, que además fue presidente de la Academia de Cine. El trabajo pionero de González Macho distribuyendo y exhibiendo en versión original un cine de autor internacional, que muy probablemente no hubiera llegado a las pantallas españolas, no elimina el desprecio que hacia otro tipo de cines se ha tenido desde la industria y la Academia del Cine Español, sensibilidad que con toda lógica histórica no sostendrían figuras heterodoxas como Iván Zulueta o Basilio Martín Patino. Esa depreciación hacia el cine documental explicaría en buena medida el olvido de la serie.

La cuantiosa producción de *VCD*, la ligereza y espontaneidad de su rodaje y su discreto valor de producción implica una irregularidad ya mencionada, con capítulos menos logrados desde el punto de vista narrativo o técnico, o con algunas escenas donde la interacción entre los sujetos resulta esquemática; sin embargo, la percepción de parte del público o de los profesionales cinematográficos sobre las limitaciones expresivas de los protagonistas, que a veces fluyen de manera más orgánica y otras veces pueden resultar cohibidas o elementales, también nos habla de un gusto cinematográfico educado en el realismo psicologicista que caracteriza el cine clásico estadounidense. Esa *limitación* se podría considerar, en virtud de otras tradiciones cinematográficas, una *particularidad* expresiva. La historia del cine ha desarrollado otros estilos interpretativos, de índole simbólica como en el cine soviético de Serguei M. Eisenstein, de expresividad sintética como en el cine de Robert Bresson o de declamación anti realista como en el trabajo de Danielle Huillet y Jean Marie Straub. Una amplia tradición de trabajo con actores no profesionales ha preferido una gestualidad menos elaborada en favor de una presencia física veraz, como se puede observar en el cine de Jean Vigo, Alexander Dovzhenko, Roberto Rossellini o Pier Paolo Pasolini, por citar unos pocos ejemplos. A esa línea de trabajo se pueden sumar cinematografías y estilos cuyas particularidades de producción y propósitos discursivos han preferido un dispositivo sencillo, con decorados naturales y una fotografía básica pero suficiente, un cine imperfecto pero de mayor libertad y radicalidad, lo que incluiría algunas propuestas del *cinema novo* brasileño, el *Caliwood*

colombiano⁶⁸², el Tercer Cine o Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta.

El otro rasgo definitorio que ha afectado a la consideración de *VCD* procede de su adscripción televisiva. Los estudios sobre televisión en España no han tenido el mismo desarrollo que otros sectores y disciplinas y se han enfocado principalmente a un análisis de carácter económico y empresarial. La escasa penetración de los Estudios Culturales en la universidad española ha provocado una escasez de trabajos sobre los contenidos televisivos, el análisis de los públicos y la recepción. La escasa disposición institucional hacia el patrimonio audiovisual, la pérdida de documentación o la inaccesibilidad al archivo de cadenas públicas y privadas han dificultado también el trabajo investigador hacia unos objetos que además suelen tener un volumen muy extenso.

Por otro lado, la crítica y la profesión cinematográfica no han tenido habitualmente ningún aprecio hacia los trabajos televisivos, aspecto significativo dado que en España muchos realizadores han basculado entre la televisión y el cine. Para la cinefilia clásica, educada en la consideración autoral del cineasta, los cineclubs y las salas de arte y ensayo, el objetivo primordial era llevar a cabo trabajos de largometraje destinados a las salas de cine. Si bien la mayor parte de la generación formada en la EOC trabajaría en Televisión Española y contribuiría al desarrollo estético y técnico del medio, para buena parte de esos cineastas ello no dejaba de ser un trabajo alimenticio, a la espera de dar el salto al largometraje. En palabras de Nuria Triana-Toribio, en un estudio sobre los referentes generacionales y sensibilidades cinéfilas que fundamentaron la Academia del Cine Español:

La sublimación de la experiencia cinematográfica corrió pues en muchas ocasiones en paralelo a la condena de la televisión: medio considerado intelectualmente inferior y –especialmente en el caso español– políticamente contaminado. (...) Esta suma de prejuicios culturales y políticos los seguirían cultivando en mayor o menor medida las dos generaciones fundadoras de la Academia de Cine.⁶⁸³

La relación de los cineastas y técnicos españoles con sus trabajos en televisión es compleja y ambivalente. En ocasiones puede ser un espacio más controlado y supervisado, mientras que en otros casos puede dar cabida a una mayor libertad y

⁶⁸² Denominación de la influyente escena cinematográfica y crítica de Cali en los años setenta en torno a las figuras de Luis Ospina, Carlos Mayolo o Andrés Caicedo.

⁶⁸³ Nuria Triana-Toribio, «El camino a la Academia», Ramos Arenas y Caballero Ruiz de Martín-Esteban, eds., *Una cultura cinematográfica en transición: España, 1970-1986*, 76.

posibilidad de expresión y experimentación. A pesar de ello parece establecido firmemente dentro del marco cultural de esa generación que la televisión pertenecería a un escalón inferior desde el punto de vista del logro artístico. «Ser "de cine" o ser "de televisión" era algo complejo en aquellos tiempos, unido a cuestiones de prestigio, poder y representatividad»⁶⁸⁴. La industria, la crítica y la historiografía cinematográfica han desatendido de forma manifiesta la producción televisiva⁶⁸⁵.

VCD, en este planteamiento jerarquizador de las formas expresivas, pertenecería a un ámbito doblemente periférico e infravalorado: un documental emitido en televisión. Para Lisardo García Bueno, el olvido de *VCD* estaría relacionado indudablemente con la nula valoración que desde la academia universitaria se tiene de los trabajos creados para televisión, lo que incluye también a los propios teóricos e historiadores de cine documental.

Cabe preguntarnos ¿qué pasa con obras del mismo género [documental] alumbradas para su pase en televisión, que no tienen acceso al cine como lugar de exhibición, aún manteniendo un nivel de calidad igual e incluso superior a algunas de las obras citadas, que no las ven cien mil personas sino uno o dos millones, a través de la pequeña pantalla? ¿Por qué los estudiosos del tema no las citan, ni como antecedentes o referentes de algunas obras resaltadas por ellos como indispensables dentro del género documental? ¿Es porque se emitieron en televisión o porque no fueron proyectadas en el cine?⁶⁸⁶

El desprestigio de la televisión es además algo extendido a la intelectualidad progresista, que recela de este medio de comunicación de masas desde unos presupuestos asociados a la Escuela de Frankfurt, que vincula discurso a medios de producción, por lo que toda obra creada y canalizada en un sistema de producción de masas capitalista inculca una ideología conservadora en audiencias consideradas meros recipientes de contenido. Si bien el carácter propagandístico y autoritario del medio televisivo en la dictadura producía una comprensible desconfianza, Manuel Palacio considera que, desde una cierta suficiencia elitista, la visión negativa hacia los medios de comunicación de masas ha condicionado la reputación del medio. El historiador cita el libro *Los teledictos*, escrito

⁶⁸⁴ Nuria Triana-Toribio, «El camino a la Academia», 78.

⁶⁸⁵ Como ya se mencionó con el caso de los trabajos de Javier Maqua, en el caso de que el trabajo televisivo pertenezca a un *autor* ya adecuadamente integrado en el canon histórico, sí se llevan a cabo análisis de sus trabajos televisivos, que se incorporan a las filmografías respectivas, como en el caso de Basilio Martín Patino, Joaquim Jordà (*El encargo del cazador*, 1990) o Iván Zulueta («Párpados», *Delirios de amor*, 1989, o «Ritesti», *Crónicas del mal*, 1992).

⁶⁸⁶ García Bueno, «De la cámara ojo», 136.

por el crítico televisivo de *El noticiero universal*, José María Rodríguez Méndez, como una pieza clave en el habitual estigma y menosprecio clasista de la televisión. Palacio menciona que, aunque con excepciones, en los años setenta hasta los propios críticos televisivos repudiaban la televisión.

La televisión está concebida como una grata compañía doméstica que tiene como objetivo la alienación del espectador para quitarle curiosidad e inquietud; el medio es trivial, evasivo y deformante y está destinado a fortalecer el carácter del telespectador como consumidor de productos.⁶⁸⁷

De lo recorrido hasta aquí se puede observar que *VCD* reúne las características para recibir un *triple desprecio*. Es un documental en una década en la que las instancias críticas y las políticas públicas privilegian la ficción; es un programa televisivo en una esfera mediática y cultural que desdeña ese medio de comunicación desde un elitismo intelectual donde también se incorpora un componente clasista que desestima la cultura popular; es un producto modesto protagonizado por sectores sociales que no forman parte del relato de bienestar y prosperidad que vertebra la década de los ochenta tras la victoria del PSOE. Cuando desde la prensa, la industria cinematográfica o los espectadores de clases privilegiadas critiquen la *pobreza* de la serie, se está conjugando en cierta medida el menosprecio cinéfilo con el distanciamiento de clase. En su compromiso social y su retrato de formas de vida tradicionales, alternativas o excluidas, la serie se vuelve anacrónica a medida que avanza la década, no porque las condiciones sociales y económicas hayan cambiado para la mayoría social, sino porque los discursos dominantes han conseguido proscribir e invisibilizar esa realidad. La serie, en el discurso de opulencia triunfalista de la especulación de la «cultura del pelotazo», no tiene ya cabida: es un incómodo recordatorio de todo aquello que sigue habitando el otro lado del proyecto de modernización socioliberal.

⁶⁸⁷ Palacio, *Historia de la televisión*, 82.

5. Conclusiones. El canon cultural y el canon social.

«Evidentemente en todo ejercicio cultural hay una continuada propuesta y tensión entre lo que es memoria y lo que es deseo.»⁶⁸⁸

Manuel Vázquez Montalbán

Una serie documental popular, apreciada y valorada por el público y por un sector de la prensa cae en el olvido. A pesar de emitirse en un periodo fundacional del régimen democrático, lo que ha motivado que otros programas sí hayan sido objeto de reemisiones o reediciones⁶⁸⁹, *Vivir cada día* desaparecerá rápidamente de la memoria colectiva, mientras la sociedad española se involucra en un relato colectivo de bonanza y prosperidad. No es un fenómeno que solo incida en esta serie, la naturaleza cotidiana y la emisión de flujo de la televisión motiva que algunos programas de cierta influencia queden en un limbo difícilmente recuperable, además, en el caso de *Vivir cada día*, las particularidades de la población representada, muchas veces en circunstancias de vulnerabilidad o exposición de su intimidad, requirió una mayor protección para que sus imágenes no fuesen reutilizadas e instrumentalizadas por documentales de compilación de archivo. Sin embargo, en su rápido desvanecimiento y su inaccesibilidad se concitan algunas cuestiones ilustrativas de la configuración del discurso dominante de la memoria social española, que atañe a la esfera cultural y al marco de discusión político.

Los años de emisión de la serie se prolongan más allá de las fechas habitualmente señaladas para enmarcar la Transición de la dictadura a la monarquía parlamentaria y permiten observar, aunque sea por contraste, cómo tras el cambio de gobierno de 1982 se llevó a cabo una redefinición concienzuda de la esfera cultural. Los años ochenta, a partir de la victoria socialista, pueden ser considerados un momento constituyente que modifica el papel público de la cultura y la función social del artista, donde la crítica cultural se sirve del mismo argumentario que una renovada intelectualidad orgullosamente desencantada, reformista y pragmática, que proscribía, desde el menosprecio y el paternalismo, tanto las tradiciones estéticas como la pluralidad ideológica de la década anterior. En ese gesto, y de forma más sibilina, se esconde también un proyecto de sociedad que diluye la heterogeneidad social a favor de un discurso que prioriza y

⁶⁸⁸ «La literatura...», s. p

⁶⁸⁹ *Verano azul, El hombre y la tierra, Un, dos tres... responde otra vez, La edad de oro, Con la manos en la masa, La bola de cristal, A fondo.*

restringe el relato democrático al protagonismo homogeneizador y excluyente de la clase media urbana. *Vivir cada día* tiene los requisitos para ser objeto de esa *desvalorización*, que es *cultural, social y política*.

La renovación de los discursos artísticos se puede observar en diferentes disciplinas donde se defiende la individualización creativa y la ligereza conceptual o narrativa, se propugna el entusiasmo mercantil y la comercialización industrial de los objetos culturales, mientras se desactiva la función de la crítica. La actitud titubeante del Ministerio de Cultura fundado en 1977 cambia con la llegada del PSOE al poder, que aumenta la inversión pública de un modo eminentemente promocional, dirigista y vertical, concentrando los estímulos en un número reducido de nombres, empresas, galerías y comisarios, favoreciendo una esfera cultural dependiente y clientelar. En paralelo se lleva a cabo la edificación de un gradual estado del bienestar en ámbitos educativos y sanitarios, mientras a la vez se desmantelan o privatizan sectores fundamentales, se terciariza la economía y se flexibiliza el mercado laboral. En el sector mediático, la Transición no favorece la democratización de la comunicación: los medios de opinión privados, que tienen intereses estratégicos en alianza con el sector empresarial y bancario, desacreditan de manera continuada los servicios informativos públicos, promoviendo desde los gobiernos de UCD la liberalización y desregulación del sector informativo. Con el paso de los años, y a la vez que en el resto de los países de la órbita occidental capitalista, se agudizarán procesos de concentración empresarial y constitución de oligopolios en radio, prensa, televisión, libro, música o distribución cinematográfica.

En la reorientación de los discursos de las políticas culturales y la crítica, en la aparición de una generación deseosa de desvincularse del compromiso político y en la alineación de la narrativa gubernamental con la intelectualidad mediática se estructura una cultura política que se presenta como *normalidad* democrática, *homologable* a los países avanzados, objetivo y línea de llegada a una condición largo tiempo anhelada. La democracia resultante del relato canónico de la Transición es así una meta alcanzada, superación de lo acontecido y culminación de lo existente. Superación tanto del franquismo como del antifranquismo en una enmienda general que afecta a la memoria de las víctimas y la reparación de los crímenes y torturas de la guerra y la dictadura. En palabras de Gregorio Morán:

La igualdad ante la ley es una convención social de la democracia. (...) La transición española introdujo una igualdad operativa más real que las propias convenciones sociales: la igualdad ante el pasado. (...) Quienes debían fueron conscientes de que

la memoria era un elemento que dificultaba el camino hacia una democracia estable. (...) Solo [se permitirían] recuerdos de infancia y de familia, y no todo el mundo. Lo social e histórico, lo que hay de personal en todo drama colectivo y lo que hay de colectivo en todo drama personal, descartados. Sin protagonistas, no hay tragedia.⁶⁹⁰

Superación también de una sociedad atrasada y de sus diferentes prácticas y formas de vida que se contemplan desde la mirada modernizadora en los términos despreciativos del subdesarrollo. Culminación democrática entendida así mismo como un objetivo cumplido: una Constitución, una organización institucional y un sistema de partidos, representación pública y juego electoral que se muestran como concluidos y perfeccionados, intachables e irrenunciables, una democracia que es tan inmodificable como la realidad misma. «La transición a la democracia iba a ser el nacimiento del mundo. Jornada tras jornada, iría apareciendo el universo democrático hasta que la obra se diera por concluida y el mundo, nuestro mundo, se pudiera considerar sino perfecto al menos acabado. (...) Enterrado Franco, empezaba a contar nuestra vida».⁶⁹¹

La sólida memorialización retrospectiva de la Transición produjo, durante décadas, la idealización y simplificación de un proceso de profunda complejidad, lo que conllevaba la legitimación de un sistema institucional y un modelo económico incontestable, que expulsa del debate público determinados temas, que se consideran indeseables y de tal modo inexistentes. La proliferación tras la crisis económica de 2008 de otras perspectivas ha contribuido a realzar el carácter construido e interesado del relato oficial, que, a pesar de su vigencia y su pretensión de universalidad, no es natural ni neutro. El relato ejemplar y ejemplarizante de la Transición y su proyecto homogeneizador de la pluralidad social comparte las estrategias con las que las autoridades culturales reproducen una jerarquía canónica en la cultura, que genera las condiciones de valoración desde una tradición estética que se considera por encima del contexto sociohistórico. *Vivir cada día*, por su extensión y representatividad social, por su formato híbrido y bastardo, es una pieza clave para reconfigurar la imagen colectiva de la década y revelar los procedimientos por los que una propuesta cultural dominante disimula un marco ideológico concreto que, inadvertido, condiciona el recuerdo de la época de toda una sociedad.

⁶⁹⁰ Gregorio Morán, *El precio de la transición*, 75-76.

⁶⁹¹ Gregorio Morán, *El precio de la transición*, 75.

El olvido del que fueron objeto diferentes proyectos políticos, discursos y formas de vida, colectivos sociales, tanto emergentes como residuales, tanto tradicionales como utópicos y alternativos, es llamativo por la rapidez con la que ese olvido se extendió y por cómo ha actuado de forma retrospectiva. La extraordinaria riqueza y vitalidad cultural y política de los años setenta pareció deshilacharse con una velocidad que solo es efectiva y duradera si en paralelo se lleva a cabo toda una reconfiguración de la cultura. En la constitución de un nuevo canon cultural, en la reasignación del valor colectivo del gusto, se puede dilucidar el carácter elaborado y parcial de una producción de hegemonía que naturaliza un sesgo particular como sentido común y lo denomina *el signo de los tiempos*. La fabricación de un canon cultural es un proyecto de construcción del imaginario social. La institución del gusto determina la construcción de unos públicos determinados, lo que a su vez articula un proyecto de sociedad.

La concepción de las propuestas de relato de la Transición y su consolidación como mitos democráticos, junto con la reorganización de unas sensibilidades culturales que inspiraron políticas institucionales –y que se hacen visibles en determinadas recepciones de la serie–, permiten analizar cómo se construye el gusto estético en los años ochenta, qué se considera como calidad en la cultura, qué es lo prestigioso y qué es lo popular. La revisión de los discursos, prescripciones y debates de entonces evidencian el carácter contingente y condicionado de unas opiniones que se pretenden ahistóricas y universales. Repensar la propuesta de canon cultural de una época nos permite observar no solo lo que las instancias de autoridad consideraron valioso, sino reflexionar acerca de la función y significado de la propia noción de valor cultural. Por ello, analizar los discursos del marco crítico e institucional en los que se definió no solo qué cultura era valiosa, sino qué era cultura y qué no lo era, es más revelador que el enjuiciamiento sobre la pertinencia de una obra u otra, un autor u otro o un estilo u otro.

La expulsión de *Vivir cada día* de cualquier consideración artística favorece su desaparición e irrelevancia también como objeto apreciable en términos de memoria común y testimonio social. Defender la inclusión de la serie en el canon de su tiempo, como parte de la historia del cine, es deseable, pero más fundamental si cabe es reflexionar, a través de su menosprecio y abandono, sobre cómo se delimita el prestigio y cómo la cultura popular y plebeya es más frágil y porosa y está así más expuesta al olvido. La recepción de la serie, a la luz de los objetivos culturales de las autoridades de la época, es un indicador de las relaciones entre cultura y sociedad y, aunque esto quede habitualmente enmascarado, de las relaciones de esas esferas con unos presupuestos

ideológicos determinados. La cultura canónica, como la agenda mediática, es fundamental para producir en la opinión pública el sentido de su propio devenir, el marco de lo que importa y lo que no. La cultura en los años ochenta, con pretensiones de objetividad, se define respecto a valores y criterios estéticos que celebran al artista orgullosamente enajenado de su contexto social y exhiben un arte desideologizado al que se oculta su ineludible orientación ideológica. Esa concepción de la cultura protagoniza la época a expensas de otras formas artísticas, sociales e ideológicas, que quedan fuera. Las razones para eliminar un programa o para obstaculizar un proyecto artístico conflictivo nunca se plantean desde la ideología, aducen motivos supuestamente técnicos o comerciales, o tan solo una irrefutable indiferencia: «Es que eso no interesa». Del mismo modo, esta concepción de la cultura se convierte en un rasgo estructural fundacional de la esfera pública y el marco democrático, por lo que su inercia pervive hasta hoy.

Un rasgo específico, de vital interés, lo supone el hecho de que en la Transición y los años ochenta, el canon cultural se funde de manera orgánica con un canon social circunscrito a los valores de ligereza y prosperidad de una clase social *expandida*, que desmenuza la percepción de la diferenciación de la población en clases sociales, lo que desvanece la conciencia de clase y con ella la conciencia de la opresión, la asimetría y la desigualdad. La operación universalizadora de la constitución de una sociedad de clases medias es un engranaje fundamental en ese programa de cohesión ideológica.

La idea de la *calidad* en el fomento del cine español en los años ochenta generaliza la producción de películas de ficción que promueven valores de carácter burgués, adaptaciones de clásicos de la literatura, comedias urbanas y dramas de clase media, con una estética uniforme que aplanan la diversidad estética y suaviza los discursos críticos. Los incentivos públicos y la tutela de TVE favorecen la concentración de la producción en pocos títulos que ven aumentado su presupuesto, su *valor de producción*. La calidad cinematográfica, para la industria y la prensa mayoritaria, de la que han desaparecido prácticamente las publicaciones críticas, está directamente relacionada con la ostentación visual y una narrativa de individuales acontecimientos privados y sentimentales. La calidad estética y la *prosperidad* cinematográfica, visual o económica, parecen ir de la mano, en un aplastante proceso de estandarización realizado gradualmente también en el resto de industrias culturales. La paulatina desvalorización de formatos *no prestigiosos*, a pesar de ser populares, conlleva a su vez la gradual desaparición de colectivos

subalternos y contraculturales. Si la calidad se emparenta con esas narrativas suntuosas, lo popular a partir de ese momento será sinónimo de entretenimiento desenfadado, con la llegada masiva de productos comerciales estadounidenses destinados principalmente a un público adolescente. Una vez más, estos planteamientos no pretenden sojuzgar el cine comercial o el entretenimiento sino describir fenómenos aparentemente neutrales y espontáneos cuya avasalladora uniformización se ha disfrazado de una falsa diversidad.

La construcción del gusto cinematográfico naturaliza de este modo hábitos pertenecientes a una clase social media que representa en solitario la democratización, la responsabilidad y la madurez, y homogeneiza la imagen que la sociedad española atesora sobre esos años, mientras desprestigia y oculta formas de vida alternativas o contenidos culturales que se prescriben como zafios, desagradables o de mala factura. A ello se suma el repudio de la cultura de vanguardia, comprometida políticamente, experimentadora en ocasiones, abierta a la radicalidad estética o política, afín a un espíritu transgresor o subversivo, que caracterizaba a la modernidad cinematográfica de los años sesenta y setenta. Sin embargo, tanto la nueva intelectualidad indolente, desencantada y desafecta, como la crítica perteneciente a la cinefilia clásica afín al cine de autor de la modernidad coinciden en la desconsideración de determinados géneros, a los que denomina, no por casualidad, *subproductos* como si provinieran de un mundo y un tiempo subdesarrollados. Así, la crítica más comprometida, que en esos años tampoco ocupa espacios de poder y autoridad, pero que posteriormente llevará a cabo la revisión del patrimonio audiovisual español desde el ámbito académico o historiográfico, tampoco considera algunas formas cinematográficas populares, por estar alejadas de los parámetros generacionales de reputación cinéfila.

La combinación de todos estos factores explicaría en buena medida la desaparición de *Vivir cada día* de la memoria. Un programa sin *calidad*, sin *buena factura*, que muestra una realidad muchas veces ingrata, que retrata a clases populares que todavía no han prosperado, que no parecen querer modernizarse en los términos de esos nuevos tiempos, que no coinciden emocionalmente con el tono optimista y despreocupado de la cultura dominante. Junto con la serie desaparecen las otras historias de la sociedad española que no pertenecen al discurso hegemónico. La desatribución del prestigio de *Vivir cada día* ilumina la relación de interdependencia entre la esfera cultural y la producción de hegemonía. El desprestigio de unas formas culturales es, en el caso de la serie, el olvido de la pluralidad social.

Las particularidades del programa lo harían además merecedor de un lugar destacado en la historia audiovisual, quizá un eslabón perdido en una década en la que desapareció de forma abrupta la producción documental y con ella las memorias y voces de un amplio espectro social y los discursos menos complacientes con la Transición. *Vivir cada día*, paulatinamente despreciada por unas clases sociales cultivadas, que no ven la televisión, recogería la herencia de una representación cultural que aúna el retrato popular, la crítica social y la vanguardia, en una tradición que conecta el trabajo de *Kinó-Pravda* de Dziga Vertov, los propósitos de Robert Flaherty y John Grierson, la producción canadiense del National Film Board, el enfoque docudramático televisivo de Ken Loach, el compromiso político y etnográfico del neorrealismo, el cine directo y el *cinéma vérité* y las apuestas de naturalismo cotidiano de las cadenas BBC, Channel Four o PBS. Junto con ello, la elaboración de capítulos cercanos al cine ensayo recuerda a los trabajos de Jean Luc Godard y el grupo Dziga Vertov, Errol Morris, Agnès Varda, Chris Marker, Werner Herzog o, mirando la producción española, con trabajos posteriores de Basilio Martín Patino, José Luis Guerín, Víctor Erice, Margarita Ledo, Joaquim Jordà y un largo etcétera. A diferencia de los compartimentos estancos que dividen formas de representación vanguardista y formatos de la cultura popular y las asignan a unos públicos más o menos cultivados –y elitistas–, la apuesta de *Vivir cada día* por el mestizaje y su mayoritario seguimiento popular cuestiona profundamente esa idea.

La serie, en su amplia panorámica social de formas de vida, en su perspectiva crítica y combativa, prolonga también la tradición documental del cine de la Transición. El interés de la audiencia nos indica que la población apreciaba aquellas historias de la vida cotidiana que conectaban con sus preocupaciones cercanas. El carácter documental y dramatizado, la participación de sus protagonistas en el guion y en su propia representación, y el respeto y empatía en el retrato de las diferentes luchas diarias no ha tenido desafortunadamente un desarrollo posterior en el medio televisivo, que en las décadas posteriores se ceñirá a formatos de reportaje callejero con una aproximación más esporádica y superficial con mediación del periodista o diferentes sagas de *reality shows*.

La finalización y olvido posterior de la serie nos conduce a una desaparición múltiple. Al cese de las emisiones se suma su escasa valoración retrospectiva, como escasamente valoradas han sido las memorias sociales de otros colectivos. La desaparición de una serie que era seguida con interés por diferentes espectros poblacionales, con especial protagonismo de las clases trabajadoras, nos indica también que en ese abandono de una

programación televisiva variada y atrevida, con vocación de servicio público, toda una constelación de públicos quedaron quizá desatendidos. Con *Vivir cada día* finaliza un propósito de representación e intervención política y social y una concepción de la televisión que difícilmente tendrá prolongación con la llegada de las emisoras privadas, como describe Javier Maqua:

En sus últimos años, próximas ya las cadenas privadas, los directivos de RTVE con objeto de hacer frente a la competencia que se avecinaba, dieron un giro en la programación, adaptándola cada vez más a la oferta publicitaria y las listas de audiencia, en detrimentos de los espacios de servicio público. Una de las primeras víctimas, a finales de los ochenta, fue *Vivir cada día*.⁶⁹²

La destrucción de la documentación del programa, la dificultad de acceso, el desinterés historiográfico y su desvalorización crítica por su condición documental y televisiva han bloqueado su lugar como obra audiovisual que atesora las energías políticas y creativas de la Transición. El archivo más completo y menos complaciente de los años fundacionales de la democracia ha quedado desplazado y borrado, lo que produce quizá una cierta orfandad, una dificultad por parte de la población española para conocer su propio pasado de una forma más amplia y compleja, más áspera y más triste, pero también poseedora de una entereza, una sabiduría, humanidad y solidaridad también desvanecidas. *Vivir cada día* nos da acceso a una imagen incómoda de sectores sociales abandonados por la cultura oficial y nos obliga a interrogarnos sobre los procesos por los que una serie que estuvo diez años en antena no es apenas recordada, no ocupa ningún lugar en la memoria cultural. Reflexionar sobre la desaparición de la serie, también sobre su insularidad, contribuye a desvelar los procesos de uniformización de nuestra memoria social y abrir un debate sin duda complicado pero apasionante sobre cómo las fórmulas de homogeneización estética prescritas por políticas culturales, instituciones televisivas y autoridades críticas en paralelo a la mercantilización cultural, la estandarización industrial y la concentración empresarial conduce también a una considerable restricción ideológica y un estrechamiento del debate político. Son fenómenos indudablemente complejos que exceden este trabajo, pues la relación de cada individuo con la cultura es cambiante, negociada y dinámica y en el éxito de los discursos más celebratorios y optimistas de los años ochenta se reconocen los deseos de muchos colectivos que tienen

⁶⁹² Javier Maqua, «Apuntes para una historia», 113.

también motivos para dejar atrás la represión, el malestar y el dogmatismo de años anteriores.

A la vez, la reprobación y desvalorización de determinadas formas culturales, la desestimación de la memoria republicana, la ridiculización de toda disidencia o la invisibilización forzosa de grupos sociales y territorios manifiesta que la constitución de nuestra democracia se puede considerar un proceso cultural que instituye una memoria unánime: un relato sostenido sobre mitos, fetiches y estereotipos que ha dejado fuera a un porcentaje numeroso de la población, que quizá ha vivido estos años de democracia con un acomplexado y contradictorio sentimiento de orfandad, de no pertenencia, de desidentificación. Si archivos como el de *Vivir cada día* se recuperasen y divulgasen, y, en su contextualización, formasen parte de nuestro acervo cultural, quizá esos otros relatos de una sociedad borrada inspirasen otros referentes, otras genealogías disidentes y comprometidas, otros caminos para repensar la vida en común, para organizar una respuesta colectiva en un mundo atacado por múltiples crisis.

En España a finales de los setenta y en la década de los ochenta una concepción de la democracia instituye un proyecto de sociedad apuntalado por una determinada concepción y función de la cultura, apolítica y acrítica. En ese proceso homogeneiza la diversidad artística y la pluralidad ideológica y compacta la percepción de la heterogeneidad social. La Cultura de la Transición y su *memoria unánime* se caracterizan por cohesionar una realidad múltiple en una imagen pacificada donde el conflicto social ha quedado abolido. La Cultura de la Transición es así una *abolición del antagonismo*. Aunque la crispación parlamentaria y la supuesta polarización política parezcan convertir la vida pública en una pelea permanente e interminable, sería interesante valorar qué debates se producen en profundidad en cuestiones que tienen que ver con el modelo económico, la sostenibilidad de la vida, la desaparición de la desigualdad y la reducción efectiva de los privilegios. Una pregunta que nos puede ayudar a definir nuestra salud democrática pasaría por preguntarse cuáles son los antagonismos que una sociedad admite y si la pluralidad ideológica que amparan cabeceras, medios de comunicación y partidos políticos es verdaderamente plural o proscribiera del debate público unas culturas políticas a la que se tacha de radicalidad; culturas políticas y comunitarias que, no por

casualidad, estaban vivas y activas durante la Transición. En la definición que una sociedad hace de la radicalidad queda patente qué proyectos políticos destierra.

El problema de fondo, que nos atañe de forma apremiante en la actualidad, pasa por reflexionar sobre las limitaciones y peligros que produce el vínculo inextricable entre democracia y clase media, vínculo acuñado en el desarrollismo, la Transición y los años ochenta, que articula la estabilidad social a un régimen de estatus socioeconómico, que se sostiene más bien sobre unos valores concretos, moderados y responsables, a veces vagamente liberales, y unas coordenadas políticas específicas, pero que depende ante todo de unas condiciones de prosperidad, seguridad, competitividad y consumo y cuya principal característica es el individualismo. El desmantelamiento de movimientos políticos autónomos, anticapitalistas o comunitarios, la aniquilación de las culturas campesinas realizadas en el desarrollismo y el desplazamiento de la clase trabajadora como sujeto político, fenómeno desarrollado de manera global, ha producido la sobrerrepresentación de unas clases medias que atesoran cualidades positivas, pero cuyo limitado potencial político tampoco encuentra apenas cauces de militancia en un régimen social en el que se han disgregado la mayor parte de redes de solidaridad y apoyo colectivo. Vincular la democracia a una clase social que requiere de la prosperidad, el consumo y un cierto bienestar –amparado por el Estado– para elaborar su identidad y su sentido de pertenencia al cuerpo social puede producir –y está produciendo ya– que, en un muy probable escenario futuro de crisis de abastecimiento, incertidumbre geopolítica, volatilidad medioambiental y estancamiento económico, una mayoría social empobrecida y asustada busque alternativas no democráticas que les prometen la restitución de esa prosperidad perdida para recuperar un sentimiento de autoestima deteriorado, dado que la identidad y el éxito social han quedado fusionados a la capacidad de consumo. Un ejemplo patente se encuentra en la cada vez más cercana desintegración de la Unión Europea y está directamente relacionado con el ocaso contemporáneo de los regímenes democráticos en todo el planeta. Si nos remontamos a los escenarios de entreguerras, las clases medias empobrecidas, hábilmente desorientadas y encolerizadas por medios y partidos coaligados con grandes corporaciones industriales, han sido el histórico vector de propagación del fascismo.

English versión

5. Conclusions. The cultural canon and the social canon.

«Evidently, in every cultural exercise, there is a continuous proposal and tension between memory and desire.»⁶⁹³

Manuel Vázquez Montalbán

A popular documentary series, appreciated and valued by the public and by a segment of the press, falls into oblivion. Despite being broadcast during the foundational period of Spain's democratic regime, a factor that has led other programs⁶⁹⁴ to be broadcast or reissued, *Vivir cada día* would quickly disappear from collective memory, while Spanish society becomes involved in a collective narrative of prosperity and wellbeing. This is not a phenomenon unique to this series. The everyday nature and continuous flow of television broadcasting often consign certain influential programs to a limbo space from which recovery is difficult. Furthermore, in the case of *Vivir cada día*, the specific characteristics of the people portrayed, often shown in vulnerable circumstances or revealing or exposing their privacy, demanded additional protection to prevent their images from being reused or instrumentalized in archival compilation documentaries. Yet, its rapid disappearance and inaccessibility raise broader questions about the configuration of dominant discourses in Spain's social memory, concerning both the cultural realm and the political arena.

The broadcast years of the series extend beyond the usual dates used to frame the Spanish Transition from dictatorship to parliamentary monarchy, thereby allowing us to observe, if only by contrast, how, following the 1982 change of government, a thorough redefinition of the cultural sphere was carried out. The 1980s, following the Socialist Party's electoral victory, may be seen as a constitutive moment that redefined the public role of culture and the social function of the artist. During this period, cultural criticism adopted the rhetoric of a newly emergent intellectual class, proudly disenchanted, reformist and pragmatic, which disqualified both the aesthetic traditions and the ideological pluralism of the previous decade through disdain and paternalism. Embedded in this gesture, often subtly, was also a project of society that diluted social heterogeneity in favour of a discourse that prioritised and restricted democratic discourse to the

⁶⁹³ «La literatura...», s. p.

⁶⁹⁴ *Verano azul, El hombre y la tierra, Un, dos tres... responde otra vez, La edad de oro, Con la manos en la masa, La bola de cristal, A fondo.*

homogenising and exclusionary protagonism of the urban middle class. *Vivir cada día* gathers all the traits that made it susceptible to this kind of *devaluation*, which is *cultural, social* and *political*.

The renewal of artistic discourses can be traced across various disciplines, where creative individualism and conceptual or narrative lightness were celebrated, and where commercial enthusiasm and industrial commodification of cultural products were promoted, while the critical function of culture was undermined. The tentative role of the Ministry of Culture, founded in 1977, was strengthened and amplified under the Socialist government, which increased public investment in culture in a highly promotional, top-down, and determinist fashion. This investment concentrated support on a limited number of individuals, companies, galleries, and curators, fostering a dependent and clientelist cultural sphere. The gradual construction of a welfare state in education and healthcare took place alongside the dismantling and privatisation of key sectors, the tertiarisation of the economy, and the flexibilisation of the labour market. In the media sector, the Transition did not lead to the democratisation of communication. Private opinion media, aligned strategically with business and banking interests, continuously discredited public news services, promoting the liberalisation and deregulation of the information sector through UCD governments. Over the years, and in parallel with trends in other Western capitalist nations, processes of corporate concentration intensified, leading to the emergence of oligopolistic structures in radio, press, television, publishing, music, and film distribution.

In the reorientation of cultural policy discourses and criticism, in the emergence of a generation eager to detach itself from political engagement, and in the alignment between governmental narratives and media intellectualism, a political culture emerged that presented itself as a form of democratic *normalcy*, *comparable* to that of advanced nations, an objective and end point of a long-aspired condition. The democracy portrayed in the canonical narrative of the Transition thus appears as an achieved goal, a transcendence of the past, and the culmination of the present order. This transcendence encompasses not only Francoism but also anti-Francoism, constituting a broad revision that affects both the memory of victims and the reparation for crimes and tortures of the war and the dictatorship.

Equality before the law is a social convention of democracy. (...) The Spanish Transition introduced a form of operational equality more real than these social conventions: equality before the past. (...) Those who needed to understand were

aware that memory was an obstacle in the path towards a stable democracy. (...) Only childhood and family memories [would be permitted], and not for everyone. The social and the historical, the personal of every collective drama, and the collective of every personal tragedy were ruled out. Without protagonists, there is no tragedy.⁶⁹⁵

Overcoming also an outdated society and its various practices and ways of life, which were perceived through a modernising lens in the derogatory terms of underdevelopment. A democratic culmination, likewise understood as a goal already accomplished: A Constitution, an institutional organisation and a party system, public representation and an electoral framework that are presented as complete and perfected, beyond reproach and non-negotiable, a form of democracy as unchangeable as reality itself. «The transition to democracy was to be the birth of the world. Day by day, the democratic universe would gradually emerge until the work was considered complete, and the world, our world, could be seen as, if not perfect, at least finished. (...) With Franco buried, our life began to count⁶⁹⁶».

The robust retrospective memorialisation of the Transition gave rise, for decades, to the idealisation and simplification of a profoundly complex process, thereby legitimising an institutional system and an unquestionable economic model that systematically excludes certain topics from public discourse that are considered undesirable and thus non-existent. The proliferation, after the 2008 economic crisis, of alternative perspectives has contributed to highlighting the constructed and interest-driven nature of the official narrative. Despite its persistence and its claim to universality, this narrative is neither natural nor neutral. The exemplary and exemplary-making account of the Transition, along with its homogenising project of social plurality, shares the strategies employed by cultural authorities to reproduce a canonical hierarchy in culture, one that establishes the terms of valuation from an aesthetic tradition deemed above socio-historical context.

Vivir cada día, due to its extension and social representativeness, as well as its hybrid and bastard format, serves as a key element for reconfiguring the collective image of the decade and for unveiling the procedures by which a cultural proposal conceals a specific ideological framework that, unnoticed, shapes society's collective memory of the era.

The erasure of various political projects, discourses and ways of life, and social groups, both emerging and residual, traditional as well as utopian and alternative, is striking for

⁶⁹⁵ Gregorio Morán, *El precio de la transición*, 75-76.

⁶⁹⁶ Gregorio Morán, *El precio de la transición*, 75.

the rapidity with which this oblivion spread and for how it has operated retrospectively. The extraordinary cultural and political richness and vitality of the 1970s appeared to fray at a pace that could only be effective and enduring insofar as it took place alongside a wholesale reconfiguration of culture itself. Within the constitution of a new cultural canon and the reassignment of collective value to taste, we can discern the elaborated and partial nature of a hegemonic production that naturalises a specific bias as common sense and labels it *the spirit of the times*. The construction of a cultural canon is a project of building the social imaginary. The institutionalisation of taste determines the construction of particular publics, which in turn articulates a societal project.

The conception of the narrative proposals of the Transition and their consolidation as democratic myths, alongside the reorganisation of certain cultural sensibilities that informed institutional policies, and which become visible in specific receptions of the series, make it possible to analyse how aesthetic taste was constructed during the 1980s, what was considered cultural quality, what was deemed prestigious, and what was seen as popular. A re-examination of the discourses, prescriptions, and debates of that period reveals the contingent and conditioned character of opinions that often present themselves as ahistorical and universal. Rethinking the proposed cultural canon of an era not only allows us to see what the authorities deemed valuable but also invites reflection on the very function and meaning of the notion of cultural value itself. For this reason, analysing the critical and institutional discourses through which not only what was valuable culture was defined but what counted as culture and what did not, proves more revealing than any assessment of the merit of one work over another, one author over another, or one style over another.

The exclusion of *Vivir cada día* from any artistic consideration contributed to its disappearance and marginalisation, also as an appreciable object in terms of collective memory and social testimony. Advocating for the inclusion of the series within the canon of its time, as part of film history, is desirable, but even more fundamental is the need to reflect, through its neglect and abandonment, on how prestige is defined, and on how popular and plebeian culture is more fragile and porous, and therefore more susceptible to oblivion. The reception of the series, in light of the cultural objectives of the authorities at the time, serves as an indicator of the relationship between culture and society and, although this often remains masked, of the connection between those spheres and specific ideological assumptions. Canonical culture, like the media agenda, is fundamental in shaping public opinion's understanding of its own becoming, the framework for what is

deemed important and what is not. Culture in the 1980s, under claims of objectivity, was defined according to values and aesthetic criteria that celebrated the artist as proudly detached from their social context, and which showed an ideologically sanitised art that concealed its inescapable ideological orientation. This conception of culture came to dominate the period, at the expense of other artistic, social and ideological forms, which were excluded. The reasons for suppressing a programme or obstructing a contentious artistic project are never framed as ideological, instead they are couched in supposedly technical or commercial terms, or in an unassailable indifference: «It simply doesn't interest anyone». In the same vein, this conception of culture becomes a foundational structural feature of the public sphere and the democratic framework, thus its inertia continues to this day.

A specific trait of vital importance lies in the fact that, during the Transition and the 1980s, the cultural canon merges organically with a social canon, restricted to the values of lightness and prosperity of an *expanded* middle class. This undermines the perception of the differentiation of the population into social classes, thereby fading class consciousness and, with it, the awareness of oppression, asymmetry, and inequality. The universalising operation of constituting a middle-class society is a fundamental mechanism in this ideological cohesion programme.

The concept of *quality* in promoting Spanish cinema during the 1980s generalises the production of fiction films that promote bourgeois values, adaptations of literary classics, urban comedies, and middle-class dramas, all with a uniform aesthetic that flattens aesthetic diversity and softens critical discourses. Public incentives and the oversight of TVE favour the concentration of production into a few titles, which see their budgets increase, meaning their *production value*. For the industry and the mainstream press, which has virtually eliminated critical publications, cinematic quality is directly associated with visual ostentation and a narrative of individual private and sentimental events. Aesthetic quality and cinematic *prosperity*, whether visual or economic, seem to go hand in hand, in a crushing process of standardisation that is gradually extended across the rest of cultural industries. The gradual devaluation of *non-prestigious*, yet popular, formats leads to the gradual disappearance of subaltern and countercultural groups. If quality is associated with these sumptuous narratives, from that moment on, the popular will be synonymous with carefree entertainment, marked by the mass arrival of commercial products from the United States of America aimed primarily at a teenage audience. Once again, these views do not aim to subjugate commercial cinema or

entertainment, but rather to describe seemingly neutral and spontaneous phenomena, whose overwhelming uniformity has been disguised as a false diversity. Thus, the construction of cinematic taste naturalises habits belonging to the middle class, which singularly represents democratisation, responsibility, and maturity. It homogenises the image that Spanish society holds of these years, while discrediting and concealing alternative lifestyles or cultural contents, which are prescribed as crude, unpleasant, or poorly crafted. This is further compounded by the repudiation of avant-garde culture, politically committed, occasionally experimental, open to aesthetic or political radicalism, and aligned with a transgressive or subversive spirit that characterised the cinematic modernity of the 1960s and 1970s. However, both the new, indifferent, disenchanted, and disengaged intellectuality, and the critics of classical cinephilia, coincide in their disregard for certain genres, which they not coincidentally refer to as *subproducts*, as if they merged from a world and time of underdevelopment.

Thus, the most committed criticism, which at that time also did not hold spaces of power or authority, but which would later undertake the revision of Spanish audiovisual heritage from an academic or historiographical perspective, also disregards certain popular cinematic forms due to their distance from generational parameters of cinephilic reputation.

The combination of all these factors would largely explain the disappearance of *Vivir cada día* from memory. A programme lacking in *quality*, in *good production values*, that portrays a reality often ungrateful, depicting working-class communities that have yet to prosper, that does not seem inclined to modernise in the terms of the new times, and that does not emotionally align with the optimistic and carefree tone of the dominant culture. Along with the series, other narratives of Spanish society, which do not belong to the hegemonic discourse, also vanish. The removal of prestige from *Vivir cada día* sheds light on the interdependent relationship between the cultural sphere and the production of hegemony. The discrediting of certain cultural forms is, in the case of the series, the erasure of social plurality.

Meanwhile, the unique characteristics of the programme would have made it worthy of a prominent place in audiovisual history, perhaps a lost link in a decade during which documentary production abruptly disappeared, taking with it the memories and voices of a broad social spectrum and the less complacent discourses regarding the Transition. *Vivir cada día*, gradually despised by cultivated social classes who do not watch television, would inherit a cultural representation that combines popular portraiture, social critique,

and avant-garde elements, within a tradition connecting Dziga Vertov's *Kino pravda*, the intentions of Robert Flaherty and John Grierson, Canadian productions of the National film Board, the docudramatic television approach of Ken Loach, the political and ethnographic commitment of neorealism, direct cinema verité, and the everyday naturalism seen in BBC, Channel Four, and PBS. Additionally, its essay-film approach in certain episodes recalls the works of Jean-Luc Godard and the Dziga Vertov group, Errol Morris, Agnes Varda, Chris Marker, Werner Herzog, and in Spanish production, the later works of Basilio Martín Patino, José Luis Guerín, Víctor Erice, Margarita Ledo, Joaquim Jordá, and many others. In contrast to the compartmentalisation that separates avant-garde forms of representation from formats of popular culture and assigns them to more or less cultivated, and elitist, audiences, *Vivir cada día's* commitment to hybridisation and its widespread popular following profoundly challenges this idea.

The series, with its broad social panorama of ways of life, its critical and combative perspective, also extends the documentary tradition of the cinema of the Transition. The audience's interest indicates that the population appreciated those stories of daily life that connected with their own concerns. The documentary and dramatized nature, the participation of the protagonists in the script and in their own representation, and the respect and empathy shown in portraying the different daily struggles, unfortunately, have not been developed further in the television medium. In the following decades, television would revert to screen-reportage formats with a more sporadic and superficial approach, mediated by the journalist, or different *reality show* series.

The conclusion and subsequent oblivion of the series leads us to a multiple disappearance. The cessation of its broadcast is compounded by their poor retrospective appreciation, much like the lack of recognition afforded to the social memories of other collectives. The disappearance of a series followed with interest by different social groups, with a special protagonism of working-class classes, also indicates that, in the abandonment of a varied and daring television programming with a public service vocation, an entire constellation of audiences may have been left neglected. With *Vivir cada día*, a political and social representation and intervention project, and a conception of television, came to an end, a model that would hardly be prolonged with the arrival of private broadcasters.

In its final years, with private channels looming, RTVE executives, in order to face the impending competition, turned the programming, adapting it more and more to

the advertising offer and audience rankings, at the expense of public service spaces.

One of the first victims, at the end of the 1980s, was *Vivir cada día*.⁶⁹⁷

The destruction of the programme's documentation, the difficulty of access, the historiographical indifference, and its critical devaluation due to its documentary and televisual nature have blocked its place as an audiovisual work that preserves the political and creative energies of the Transition. The most complete and least complacent archive of the foundational years of democracy has been displaced and erased, which perhaps creates a sense of orphanhood, a difficulty for the Spanish population to know its own past in a broader and more complex way, rougher and sadder, but also one possessing a certain fortitude, wisdom, humanity, and solidarity, which have also faded. *Vivir cada día* provides access to an uncomfortable image of social sectors abandoned by official culture and forces us to question the processes by which a series that aired for ten years is barely remembered, and occupies no place in the cultural memory. Reflecting on the disappearance of the series, and also on its insularity, contributes to unveiling the processes of standardisation of our social memory and opens up a complicated but fascinating debate about how the aesthetic homogenisation formulas prescribed by cultural policies, television institutions, and critical authorities, alongside the commodification of culture, industrial standardisation, and business concentration, also lead to a significant ideological restriction and a narrowing of political debate. These are undeniably complex phenomena that exceed the scope of this work, as the relationship of each individual with culture is changing, negotiated, and dynamic, and in the success of the most celebratory and optimistic discourses of the 1980s, the desires of many collectives can be recognised that also had reasons to leave behind the repression, discontent, and dogmatism of previous years.

At the same time, the disapproval and devaluation of certain cultural forms, the dismissal of republican memory, the ridicule of any form of dissent, or the forced invisibility of social groups and territories demonstrate that the constitution of our democracy can be considered a cultural process that institutes a unanimous memory: a narrative sustained by myths, fetishes, and stereotypes that has left out a large proportion of the population, who perhaps have experienced these democratic years with a complex and contradictory sense of orphanhood, non-belonging, and disidentification. If archives such as *Vivir cada día* were recovered and disseminated, and if, in their contextualisation, they became part

⁶⁹⁷ Javier Maqua, 113.

of our cultural heritage, perhaps these other narratives of an erased society would inspire other references, other dissident and committed genealogies, and other ways to rethink life in commons, and organise a collective response in a world beset by multiple crises.

In Spain, at the end of the 1970s and during the 1980s, a conception of democracy instituted a societal project bolstered by a particular conception and function of culture, apolitical and uncritical. In this process, it homogenises artistic diversity and ideological plurality, and compresses the perception of social heterogeneity. The Culture of Transition is thus an *abolition of antagonism*. Although parliamentary acrimony and the supposed political polarisation seem to transform public life into a permanent and unending struggle, it would be interesting to assess which debates take place in depth on issues related to the economic model, the sustainability of life, the eradication of inequality, and the effective reduction of privileges. A question that could help define our democratic health would involve asking which antagonisms a society tolerates and whether the ideological plurality endorsed by headlines, media outlets, political parties, and publications is genuinely plural, or whether it proscribes political cultures from the public debate by labelling them as radical, political and community-based cultures that, not coincidentally, were alive and active during the Transition. The way a society defines radicality reveals which political projects it seeks to banish.

The underlying issue, which concerns us urgently today, involves reflecting on the limitations and dangers posed by the inextricable link between democracy and the middle class. This connection, forged during the period of developmentalism, the Transition, and the 1980s, ties social stability to a regime of socio-economic status, which is sustained more by specific values, moderate, responsible, sometimes vaguely liberal, and by particular political coordinates. However, it mainly depends on conditions of prosperity, security, competitiveness, and consumption, with individualism as its defining characteristic. The dismantling of autonomous political movements, anti-capitalist or community-based, the annihilation of peasant cultures developed during the period of developmentalism, and the displacement of the working class as a political subject, phenomena that have occurred globally, have resulted in the over-representation of middle classes, which hold positive qualities but whose limited political potential finds little outlet for militancy in a social regime where most networks of solidarity and collective support have disaggregated. Linking democracy to a social class that depends

on prosperity, consumption, and a certain welfare –supported by the state– to shape its identity and sense of belonging to the social body, can produce –and is already producing– a situation where, in a likely future scenario of supply crises, geopolitical uncertainty, environmental volatility, and economic stagnation, a majority of impoverished and fearful people may seek undemocratic alternatives that would restore the prosperity they have lost in order to regain a sense of self-esteem, since identity and social success have become fused with the capacity to consume. A clear example of this is the increasingly close disintegration of the European Union, which is directly related to the contemporary decline of democratic regimes around the globe. If we look back to the interwar scenarios, impoverished middle classes, skilfully disoriented and enraged by media and parties allied with large industrial corporations, have historically been the vector for the spread of fascism.

ANEXO. LISTADO DE PROGRAMA DE VIVIR CADA DÍA POR FECHA DE EMISIÓN

TITULO

BULNES, UN CASO DE AISLAMIENTO	13/4/78
A CUENTA AJENA. A CUENTA PROPIA	20/4/78
HOMBRES DEL FERROCARRIL	27/4/78
CON LA MONTAÑA. CONTRA LA MONTAÑA	4/5/78
ENSEÑAR POR VOCACION	25/5/78
CUALQUIER DOMINGO	8/6/78
PASTORES	15/6/78
TODO POR LA PATRIA	22/6/78
ECHAR LAS REDES	29/6/78
CAMPOS DE SOLEDAD	6/7/78
EN EL POZO 'MARIA LUISA'	13/7/78
DIALOGOS DE JERONIMAS	20/7/78
UN HOMBRE, UNA LUZ, UNA ISLA	27/7/78
SEGUN VA LA FERIA, SEGUN VA EL MERCADO	3/8/78
EL RETORNO	10/8/78
DE SOL A SOL	17/8/78
EN RUTA	24/8/78
CURAR A TODAS HORAS	31/8/78
MISIONEROS EN AFRICA	7/9/78
CON EL TIOVIVO A CUESTAS	14/9/78
FIESTA MAYOR	21/9/78
DEL ESTABLO AL MATADERO	28/9/78
DIARIO DEL CURA RURAL	5/10/78
VENDIMIAR EN FRANCIA	12/10/78
EL NOVILLERO	19/10/78
GENTES DE CIRCO	26/10/78
EL ULTIMO HOGAR	2/11/78
EN UN CORTIJO	9/11/78
UNIDOS ANTE EL BALON... UNIDOS PARA LA MUSICA	16/11/78
CUALQUIER JORNADA	29/11/78
HOMBRES DE LAS ISLAS	6/12/78
UN PUEBLO EN ALTA MAR	13/12/78
VIVA LA QUINTA DEL 79	20/12/78
COMUNIDADES	27/12/78
LA MATANZA	3/1/79
A BORDO	10/1/79
AL BORDE DEL CAMINO	17/1/79
ESPAÑOLAS EN PARIS	24/1/79
JUAN, MARIANO, ANGEL Y PACO: CUATRO POSTURAS PARA LA VIDA	31/1/79
FONTILLES: UNA ENFERMEDAD ENTRE MURALLAS	7/2/79
PILAR Y MANUEL LE PARTICIPAN A USTED SU BODA	14/2/79
EN EL HOGAR Y PARA EL HOGAR	21/2/79

SERVICIO DE URGENCIA	28/2/79
MIENTRAS LA CIUDAD DUERME	14/3/79
EN LA ARDIENTE OSCURIDAD	21/3/79
TIEMPO DE ILUSION, TIEMPO DE RECUERDO	28/3/79
PUEBLOS FRENTE A LAS AGUAS	11/4/79
CON EL ASFALTO Y BAJO EL ASFALTO	18/4/79
ERRATE CALORRO. PUEBLO GITANO	25/4/79
MADRID, PARQUE DE BOMBEROS NUMERO 2	2/5/79
LA DUREZA DEL MARMOL	9/5/79
LOCOS?	16/5/79
ROCKY FUERTES	23/5/79
LA DOMA Y LA PELEA	30/5/79
HOMBRES PEQUEÑOS	6/6/79
LA TABERNA	13/6/79
ANTONIA DEL AMO. AMA DE CASA	20/6/79
NIÑOS DISTINTOS	27/6/79
TAXISTAS	4/7/79
DE LAS HURDES: EL GASCO, CORAZON	11/7/79
LA CIUDAD DORMITORIO	18/7/79
SUBALTERNOS DE LA FIESTA	25/7/79
EL SEÑOR ESTA SERVIDO	1/8/79
DESDE UNA SILLA DE RUEDAS	8/8/79
PROFESIONALES DEL RIESGO	15/8/79
BRUSELAS. LA ESPAÑA DE LA RUE HAUTE	22/8/79
PAISAJE DE MUJERES	29/8/79
CLAUSTROS DEL CISTER	5/9/79
HAN LLEGADO LOS COMICOS	12/9/79
MENORES BAJO TUTELA	19/9/79
PESCADORES DEL AYACAN	26/9/79
HAY TABACO, CERILLAS, PIPAS Y CARAMELOS	3/10/79
ESPERO QUE AL RECIBO DE LA PRESENTE	10/10/79
LA COCINA	17/10/79
24 HORAS CON EL 091	24/10/79
MANO DE OBRA PARA EUROPA	31/10/79
SOLOS ANTE EL PELIGRO	7/11/79
EN EL ANDAMIO	14/11/79
COSECHEROS DEL MAR	21/11/79
SIN TRABAJO	28/11/79
LOS SUDORES DEL PLURIEMPLEO	5/12/79
EN DOÑANA	12/12/79
ALTOS HORNOS	19/12/79
TRANSPORTE BAJO TIERRA	26/12/79
FREGANDO SUELOS	2/1/80
A QUIEN LE VENDO LA SUERTE ?	9/1/80
LA QUINTA PROVINCIA GALLEGA	16/1/80
ENTRE MUROS DE ADOBE	23/1/80

ESPERAMOS QUE HAYAN TENIDO UN FELIZ VUELO	30/1/80
EL CASERIO	6/2/80
MERCABARNA, CASI UNA CIUDAD NOCTURNA	13/2/80
ONCE PLATOS A LA MESA	20/2/80
PINTOR Y MODELO	27/2/80
POR SPANISH BULERIAS	5/3/80
EN LOS MUELLES	12/3/80
LA HUERTA DE BENIMAMET	19/3/80
CUANDO SALI DE CUBA	26/3/80
A LA CAZA DE LA NOTICIA	2/4/80
ESPECIAL PROGRAMA NUMERO 100	9/4/80
LIBERAD A BARRABAS !	16/4/80
PARROQUIA DE BARRIADA	23/4/80
LA ULTIMA COPA	30/4/80
CONVIVIENDO CON LA MUERTE	7/5/80
LAS LAGRIMAS DEL VIEJO PAYASO	14/5/80
LA TIENDA DEL AGUSTIN	21/5/80
SERVICIO EN LA MAR	28/5/80
A LA CARRERA !	4/6/80
SIMPLEMENTE MADRES	11/6/80
JUAN CARLOS Y LOLI QUIEREN UN PISO	18/6/80
POR AMOR A LAS PIEDRAS	25/6/80
CRONICA DE UN PUEBLO	2/7/80
CON LA MUSICA A OTRA PARTE	9/7/80
NO SOMOS INUTILES !	16/7/80
LES ACOMPAÑA EAK 46	23/7/80
A RAPA DAS BESTAS	30/7/80
COMICOS DE LA LEGUA	10/9/80
EL VERANEO TERMAL	17/9/80
PUERTO DE PESCA	24/9/80
TRABAJADORES DEL ORDEN	1/10/80
AL OTRO LADO DEL ESTRECHO	8/10/80
DE MARRUECOS A LAS RAMBLAS	15/10/80
JULIA E ISABEL, ENFERMERAS	22/10/80
CUMPLIENDO CONDENA	29/10/80
VALLES DEL PAS	5/11/80
LA MAQUINA NOS DA VIDA	12/11/80
TANTO VENDES, TANTO GANAS	19/11/80
FONDA HIDALGO: CAMAS Y HOSPEDAJES	26/11/80
NI SAINETE NI MELODRAMA	3/12/80
DOBLES PARA EL PELIGRO	10/12/80
Y DESPUES DE JUBILARSE, ¿QUE?	17/12/80
LA PEQUEÑA HOLANDA	24/12/80
ESPAÑOLES A LA MESA	31/12/80
AQUELLA BOMBA OLVIDADA	7/1/81
COVALEDA: LA COOPERATIVA DE LA MADERA	14/1/81

UN ALTO EN EL CAMINO	21/1/81
LA JUVENTUD NO SOLO BAILA	28/1/81
DICEN QUE ESTAMOS LOCAS	4/2/81
PESCADORES DE TIERRA FIRME	11/2/81
OFICIO DE CHARLATAN	18/2/81
LA SENDA DE LA BASURA	25/2/81
BILLETE DE AUTOBUS PARA ALEMANIA	11/3/81
CON EL SIGLO A CUESTAS	18/3/81
VOCACION DE VOLAR	25/3/81
CARTAS DE UNA FAMILIA	1/4/81
TEATRO DE VARIETES	8/4/81
UN PUEBLO EN EL ESCENARIO	15/4/81
LAS PROMESAS	22/4/81
LA RECTA FINAL	7/5/81
MODELOS: LA PERCHA DE LOS SUEÑOS	14/5/81
UN NUEVO HOGAR	21/5/81
SEMINARISTAS	28/5/81
VIDAS ROTAS	4/6/81
VIDA DE ESTUDIANTES	25/6/81
CARIÑO, ME INVITAS A UNA COPA ?	2/7/81
EL PASTOREO (PARTE 01). LOS TRANSHUMANTES	9/7/81
EL PASTOREO (PARTE 02). LOS VASCOS DE IDAHO	16/7/81
SECRETARIAS, ENTRE FEMINEIDAD Y FEMINISMO	23/7/81
EL SUEÑO DEL CEREBRO	30/7/81
TABERNAS	1/8/81
A VER COMO ANDA ESE ENFERMO !	6/8/81
CARRETERA Y MANTA	13/8/81
DE SALAMANCA A LEON, 6000 KILOMETROS	20/8/81
NOCHE DE LUCHA EN EL CAMPO DEL GAS	27/8/81
ATENCION: ANCIANO SOLITARIO NECESITA AYUDA	3/9/81
EXILIADOS	10/9/81
EMBAJADA	17/9/81
GENTES DE IBIZA	24/9/81
EMIGRAR AL OTRO LADO DEL MUNDO	30/9/81
UN PUEBLO ENFERMO	7/10/81
GAUDEAMUS IGITUR	3/11/81
MUSICOS DE LA CALLE	10/11/81
LA VIDA INMOVIL	17/11/81
GRANADILLA: LAS RAICES PERDIDAS	24/11/81
LOS DETECTIVES	1/12/81
IR AL ALGODON	8/12/81
DEJAR EL CHUTE	15/12/81
VIEJOS OFICIOS POR VIEJOS CAMINOS	22/12/81
MARIO ABIYELA AL KEL (MARIO VUELVE A CASA)	29/12/81
LA HERMOSA GENTE DEL PARQUE	5/1/82
PUIG D'ES BOUS	2/2/82

COMO UN CANTO RODADO	9/2/82
AL SERVICIO DE LA IGLESIA	16/2/82
281 MUJERES Y UN DIA	23/2/82
30 AÑOS EN LA BRECHA	2/3/82
CAMPAMENTO TAIFA	9/3/82
LLAMADA A CONCEJO	16/3/82
OPOSITAR, OPOSITAR, OPOSITAR	23/3/82
SUERTE, ESCUELA Y AL TORO!	30/3/82
EL ALMA DE LOS RITOS	6/4/82
EN BUSCA DE LAS OTRAS MEDICINAS	20/4/82
PELOTARIS EN MIAMI	27/4/82
CUARTEL LEPANTO: REGIMIENTO MIXTO DE INGENIEROS	4/5/82
LA HERENCIA DEL EXILIO	11/5/82
QUIERO SER ARTISTA	18/5/82
LA CHANCA	25/5/82
REENCUENTRO	8/6/82
LEJOS DE LA CIUDAD	15/6/82
DE PUERTO EN PUERTO	22/6/82
CHICAS 'AU PAIR'	29/6/82
MUSCULOS	13/7/82
QUE FUE DE PUEBLANUEVA ?	27/7/82
SUSPIROS DE ESPAÑA	3/8/82
PESCADORES A TODA COSTA	10/8/82
ASI ES MI PUEBLO (PARTE 01). FUERZAS VIVAS	17/8/82
ASI ES MI PUEBLO (PARTE 02). MIS PAISANOS	24/8/82
ATENCION AL PAJARITO! ¡ ATENCION AL FOTOGRAFO!	31/8/82
SHANGAI EXPRESS	7/9/82
EL TREN DE LA ESPERANZA	14/9/82
MIRAVETE, UNA INYENCION DE JUVENTUD	21/9/82
MAS ALLA DEL PARO	28/9/82
HOMBRES BAJO EL AGUA	5/10/82
LA BANDA DE DON EVELIO	12/10/82
LECTORES DE ESPAÑOL	19/10/82
SIN HOGAR	5/11/82
EL SALTO DESDE ASIA	12/11/82
EL HOSPITAL DE LA SELVA	19/11/82
HERRIKO KIROLARIAK	26/11/82
QUE NEGRO ERA MI VALLE	3/12/82
SOY ESLABON DE UNA CADENA	10/12/82
ALMA HERREÑA, ALMA LLANERA	17/12/82
ESCENARIOS PARA UNA NOCHEBUENA	24/12/82
LOVE STORY PARA LUIS Y FINA	5/4/83
LA MIRADA INTERIOR DE JUAN JOSE ABELLAN	12/4/83
EL SUEÑO AMERICANO DE JOHN BALLAN	19/4/83
LA NUEVA VIDA DE CANDIDA GALAN	26/4/83
ENCUENTRO EN QUIJORNA	3/5/83

JOSEFA BAREA: CRONICA DE UNA SUPERVIVENCIA	10/5/83
EL TERCER MUNDO DE JAIME SANTANDREU	17/5/83
FELIX EN CUERPO Y ALMA	
EDUARDO VIVENCIAS DE UN TRANSPLANTADO	31/5/83
LOS NAUFRAGOS DE LA RESTINGA	7/6/83
DAMIAN UN HOMBRE DEL 092	14/6/83
ISIDRO Y SU MUNDO FLAMENCO	21/6/83
PABLO, REJAS O CALLE	5/7/83
LOS OJOS LLENOS DE ESPERANZA	12/7/83
EL DESTINO DE GABARDA	19/7/83
MARI CARMEN	26/7/83
EUFEMIA. UN PERFIL ADOLESCENTE	28/8/83
NO DEJES QUE LA LLAMA SE APAGUE	2/1/84
JOSE LINARES, EL FINAL DEL VIAJE	9/1/84
EL AMARGO PAN DEL EXILIO	16/1/84
CONFESIONES DE UN TEATRO AMBULANTE	23/1/84
LUCRECIA DEJO LA CIUDAD	30/1/84
FRANCISCO BARRANCO, UNA VIDA EN EL CARRIL	6/2/84
TOLITO EL MAGO	13/2/84
ELIA CRISTI, EL SUEÑO DE MATILDE CORTES	20/2/84
VOY A MATARME POR GANAR	27/2/84
VETERANOS EN LA PISTA	5/3/84
EL JATO NO SE RINDE	12/3/84
CARLOS GIMENEZ, VIÑETAS DE UNA INFANCIA	19/3/84
DESHECHOS SIN DESHACER	26/3/84
EL FONDO DE LA BOTELLA	2/4/84
LOS JORNALES DE LA TIERRA	8/4/84
BOXEO ENTRE REJAS	16/4/84
LAS CHICAS DE SANEME	23/4/84
VISCA ANDALUCIA	30/4/84
Y POR LO MISMO TE QUIERO	7/5/84
RETORNO A MI VALLE	14/5/84
COMPAÑERO BRIGADISTA	21/5/84
TITO, AUTORRETRATO DE UN PELUQUERO EXCENTRICO	28/5/84
DOCE ESTAMPAS DE UNA MINA	4/6/84
SEPARADOS	1984
ASÍ COMO SOMOS	1984
CUANDO EMPEZAMOS A PINTAR EN COLOR	23/6/84
MATALUENGA. COMEDIA RURAL, EN CUATRO ACTOS	7/1/85
MAUTHAUSEN, 386 ESCALONES	14/1/85
ESTA NOCHE, FUNCION DE TITERES	21/1/85
SU SEÑORIA	28/1/85
HERMANO PAYO, MIRA, GENTE DE MI PUEBLO	4/2/85
SALUDOS HOMBRES DE LA MAR	11/2/85
BAJO LOS TECHOS DE MADRID (CRONICA DE UN BARRIO)	18/2/85
LA VOZ QUE TU ME DISTE	25/2/85

ERASE UNA PEQUEÑA VEZ ...	4/3/85
FOLCH E HIJOS	11/3/85
EL HOMBRE DEL AIRE LIBRE	18/3/85
UN PUPITRE PARA ALBERTO	25/3/85
NUEVO AZOGUE PARA EL ESPEJO	1/4/85
LAS PLUMAS DE 'LA CODORNIZ'	8/4/85
COMPAÑERA TE DOY	15/4/85
FUERA DEL MARCO	22/4/85
LUZ DE ATARDECER	29/4/85
SHALOM, SHALOM, ISAAC !	6/5/85
LA OSCURA CARA DE LA LUNA	13/5/85
DE LOCOS...	20/5/85
UNA 'HARTA' DE VOLANTE	27/5/85
ESOS OTROS NIÑOS	3/6/85
DESDE QUE SE FUE, NUNCA MAS VOLVIO	17/6/85
PLAN PARA PLAN	24/6/85
Y COMIERON PERDICES	1/7/85
UN REGALO DE FAMILIA	6/1/86
PIONEROS	13/1/86
ALHAGIE, DE LA A A LA Z	20/1/86
LA CAZA DE MIS RECUERDOS	27/1/86
SI, QUIERO	3/2/86
AL RITMO DE LA ISLA	10/2/86
CAMINO DE SANTIAGO, CAMINO DE LAS ESTRELLAS	17/2/86
YO INVENTO, TU INVENTAS, EL INVENTA ...	24/2/86
TRES OCTUBRES	3/3/86
PAZ PARA MIS VENAS	17/3/86
MASCULINO - FEMENINO ?	24/3/86
KAMBO DOKOTOROKIE TUBAU (GRAN DOCTOR BLANCO)	31/3/86
LAS CUATRO ESQUINAS DEL REDONDEL. LA QUINTA ESQUINA	7/4/86
GAME OVER (FINAL DE PARTIDA)	14/4/86
EL PAPEL DE SU VIDA	21/4/86
ENCUENTROS CON LA VIRGEN	28/4/86
TRES CAMINOS AL ROCIO	5/5/86
YO, PARQUE DEL RETIRO	12/5/86
ARAÑANDO LA CIUDAD	19/5/86
LOS HIJOS DE MERCURIO	26/5/86
PLOMO EN LAS ALAS	23/6/86
EL LATIDO DE LA CAMARA	30/6/86
EL COLECTIVO	7/7/86
LAS AVENTURAS DE MARKO POLLO	14/7/86
J.J., MAS MORAL QUE EL ALCOYANO	21/7/86
LAS REJAS LAS VEIS VOSOTROS	12/1/87
UN HOGAR DE SEGUNDA MANO	19/1/87

DONDE VAMOS, DONDE VAMOS, DONDE VAMOS A PARAR...? O LA PAELLA ES UN PLATO DE ARROZ	26/1/87
PROTAGONISTA, EL CONCEJO	2/2/87
FIGURAS HACIA UN PAISAJE	9/2/87
UNA CHUPA DE CUERO	16/2/87
EN EL NOMBRE DEL PADRE. EN EL NOMBRE DEL HIJO	23/2/87
OTXOA	2/3/87
PAJAROS EN EL ALAMBRE	9/3/87
LA BANDA DE CATARROJA	12/3/87
A MI HIJO	30/3/87
LAS REDES DE LA FAMILIA	6/4/87
VUELVE A CASA, HIJO	13/4/87
LA PEQUEÑA DORI	20/4/87
GIRALDILLO DE COMEDIAS	27/4/87
YO PISARE LAS CALLES NUEVAMENTE	4/5/87
NAPOLEON EN VILLA Y CORTE	11/5/87
QUERIDO ABRAHAM	18/5/87
CARA A CARA CON HUESCA	25/5/87
HISTORIA DE AL	1/6/87
UNA CANA AL AIRE	8/6/87
LA CAIDA DE IMPERIO AUSTRO HUNGARO	15/6/87
MEMORIA SIN IRA	22/6/87
POR GENERACION ESPONTANEA	29/6/87
JAQUE A LA REINA	9/6/05
PASION DE SEVILLA	23/3/88
UN MAR DE PLASTICO	30/3/88
EL CADAVER DEL TIEMPO. LOS AVILESINOS DE TODA LA VIDA	6/4/88
BERDOIAS, UN LUGAR DE GALICIA	13/4/88
ENTREVIAS. DONDE LA CIUDAD COMIENZA	20/4/88
SIERRA DE ANCARES	27/4/88
EN TEMPORADA ALTA	4/5/88
HORIZONTES DE GOMERA	11/5/88
UNIVERSITAS STUDII SALMANTINI	18/5/88
LA DAMA CALZA UN 37	25/5/88
MARINALEDA	1/6/88
EL MITO Y LA TRIBU	8/6/88
LA LEY DE LA PALANCA	15/6/88