HAL
open science

# La representación de la historia reciente en la ficción televisiva española actual

Laureano Montero Montero

## To cite this version:

Laureano Montero Montero. La representación de la historia reciente en la ficción televisiva española actual. Historia Actual Online, 2019, DOSSIER: LOS DISCURSOS Y LAS IMÁGENES DE LA TRANSICIÓN, 49, pp.69-78. 10.36132/hao.vi49.1788 . halshs-02170443

**HAL Id: halshs-02170443**

**https://shs.hal.science/halshs-02170443v1**

Submitted on 20 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

# LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA RECIENTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA ACTUAL

Laureano Montero*

*Université de Bourgogne Franche-Comté. E-mail: laureano.montero@u-bourgogne.fr

Recibido: 16 junio 2018 / Revisado: 22 octubre 2018 / Aceptado: 1 diciembre 2018 / Publicado: 15 junio 2019

**Resumen:** Partiendo de reconocer que la televisión tiene un fuerte impacto en la visión que se tiene del pasado, a lo largo de las siguientes páginas analizaremos las representaciones de la historia reciente en las ficciones televisivas de España, incorporando también los aportes del cine. Estableciendo un diálogo entre ambas producciones audiovisuales, nos proponemos indagar acerca de la construcción de mitos sobre la Transición y analizar si existe un modelo televisivo propio a la hora de representar la historia reciente.

***Palabras clave:*** Transición española; producciones televisivas; producciones cinematográficas; mitos; mitos; historia reciente

**Abstract:** Based upon the assumption that television has a strong impact in the vision that we have about the pass, along the next pages we analyse the recent history representations present in Spain's tv-fiction and cinematographic productions too. As we establish relationships between both audio-visual productions, we propose to investigate about the construction of Transition's mythos and analyse if there is a television model in the mode of representing the recent history.

***Keywords:*** Spanish Transition; television productions; cinematographic productions; mythos; recent history

Toda obra audiovisual es en sí histórica –o lo acaba siendo muy pronto con el paso del tiempo[1]– por el valor testimonial que aporta acerca del momento de producción, más aun si pretende tematizar la realidad referencial coetánea. Así la ingente producción actual acerca del alcance social de la crisis económica española será en un futuro un valioso material para el estudio de ese periodo[2]. Sin embargo, estas películas no se considerarían históricas, contrariamente a las que vamos a tratar aquí, es decir, obras de ficción cuyo argumento se desarrolla en un pasado reconstituido[3]. En concreto, nos vamos a interesar por ficciones televisivas producidas en el siglo XXI que sitúan explícitamente su acción en los últimos cuarenta años de la historia nacional y en las que la realidad referencial (hechos o personajes históricos, contexto político-social) adquiere relevancia, lo que implica una mirada retrospectiva consciente sobre el pasado representado.

La televisión nos parece un medio especialmente interesante por las audiencias masivas que congrega y porque sigue siendo la principal fuente de información de la población. Su programación mezcla constantemente noticias, documentales y ficción, con límites cada vez más borrosos, como ha puesto de manifiesto recientemente el programa *Operación Palace* emitido el 23 de fe-

[1] Pinel, Vincent, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris, Larousse-Bordas, 2000, p. 120.

[2] Vid. Allbritton, Dean, "Prime risks: the politics of pain and suffering in Spanish crisis cinema", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, 1-2 (2014); Kourelou, Olga; Liz, Mariana y Vidal, Belén, "Crisis and Creativity: The New Cinemas of Portugal, Greece and Spain", *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 12 (1+2) (2014), pp. 133-151; Villarmea Álvarez, Iván, "Retratos de la crisis con España al fondo", *A cuarta parede*, 2015.

[3] Pinel, Vincent, *Ecoles…,* op. cit.

brero de 2014 por La Sexta, en el horario habitual del espacio de actualidad *Salvados*[4]. A la vez testigo privilegiado de la historia e instrumento de transmisión esencial de relatos y mitos[5], la televisión tiene un fuerte impacto en la visión que se tiene del pasado. José Carlos Rueda Laffond considera su *storytelling* como "instancia mediática hegemónica en la España del último tercio del siglo XX" por "su capacidad para proponerse como 'supernarrador social' de significaciones históricas"[6].

Nos interesará especialmente analizar si existe un modelo televiso propio a la hora de representar la historia contemporánea, contrastándolo con las producciones cinematográficas que se han interesado por ese mismo periodo histórico para determinar posibles diferencias en el enfoque.

Se trata por lo tanto de historia inmediata, un tiempo en el que las fronteras entre historia y actualidad son porosas. En su estudio sobre la representación de la historia en la pequeña pantalla francesa, Isabelle Veyrat-Masson recomienda una prudente distancia de diez años entre el momento de producción y el tiempo representado para que una obra sea considerada histórica[7]. A pesar de la escasa distancia transcurrida en el caso que nos ocupa, no debemos olvidar que, como recuerda Román Gubern, "cada época del pasado suele verse con distintas interpretaciones o matices desde diferentes contextos y distancias históricas, de modo que todas las películas que se pretenden históricas acaban por convertirse, antes que nada, en documentos históricos sobre su época de producción. Y al ser el presente un filtro óptico e ideológico del pasado, podemos afirmar que el cine que se pretende histórico es, sobre todo, un documento elocuente de la época en que se produjo"[8]. Partiendo de estas premisas, nos proponemos indagar en esa doble historicidad.

[4] Bremard, Bénédicte, "La Transición, ¿Un mito creado por y para la televisión?", Área Abierta, 12/3 (noviembre 2015), p. 96.

[5] Veyrat-Masson, Isabelle, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran*. Paris, Fayard, 2000, p. 9.

[6] Rueda Laffond, José Carlos, "¿Reescribiendo la Historia? Una panorámica de la ficción televisiva española reciente", *ALPHA*, 29 (diciembre de 2009), p. 87.

[7] Ibid., p. 14.

[8] Gubern, Román, "Prólogo", en [Enric Alberich], *Películas clave del cine histórico*. Barcelona, Robin Book, 2009, p. 12.

## 1. MODELOS TELEVISIVOS DE REPRESENTACIÓN

Como señalábamos en un anterior trabajo[9], llama la atención la importancia cuantitativa de la oferta de temática histórica relativa a episodios recientes de la historia nacional en la ficción televisiva, sobre todo en los ***últimos años***. Sin pretender ser exhaustivos y tomando como punto de partida la entrada del nuevo milenio, hemos contabilizado nada menos que unos 35 títulos solo en las televisiones de ámbito estatal. En este ingente corpus, podríamos destacar tres tendencias principales. Por una parte, obras centradas en acontecimientos destacados de la historia más reciente, con especial énfasis en la época de la Transición en su aceptación más amplia: el asesinato de Carrero Blanco en el telefilm de mismo nombre (TVE, 2012), las adopciones ilegales del franquismo en *Niños robados* (Telecinco, 2013), la muerte del dictador en el telefilm *20-N. Los últimos días de Franco*, programado en clave conmemorativa en noviembre de 2008 por Antena 3; la intentona golpista en dos producciones emitidas simultáneamente en febrero de 2009: *23-F El día más difícil del Rey* (TVE) e *Historia de una traición* (Antena 3); la lucha antiterrorista en el País Vasco de principios de los 80 en *El padre de Caín* (Telecinco, 2016), el intento fallido de regicidio llevado a cabo por ETA en 1995 en Palma de Mallorca en *Una bala para el Rey* (Antena 3, 2009), el secuestro y posterior asesinato de Miguel Ángel Blanco en *Futuro: 48 horas* (Antena 3, 2008), los atentados de Madrid de 2004 en *11-M, para que nadie lo olvide* (Telecinco, 2011).

A esta misma categoría podríamos adscribir también la ola de telefilmes o miniseries de corte biográfico sobre eminentes protagonistas del periodo, como *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena 3, 2010); *Tarancón, el quinto mandamiento* (TVE, 2011); *El precio de la libertad* (2011), una coproducción entre Euskal Telebista y TVE sobre la vida del ex miembro de ETA reconvertido en político socialista, Mario Onaindía, que hasta la fecha no se ha emitido en el canal estatal; *Mario Conde. Los días de gloria* (Telecinco, 2013) y los múltiples acercamientos a la Casa Real, en este caso más en consonancia con la crónica rosa que con la política: *Felipe y Letizia* (Telecinco, 2010),

[9] Montero, Laureano, "*23 F. El día más difícil del Rey*: discursos de legitimación monárquica desde la ficción televisiva", *Revista de Historia Actual,* 12-13 (2014-2015).

*Sofía* (Antena 3, 2011) y *El Rey* (Telecinco, 2014). Entroncando con estos últimos títulos, encontramos también en clave menor un conjunto de *biopics* de personajes más habituales de la prensa del corazón que de los libros de historia, en un claro intento de aprovechar desde la ficción el tirón de las revistas y programas de famosos: *Lola* (Antena 3, 2009), sobre la vida de Lola Flores; *Paquirri* (Telecinco, 2009), biografía del famoso torero Francisco Rivera; *Alfonso, el príncipe maldito* (Telecinco, 2010), sobre el malogrado Alfonso de Borbón Dampierre; *La Duquesa* (Telecinco, 2010/2011) y *La Duquesa II* (Telecinco, 2011) acerca de Cayetana de Alba; *Tita Cervera: la baronesa* (Telecinco, 2011). Se trata siempre de benévolas biografías "autorizadas", en las que se relatan destinos novelizados, evitando cuidadosamente cualquier tema vidrioso o problemática política.

Por otra parte, nos encontramos con un segundo grupo de producciones conformado por series de mayor recorrido que pretenden reflejar la evolución de todo un país a través de las vivencias particulares de grupos familiares, como la veterana *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-2017), que arranca en 1968 y cuya última temporada nos sitúa ya a mediados de los 80. En la estela de la exitosa serie de TVE aparecieron otras que no conocieron sin embargo la misma aceptación, como *Los 80* (Telecinco, 2004) que contó con una única temporada de seis episodios dirigida por Fernando Colomo, en la que se recreaba el ambiente optimista y esperanzador de principios de los años 80 a través de la mirada de las dos familias protagonistas y sus allegados, o *Los Quién* (Antena 3, 2011), una comedia familiar también ambientada en los albores de la misma década, que narraba las peripecias del primer divorcio de la España democrática.

Se trata de crónicas costumbristas en las que la historia no es el fin, sino más bien un medio, los acontecimientos históricos son el detonante de algunas de las peripecias que afectan a las familias o interfieren en ellas cuando no constituyen un mero telón de fondo. El objetivo primero no es dar cuenta de esos hechos sino contar las vivencias de los personajes. La historia en este caso, considera Isabelle Veyrat-Masson[10], sería un personaje más del relato, con un papel más o menos decisivo. En este retrato del pasado con sabor *vintage* interviene para parte del público el placer nostálgico del reconocimiento y de la identificación, al coincidir el universo ficcional con el contexto referencial de las experiencias personales o familiares del espectador. No tendremos la osadía de profundizar aquí en estas producciones que cuentan ya con una importante bibliografía acerca del título señero[11].

La tercera categoría adopta, como la primera, el formato de telefilm o de miniserie para acercarse a sucesos trágicos o casos criminales que alcanzaron en su momento una importante repercusión mediática, conformando una peculiar crónica negra de las últimas décadas con títulos como *Padre Coraje* (Antena 3, 2002), sobre el asesinato de un joven cajero de gasolinera en 1995 y los esfuerzos de su familia para obtener justicia; *Soy el Solitario* (Antena 3, 2008), centrado en las andanzas de un famoso atracador de bancos; *Fago* (TVE, 2008), recreación del misterioso asesinato del alcalde de la pequeña localidad oscense en 2007; *Días sin luz* (Antena 3, 2009), sobre el asesinato de una niña onubense de cinco años ocurrido en 2008; *Vuelo IL 8714* (Telecinco, 2010) basado en el accidente del vuelo 5022 de Spanair acaecido en julio de 2008, en el que fallecieron 154 personas; y *Operación Malaya* (TVE, 2011) acerca del sonado caso de corrupción urbanística destapado en Marbella en 2005. Asimismo, en 2009, la tercera entrega de la exitosa serie de TVE *La huella del crimen* recreó en sendos episodios tres sucesos destacados de la crónica negra española: *El crimen de los Marqueses de Urquijo*, ocurrido en 1980 y uno de los casos criminales que mayor trascendencia mediática ha tenido en la historia reciente; *El secuestro de Anabel* basado en el rapto y posterior asesinato de Anabel Segura en el madrileño barrio de La Moraleja en 1993 y *El asesino dentro del círculo*, sobre un asesino en serie que mató a cinco mujeres en Castellón entre 1995 y 1996.

Como vemos, en este caso, se acorta la distancia temporal entre los hechos y su recreación. Lo que interesa es el morbo del suceso real todavía muy presente en el recuerdo, al haber acaparado en fechas muy recientes titulares de prensa y de telediarios. En estas ficciones, la intriga policial en el centro del relato es al fin y al cabo intemporal y podría haber pasado en otro momento

[10] Veyrat-Masson, Isabelle, *Quand la télévision…,* op. cit., p. 86.

[11] Vid. Pousa, Laura, *La memoria televisada: "Cuéntame cómo pasó"*. Salamanca, Comunicación Social, 2015; Estrada, Isabel, "*Cuéntame cómo pasó* o la revisión televisiva de la historia española reciente", *Hispanic Review*, 4 (2004), pp. 547-564.

histórico. Los condicionantes políticos o sociales de la época no tienen mayor relevancia.

## 2. LA HISTORIA COMO RELATO: LA CREACIÓN DEL MITO DE LA TRANSICIÓN

El primer grupo de obras es el que va a resultar más interesante para nuestro propósito, por ser el que ofrece mayor historicidad. Como hemos visto, se trata de relatos de ficción que toman invariablemente como base argumental acontecimientos o figuras clave de la historia reciente, siendo la Transición el periodo privilegiado por la mayoría de ellas. Conviene subrayar que hasta el cambio de milenio la ficción en la pequeña pantalla apenas se había interesado por el proceso de cambio de la dictadura a la democracia, cometido que sí había asumido el documental. Como subraya José Carlos Rueda Laffond,

> "la memoria retrospectiva inmediata sobre la transición ha corrido a cargo, inicialmente, de diversas producciones documentales. Entre ellas […] –*La Transición*, emitida inicialmente en 1995 por TVE– que ha constituido un verdadero paradigma de evocación histórica televisiva. En ella se planteó un relato sobre el cambio político apoyado en una base argumental nítida: el papel jugado por diferentes personajes como el Rey Juan Carlos […]"[12].

Veremos que la ficción televisiva seguirá en gran medida las pautas marcadas por este prototipo. Los títulos citados más arriba se valen del docudrama, la reconstitución dramatizada de acontecimientos factuales, para recrear los principales hitos de la Transición o la biografía de prohombres providenciales que llevaron a cabo el proceso de cambio. A este respecto, es significativo notar que en uno de los muy escasos capítulos de la serie fantástica de viajes temporales *El Ministerio del Tiempo* (TVE, 205-2017) donde se aborda, aunque indirectamente, la Transición (el cuarto episodio de la segunda temporada titulado *El monasterio del tiempo*), los protagonistas deben viajar a 1808 para evitar que las tropas francesas ejecuten a un prisionero, que no es otro que el antepasado de Adolfo Suárez, si no lo hacen no podrá nacer el futuro presidente y por tanto no podrá sobrevenir la Transición.

[12] Rueda Laffond, José Carlos, "¿Reescribiendo la Historia?...", op. cit., p. 90.

"Todo relato es teleológico" afirmaba Hans-Robert Jauss[13]. El modelo de ficción privilegiado por la televisión parece aferrarse a esta regla puesto que implica en efecto una estructura dramática, protagonistas, un principio y un final y determina une concepción determinista de la historia en la que la acción de los protagonistas y el encadenamiento de los acontecimientos lleva a un lógico desenlace dentro de un relato cerrado, puesto que la mirada retroactiva permite conocer de antemano el final. La racionalidad inherente a la narración encierra el relato en un sistema de causalidad reductor para mayor placer del espectador[14], y podríamos añadir, mayor disgusto del historiador. Lo único que tiene que respetar la ficción es la verosimilitud y la coherencia interna del relato, así puede añadir personajes o situaciones ficticios en pos de la coherencia y de la elipsis necesarias dentro del relato. Sus estrategias enunciativas se basan en la emoción y la ilusión de realidad, pero al borrar todo signo de enunciación, estos docudramas merman también la distanciación y la capacidad crítica del espectador[15].

Las ficciones históricas de la televisión remiten así a la historiografía más tradicional que consideraba a las figuras históricas y los acontecimientos señalados como únicos motores de la historia[16], configurando a su vez un relato que, como subraya Roland Barthes, poco tiene que envidiar a la epopeya, la novela y el drama[17], y podríamos añadir, claro está, a la ficción audiovisual. Con ánimo de convertirse en la versión oficial de los hechos, en la "verdad histórica", estas producciones televisivas defienden la ilusión de contar las cosas tal como ocurrieron, se presentan como mera dramatización de hechos incontestables, presumiendo de veracidad histórica ante audiencias no especializadas, como deja claro el rótulo que abre cada uno de los dos capítulos de la miniserie *23F. El día más difícil del Rey* (TVE, 2009): "Esta obra cinematográfica es resultado de una recreación histórica basada, principalmente, en un compendio de los datos e informaciones que sobre los hechos acaeci-

[13] Jauss, Hans-Robert, "L'usage de la fiction en histoire…", *Le Débat*, 54 (1989), p. 12.
[14] Veyrat-Masson, Isabelle, *Quand la télévision…,* op. cit., p. 82.
[15] Ibid., p. 80.
[16] Ibid., p. 11.
[17] Barthes, Roland, "Le discours de l'histoire : Le bruissement de la langue", en *Essais critiques, t. IV*. Paris, Le Seuil, 1984, p. 163.

dos fueron difundidos en los medios de comunicación y en publicaciones de todo tipo y en la interpretación que, de los mismos, realizan los autores de la obra. Por todo ello y aunque los personajes y la trama son reales, los diálogos y algunas de sus actuaciones son fruto de la libertad de creación de los autores del audiovisual, que se han inspirado en el material que, sobre los hechos, ha sido publicado hasta la fecha".

Un ejemplo paradigmático de esta visión del pasado que contribuye a asentar la ficción televisiva lo constituye precisamente el telefilm al que acabamos de hacer referencia y que recrea las circunstancias del intento de golpe de estado desde la perspectiva del Rey y su círculo más cercano reunido en el palacio de la Zarzuela. El argumento se centra en el monarca enfatizando su papel y participando así de la consolidación de la imagen apologética del entonces jefe del Estado. La ficción lo eleva a la condición de héroe al mismo tiempo que también lo humaniza al situarlo en su entorno doméstico (somos testigos de sus dudas, lo vemos llorar cuando habla con su padre), siguiendo la estrategia generalizada en el tratamiento de las figuras de la Transición que señala Bénédicte Brémard[18].

La miniserie es así un claro ejemplo de cómo la ficción televisiva aborda la Transición a través de la reconstitución de acontecimientos clave y subrayando el papel decisivo jugado por figuras providenciales como el presidente Suárez, el cardenal Tarancón o el propio rey Juan Carlos, de los que ofrece una imagen deferente y acrítica. Se refleja así una Transición llevada a cabo desde arriba por líderes carismáticos, sin que intervengan en ningún momento los movimientos políticos o sociales. La ficción televisiva participa de lleno de esa "cultura de la Transición"[19] tan denostada por sus críticos, ofreciendo al telespectador un relato coherente, reconocible y no conflictivo de la historia reciente española (la historia que nos contaron y tal cómo nos la contaron), hasta asentar desde la pequeña pantalla "una transición mitificada y dramatizada"[20]. Este carácter programático ha sido abiertamente asumido por los responsables de la televisión pública, cuando se emitió *El día más difícil del Rey*, el entonces director general de TVE dejó claro que la miniserie formaba parte del compromiso del ente público de asegurar que esos importantes hechos históricos siguieran siendo ampliamente conocidos por la población[21]. Por eso resulta significativo que el telefilm en dos partes *23F. Historia de una traición*, que fue emitido en el mismo horario que *23F. El día más difícil del Rey* no alcanzara ni de lejos la cuota de audiencia de este último (6.491.000 espectadores en el primer episodio y 6.920.000 en el segundo para la miniserie de TVE, y tan solo 2.833.000 y 1.541.000 respectivamente para la de Antena 3[22]), es cierto que al centrarse en tramas ocultas en torno a dos militares ficticios involucrados en la intentona golpista, ofrecía una visión mucho más alejada de la versión canónica de los hechos y de las pautas de la representación televisiva.

## 3. LA ACTUALIZACIÓN DEL REFERENTE HISTÓRICO

Como decíamos con anterioridad, toda película histórica es siempre el reflejo, a veces inconsciente, del periodo en el que fue realizada. En este sentido no debe extrañarnos que la ola de ficciones acerca de la Transición surja en un momento en que el conjunto del sistema nacido de ella empieza a mostrar claros signos de debilidad, a medida que el país se sumía en una grave crisis económica, política y moral. Tras resquebrajarse los mitos fundacionales de la democracia española, estos necesitaban de alguna manera ser reafirmados. Así, siguiendo con el ejemplo de *23F. El día más difícil del Rey*, vemos que la recreación de un hecho del pasado sirve también en 2009 de pretexto para garantizar la continuidad de la corona, preparando la próxima sucesión en el trono, esa otra transición que la edad avanzada del monarca dejaba entrever cada día como más cercana. Y lo hace precisamente cuando la positiva imagen mediática del rey y su familia, hasta

[18] "La elevación de dichas figuras políticas al rango de héroes, líderes, hombres providenciales, combinada con la humanización de estas figuras; colocadas en momentos claves de dilemas, en los que el espectador siente empatía con sus emociones, se muestran a la altura de las circunstancias todavía muy vivas en la mente del espectador". Brémard, Bénédicte, "La Transición, ¿un mito creado por y para la televisión?", *Área Abierta*, 12/3 (2015), 91.

[19] Vid. Martínez, Guillem (ed.), *CT o la cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Debolsillo, 2012.

[20] Brémard, Bénédicte, "La Transición…", op. cit., p. 87.

[21] Coronado Ruiz, Carlota y Rueda Laffond, José Carlos, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid, Fragua, 2009, pp. 178-179.

[22] Según las cifras de *Telemanía*, "Las audiencias, dato a dato". Disponible en: http://www.mediaset.es/telemania/audiencias/audiencias.html?date=09022009 [Consultado el 10 de abril de 2017].

entonces cuidadosamente blindada por consenso tácito, empieza a empañarse. A través del protagonismo dado al joven príncipe Felipe en la ficción y a "la relación discípulo/maestro"[23] que se establece entre él y su padre, el papel decisivo de la corona en 1981 es actualizado en 2009 como garantía de ese mismo régimen democrático que contribuyó a salvar entonces, ratificando la vigencia del marco actual y reafirmando la monarquía como garante del orden constitucional. En una estrategia claramente legitimadora, se insiste en el aprendizaje del heredero, que ha tenido el mejor maestro posible en la persona de su padre, cuyos pasos sabrá sin lugar a dudas seguir llegado el momento[24].

## 4. ¿CINE *VERSUS* TELEVISIÓN?

El cine español de principios del siglo XXI también se ha interesado por la historia reciente del país aunque se ha mostrado mucho más parco a la hora de representar la Transición, si bien podemos notar un repunte de interés en los últimos años. Podríamos citar como precursor el primer largometraje de Patricia Ferreira *Sé quién eres* (2000), en él la directora madrileña plasmaba, en clave de thriller, la historia de un hombre aquejado de amnesia recluido en un psiquiátrico. La llegada de una nueva doctora revelaba unos turbios sucesos olvidados de la Transición, en este caso, los ataques contra la incipiente democracia por parte del Ejército y la ultraderecha y la posterior falsificación de los mismos. Otras películas como *Pasos* (2005), dirigida por el conocido actor argentino Federico Luppi, o *El calentito* (2005), de Chus Gutiérrez, utilizaron las circunstancias históricas, en ambos casos el 23-F, como revelador de conflictos personales.

A diferencia de la televisión, el cine ha multiplicado los enfoques, desde los patrones de los géneros fílmicos (thriller, drama psicológico o social, comedia), hasta aproximaciones experimentales, alejándose de la reconstitución histórica privilegiada por la pequeña pantalla, de la que solo encontramos escasos ejemplos en la grande. Entre ellos podemos citar *23-F, la película* estrenada por Chema de la Peña en 2011, coincidiendo con el 30 aniversario del golpe, y aprovechando el tirón de la miniserie, una cinta que pasó sin pena ni gloria por la cartelera y que se limitaba a contar un suceso de sobra conocido; o *Lasa y Zabala*, en la que Pablo Malo evidenció en 2014 la bárbara actuación de los aparatos de seguridad del estado en su lucha antiterrorista a principios de los 80 a través de la reconstitución de los hechos y el posterior juicio a los responsables. Las dos producciones que nos interesa analizar aquí –*La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) y *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)– siguen sin embargo derroteros muy distintos y, a pesar de las evidentes diferencias que encierran sus propuestas, ambas presentan punto comunes.

*La isla mínima* es a nivel español una gran producción, que contó con 4 millones de euros de presupuesto y una significativa participación de Antena 3 Televisión. Su director, Alberto Rodríguez, según el crítico de cine de *El País*, Gregorio Belinchón, "[forma] parte de una generación de directores españoles que no entienden la anquilosada separación de cine de género y cine de autor. Y que reniegan de peores dicotomías: cine social contra cine de entretenimiento"[25]. La película fue presentada en el Festival de San Sebastián, donde fue muy bien acogida por la crítica. Tras su estreno, alcanzó un llamativo éxito de público, con cerca de 1.300.000 espectadores y una recaudación de 7,8 millones de euros[26]. Un triunfo que se vio confirmado posteriormente en los premios Goya, en los que acaparó 16 nominaciones y 10 premios, entre ellos los de mejor película y mejor director[27]. La cinta inició después un notable recorrido internacional estrenándose en los Estados Unidos y en Francia con una favorable aceptación por parte del público y de la crítica. Su argumento es el siguiente: corriendo el año 1980, dos policías ideológicamente opuestos son enviados desde Madrid a un remoto pueblo de las marismas del Guadalquivir, para investigar la desaparición de dos chicas adolescentes que no volvieron a casa después de asistir a las ferias de la localidad[28]. Mientras avanza la investigación policial, se acerca la cosecha del arroz entre protestas y amenazas de huelga por parte de los jornaleros.

[23] Díaz, Susana, "La transición política como pretexto: *23-F. El día más difícil del Rey*", *Zer,* 18/35 (2013), p. 173.

[24] Vid. Montero, Laureano, *23 F…*, op. cit.

[25] Belinchón, Gregorio, "Vivimos un momento sucio", *El País*, 7 de febrero de 2015.

[26] Según la Base de Datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura. Disponible en: http://www.mecd.gob.es [Consultado el 10 de abril de 2017].

[27] La película ha ganado muchísimos otros premios: José María Forqué, Feroz, Asecan del Cine Andaluz, del Círculo de Escritores Cinematográficos, Sant Jordi de RNE, 'Días de Cine' de TVE, Fotogramas de Plata…

[28] Un argumento que lleva irremediablemente a pensar en el terrible caso de las niñas de Alcàsser, muy mediatizado y que conmocionó a todo el país en 1992.

Pero, como se han encargado de enfatizar los autores, en el importante paratexto generado alrededor de la película, bajo la intriga del thriller aflora un subtexto político que refleja una época convulsa, en la que el nuevo país que va a traer la democracia no se ha despejado aún de la herencia de la dictadura. El propio director cuenta así la génesis de la película: "Vimos dos documentales, *Atado y bien atado* y *No se os puede dejar solos*, de los hermanos Cecilia y José Juan Bartolomé, y lo que observamos en esas películas nos convenció. […] Lo que se cuenta en esos dos documentales no es la historia oficial de la transición. La que nos han contado. Allí se narra otra cosa. Eso nos pareció particularmente atractivo. El año 80 fue un año con una tensión brutal. Y nos venía muy bien para introducir la tensión subterránea que buscábamos. En la película hay una trama típica por encima, y por debajo toda la convulsión política que vivía el país"[29]. Desde el principio, ha explicado el director, su interés era "mucho más el discurso que había por debajo que la excusa de la investigación criminal, lo que pasa es que la trama era imprescindible para sostener el suspense y para que el espectador siga la película"[30]. Es cierto que el género policial se presta particularmente para desentrañar todo lo que una sociedad se empeña en ocultar. La investigación se torna en crónica de una realidad social en la que se sobrevive de míseros jornales, de la caza furtiva y de los trapicheos, en la que se cuentan muchas mentiras y nadie dice la verdad. La película se vale de un lenguaje metafórico para ofrecernos una contra-historia de ese periodo histórico, muy alejada del relato hegemónico centrado en los protagonistas y los grandes acontecimientos de la televisión. Así es como lo ha recibido la mayor parte de la crítica[31].

Alberto Rodríguez ha subrayado asimismo en varias ocasiones la plena vigencia de lo que relata la película en la España actual: "nos dimos cuenta de que la España de 1980 y la de 2012 –año en el que escribimos el guion– tenían muchos puntos en común. Había una crisis económica bastante fuerte, había mucha gente que se estaba yendo del país, había problemas de definición territorial e incluso estaba en cuestión la ley del aborto, que entonces se estaba iniciando y ahora se vuelve a cuestionar. Había muchas cosas que hacían que esta historia que contamos en la película tuviera mucho que ver con el presente"[32].

Una actualización del relato corroborado en la recepción crítica, por poner solo un ejemplo, Luis Martínez escribía en *El Mundo*:

> "el director […] desnuda la mecánica del 'thriller' hasta convertirla en la perfecta descripción de la herida de nuestro tiempo. […] De hecho, toda la película hace pie en la certeza de que el pasado es en realidad el presente y que todos los errores de antes no son más que las heridas de ahora"[33].

El desenlace ambiguo apunta a una lectura de la Transición como pacto de olvido y silencio. "Todo en orden, ¿no?" le espeta irónicamente el policía franquista a su joven compañero en el cierre de la película. Es cierto que al final de la investigación no todos los criminales están muertos o entre rejas. Tampoco queda clara la divisoria entre culpables e inocentes, ni entre "buenos" y "malos". Según avanza el film el retrato del policía franquista se va humanizando, a la vez que van surgiendo más datos sobre su cruento pasado, incluso sus métodos brutales se hacen imprescindibles para el buen desarrollo de la investigación. Se produce de hecho cierta simbiosis entre los dos protagonistas. Componendas y arreglos han prevalecido sobre los principios del joven policía idealista, quien decide callar a cambio de un notable beneficio: un nuevo destino en Madrid. Se han olvidado los crímenes de la dictadura, se ha decidido no mirar hacia atrás para asegurar el porvenir.

De factura muy diferente es *El futuro*, debut en solitario de Luis López Carrasco –del colectivo audiovisual Los hijos– que alcanzó repercusión internacional y una excelente acogida crítica tras

[29] Cuéllar, Manuel, "Alberto Rodríguez nos traslada en *La isla mínima* la tensión soterrada de la Transición", *El Asombrario*, 29 de septiembre de 2014.

[30] EFE, "Rodríguez anuncia que su próximo proyecto será sobre Paesa y Roldán", *Eldiario.es*, 8 de febrero de 2015.

[31] Escudero, Rafael, "La amnistía mínima", *eldiario.es*, 16 de octubre de 2014; Llopart, Salvador, "Una historia que debía ser contada", *La Vanguardia*, 10 de enero de 2015; Lucas, Antonio; Aymá, José, "La transición en el barro", *El Mundo*, 1 de febrero de 2015; Cuéllar, Manuel, "Alberto Rodríguez…", op. cit.

[32] Cuéllar, Manuel, "Alberto Rodríguez…", op. cit.

[33] Martínez, Luis, "El paisaje interior de España", *El Mundo*, 20 de septiembre de 2014. Manuel Cuéllar hace un análisis parecido: "nos coloca frente a un espejo del pasado en el que vemos reflejadas muchas de las sensaciones de vacío de la actualidad". Cuéllar, Manuel, "Alberto Rodríguez…", op. cit.

estrenarse en el prestigioso Festival de Locarno[34]. Si bien la gran mayoría de los largometrajes históricos utiliza evidentes claves genéricas como el thriller en *La isla mínima*, esta película de bajo presupuesto y de una duración inusual de 68 minutos –que en sí rompe ya los esquemas– se vale de la experimentación formal, "haciendo de ella una parte esencial de su argumentación"[35] para, a través de la recreación de una fiesta de jóvenes de clase media en el momento de la victoria socialista de 1982, desarrollar un discurso sobre el alcance de la Transición. Fingiendo ser metraje encontrado, la cinta propone largos planos de la fiesta, sin que las palabras que intercambian los participantes resulten audibles para el espectador, puesto que las cubre la música, canciones en su mayoría de grupos españoles de los 80 ya olvidados, cuyas letras vienen a suplir de alguna manera la ausencia de diálogos. La banda sonora evita cuidadosamente incluir los grandes clásicos de la Movida que permanecen en la memoria colectiva, con la notoria excepción de Aviador Dro, en un claro intento de alejar cualquier atisbo de reconocimiento nostálgico[36]. El montaje mezcla los planos de la fiesta con documentos de archivo: el discurso radiofónico de Felipe González tras ganar las elecciones en 1982 sobre una pantalla negra que abre la película, fotografías encontradas de una familia acomodada franquista de los años 60 cuyos niños podrían ser los jóvenes de la fiesta de 1982 y planos de calles madrileñas en la actualidad. Los fallos en el montaje, las imágenes desenfocadas o supuestamente deterioradas (aparecen unos curiosos círculos negros en el centro de la pantalla) pueden hacer pensar que se trata de la grabación de un aficionado. Los pocos diálogos audibles para el espectador son incompletos e inconexos y destacan por su banalidad. Los jóvenes participantes a la fiesta bailan, beben, fuman, prueban la leche del pecho de una de las invitadas, hablan del horóscopo o de drogas en los escasos diálogos audibles, revelando una actitud hedonista y apolítica que resaltan las letras de las canciones. El único fragmento de conversación que alude al contexto político trata de la acción de ETA y, según el director, está inspirado en el documental crítico de Cecilia y José Juan Bartolomé, *Atado y bien atado* (1981)[37], que también había servido de inspiración al autor de *La isla mínima*.

El efecto distanciador creado por el dispositivo fílmico y el desconcierto que este produce invita al espectador a la reflexión. Al relacionar el pasado de 1982 con la España de 2013 representada por las calles grises y vacías de la capital en la actualidad, la película también actualiza el discurso, como lo hacen las ficciones televisivas, pero a diferencia de estas y al igual que *La isla mínima*, ahondando en el desengaño y la desilusión, con la crisis actual apuntando como resaca de esa fiesta que parecía celebrar que por fin había llegado ese futuro tan esperado. Así, Ralf Junkerjürgen considera que la cinta de Luis López Carrasco –nacido en 1981–"sugiere desde el principio que nada parece haber cambiado desde 1982 y que el sueño de un futuro mejor se ha hundido en la vorágine de la crisis económica desde 2008"[38]. En ese mismo sentido, el investigador alemán interpreta los círculos negros que acaban ocultando el rostro de los personajes como el agujero negro de la crisis que va a devorar a los protagonistas, todavía inconscientes del peligro. La canción de Aviador Dro "Nuclear sí", que se repite dos veces a lo largo de la película –la segunda, al cierre del film, solo aparece la letra escrita sobre un fondo negro, sin música–, pasa de celebrar irónicamente la explosión tan anhelada en los 80 a convertirse en una "amarga alegoría de la crisis"[39] en 2013.

Frente al discurso despolitizado y legitimador de la ficción televisiva sobre la Transición que apuesta por la reconstitución factual y personalizada en torno a los grandes próceres, participando así de la construcción de una narrativa oficial sobre el pasado reciente, el cine ofrece una mayor pluralidad de miras. Este intenta alejarse del modelo unidireccional impuesto por la pequeña pantalla (la historia como nos la contaron, la historia que nos hemos creído), proponiendo a través de un lenguaje metafórico, como en *La isla mínima*, o de experimentos formales, como en *El futuro*, diferentes capas discursivas y una visión mucho más compleja del periodo histórico; dejando que el propio espectador construya el

[34] La película se difundió en el circuito de festivales, en centros de arte y en la plataforma de visionado en línea Filmin.

[35] Junkerjürgen, Ralf, "Anacronismos para politizar a los ciudadanos: *El futuro* (2013) de Luis López Carrasco", en Meckle, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid/Frankfurt-am-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2017, p. 140.

[36] Ibid., p. 146.

[37] Ibid., p. 143.

[38] Ibid., p. 142.

[39] Ibid., p. 147.

significado. El cine se erige así en "contraanálisis de la sociedad"[40], no se limita a la mera dramatización de los hechos históricos sino que trata de encontrar en la intrahistoria de aquellos años (la historia invisible, la historia cotidiana), posibles explicaciones a los problemas actuales, ya que, como el docudrama televisivo, también actualiza su discurso sugiriendo una lectura coyuntural desde el presente, pero con una mirada mucho más crítica. Parece así haberse establecido una clara segmentación del mercado en cuanto a la representación de la historia reciente: el medio televisivo se centraría en los productos más consensuales que reafirman el mito, mientras que el cine –financiado en gran parte, por lo menos en su vertiente más comercial, por las propias cadenas de televisión– asumiría las propuestas más arriesgadas que lo cuestionan.

[40] Vid. Ferro, Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*. Paris, Editions du Chêne, 2003, pp. 162-163.