

**Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España.**

Laura Gómez Vaquero. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Documenta Madrid, 2012.

*Por Paola Margulis*

Toda transición presupone una evaluación del pasado. *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España* de Laura Gómez Vaquero establece una cartografía del documental español postdictadura que cifra sus tendencias y narrativas pero que también, sin proponérselo, establece criterios generales que resultan útiles para ser pensados en relación a las transiciones por las que atravesaron otros países. En efecto, la revisión de largos períodos históricos; el énfasis en el testimonio y en dar la palabra a agentes diversos -en algunos casos marginales-; la emergencia de nuevas identidades y, finalmente, el desencanto, son algunas de las marcas que permiten establecer puentes entre diversas cinematografías en los períodos postdictatoriales de las últimas décadas del siglo XX.

Si los trabajos sobre el documental en las transiciones tienden, en general, a focalizar en los quiebres entre dictadura y democracia y el modo en que éstos afectan la producción audiovisual, *Las voces del cambio*<sup>1</sup> tiene el mérito de contemplar también las continuidades que efectivamente existen entre uno y otro régimen. En un período caracterizado por el testimonio "(...) pertenecient[e] tanto a especialistas como a profanos, a personajes conocidos y anónimos, etc." (17), el trabajo de Gómez Vaquero opta acertadamente por construir una vía de análisis centrada en el seguimiento de las diversas voces que marcaron una época de cambios. Esto quiere decir que la autora parte de las mismas características de su objeto -la palabra- para organizar sus herramientas de estudio, inscribiendo en

---

<sup>1</sup> De aquí en más nos referiremos al libro como *Las voces del cambio*.

simultáneo dicho análisis textual en la serie social. Estos recursos, además de brindar sistematicidad a un período del cine español que no había sido trabajado hasta el momento con tanta exhaustividad, logran poner en sistema los discursos con su contexto, organizando un trabajo de gran densidad conceptual. El análisis que emprende Laura Gómez Vaquero liga el crecimiento del documental a la democratización en España, lo cual habría traído consigo la incorporación del discurso del opositor y el interés por el sentir de la calle por parte de aquellos sujetos anónimos cuyo testimonio no habría sido tenido en cuenta con anterioridad. El resultado es una minuciosa cartografía organizada en dos partes que considera el modo en que estos films se relacionan con su tiempo: "la primera se ocupa de aquellas [propuestas] que encontraron en la revisitación del pasado reciente su principal baza, donde el punto de partida fue el cuestionamiento -o no- del discurso oficial franquista; la segunda se centra en estas otras propuestas que optaron más bien por captar las transformaciones de un presente cambiante para revalidar o cuestionar el que se estaba convirtiendo en discurso oficial, cada vez más presente en los medios generalistas, ocupados en promover el consenso y en celebrar la recién estrenada libertad" (17). Este criterio que articula las diversas voces y su relación con la temporalidad en la que se inscriben, se muestra como una herramienta efectiva para ordenar una producción profusa y heterogénea, sirviendo además para dar cuenta efectiva de los cambios que se estaban produciendo en la sociedad española durante la transición. Por otra parte, la diversidad de la producción documental en los años de postdictadura no le quita coherencia a esta perspectiva sino que, por el contrario, destaca la plasticidad de las categorías utilizadas para sistematizarla, aportando matices a la lectura sobre un período de dinámicas transformaciones.

## **Hacer memoria**

La primera parte del libro se titula "Hacer memoria: el encuentro entre la palabra y el pasado" y aborda la tendencia

que se genera en los medios a partir de la muerte del caudillo Francisco Franco a "consumir memoria". Según explica Gómez Vaquero, esta perspectiva habilita la re-lectura de distintos momentos históricos -como la guerra civil española y el franquismo en general- que, hasta entonces, habían sido moldeados para integrar los relatos oficiales o que directamente fueron descartados de las versiones oficiales. Mientras algunas propuestas apostaron por la continuidad -salvaguardando y actualizando relatos que habían conformado el discurso franquista-, otros se propusieron romper con dicho discurso desde el cuestionamiento de los relatos legados. Nota la autora que entre estas nuevas narrativas sobre la Guerra Civil surgidas a partir de la muerte de Franco, la mayor parte se posiciona del lado de los vencidos. A su vez, el proceso de renovación legislativo en aspectos como la censura habría incentivado el cuestionamiento de la mirada sobre la historia impuesta por el régimen y el relevamiento de aspectos de la historia reciente que habrían sido conscientemente desatendidos o tergiversados.

El análisis formal de los films enmarcados en este período y, fundamentalmente, la puesta en contexto de las voces que los componen, logra explicar el por qué del impacto de estos documentales, que en muchos casos resultan sumamente convencionales. Más allá de sus diferencias, impera en ellos la alternancia entre el empleo de la entrevista y de la locución acompañada por imágenes de archivo. Algunos documentales como *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), rompen este esquema al vertebrarse alrededor de la voz de su realizador. Otras piezas, como las elaboradas por Basilio Martín Patino también se apartan de la perspectiva de la voz objetiva, proponiendo en cambio una diversidad de voces con estatus diferentes, y apelando también al montaje dialéctico como medio para evidenciar y deconstruir el discurso franquista.

Junto a esta tendencia revisionista, puntualiza Gómez Vaquero, emergió otro tipo de documentales que centró su interés en sacar a la luz los traumas de una sociedad que habría vivido sometida a un sistema represivo intolerante ante lo distinto. Los usos y

abusos del régimen franquista aparecen cuestionados en *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1973), un film realizado en la clandestinidad que aborda el tema de la pena de muerte en España durante el franquismo, y que rescata los testimonios de un mundo que hasta entonces era considerado oscuro: el de los ejecutores del garrote vil. *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1979) plantea una crítica a las instituciones represivas, dándole la palabra a José Luis Cerveto, quien habría sido responsable de un doble asesinato.

La potencia de la voz como herramienta de análisis se vuelve particularmente evidente al abordar ciertos documentales en los que el testimonio asume un giro inesperado, integrando experiencias que hacen a la vida pública y privada de los distintos agentes. Según explica Gómez Vaquero, esto se observa en especial en el seguimiento de un cine que incorpora la palabra ligada a la develación de las constantes de la vida familiar de los españoles durante la dictadura, evidenciando el modo en que dicha institución también estaría cruzada por el influjo de las directrices franquistas. El libro aporta un interesante análisis de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), el cual expone los puntos de cruce entre "lo real y lo imaginado" (109) a través del testimonio, y su cercanía en algunos casos al melodrama. En un tono similar al largometraje sobre la familia Panero, *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) también transmitiría los pensamientos, sentimientos, dudas y decisiones de sus protagonistas, la actriz Lola Herrera y su ex marido Daniel Dicenta, indagando sobre la identidad privada y pública de estos personajes, y aportando también a la discusión sobre el lugar de la mujer durante el franquismo.

Resulta interesante el lugar que la investigación le atribuye a lo popular en el período postdictadura, lo que permite integrar una serie heterogénea de films que reúne o alude a expresiones de la cultura subalterna. Según la autora si "(...) la palabra hablada fue ensalzada durante el postfranquismo como síntoma de los cambios sociales y políticos que el país estaba asumiendo, no lo fue menos la palabra cantada" (131). En ese sentido, el

libro emprende un recorrido por distintos documentales que abordan la música popular como una alternativa al discurso oficial, pero también como una forma evocativa del recuerdo. Conviven en este apartado obras sobre Raphael -con escaso cuestionamiento del pasado- junto con trabajos más reflexivos como *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) -que discute los relatos franquistas a través de uso de materiales de archivo-, y el retrato y homenaje de la vida del cantautor antifranquista Chicho Sánchez Ferlosio a través de los films *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980) y *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982). La función de las tradiciones populares es recuperada en *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1977) documental que aborda la romería, pero que a su vez se adentra en un tema tabú: las matanzas indiscriminadas durante los primeros días de la Guerra Civil por los partidarios del bando rebelde.

En relación al tema de lo nacional, la autora marca un punto de inflexión en la aprobación de la Constitución en diciembre de 1978 que reconoce el derecho a la autonomía de las regiones que componen España y afirma que: “[d]esde 1978 se ponen en marcha dos estrategias para contrarrestar la unicidad del discurso franquista en torno a la idea de nación: de una parte, desvirtuar o recontextualizar aquellos rasgos de identidad nacional que habían sido considerados como representativos del *carácter español* hasta esos momentos; y de otra, poner en evidencia la existencia de las diferencias regionales o locales” (157, resaltado corresponde al original). Según destaca Gómez Vaquero, la cuestión de la lengua propia -euskera y catalán principalmente- se vuelven centrales en films como *La nova canço* (Francesc Bellmunt, 1976) y *Euskal Herri Musika* (Fernando Larruquert, 1980).

## **Voces en presente**

La segunda parte del libro se titula “Voces en transición. El presente se impone al pasado” y se aboca al seguimiento de distintas propuestas que pretenderían dar continuidad al cine

militante de la última etapa del franquismo, incorporando nuevas fórmulas en sintonía con el emergente contexto político y social. Según aclara Gómez Vaquero, la mayoría de estos documentales habla del espacio que ocupan la ilegalidad y la disidencia política, registrando actos, conductas y modos de vida que discuten la legalidad y la oficialidad vigentes. Este cine, conviviría con otro tipo de manifestaciones inspiradas en un sentimiento de liberación, interesado por lo que sucedía en las calles, otorgando a distintos eventos e identidades una visibilidad inédita. Según explica la autora: “[p]or medio del recurso del extrañamiento, la distancia y el silencio (frente a la palabra), estos largometrajes preludian el fin de una etapa en la que la relación con el tiempo (y de este con la palabra) era directa y cumplía una función clara” (204).

En la segunda parte el análisis se detiene en un punto fundamental: la clausura de las expectativas abiertas por el fin de la dictadura. En dicho contexto el desencanto surge ante “(...) el fin de una etapa de esperanzas y proyectos para aquellos que esperaban de la clase política más de lo que esta aportó” (203). Esta atmósfera se traslada, según el entender de la autora, al homenaje a aquellos que formaron parte de la oposición franquista, a la reconstrucción del camino de la euforia al desencanto, y al registro de lo que sucedía en las calles, captando las discrepancias existentes en una sociedad en absoluto uniforme ni reconciliada. Estas producciones recuperan el legado de las propuestas disidentes y clandestinas de finales de los años setenta y principios de los ochenta. Algunos de sus responsables, como Pere Portabella y Joaquín Jordà, habían participado del cine militante realizado al margen de la industria y recurrirán, en muchos casos, a mecanismos discursivos similares. Según explica Gómez Vaquero, la ocupación del espacio público y la posibilidad de filmar en la calle pondrían fin a las prácticas clandestinas que durante los últimos años del franquismo concebían el sólo registro de aquellas expresiones de disidencia como un ejercicio de libertad y de oposición al régimen. Desde esa perspectiva, el libro

describe y analiza films que configuran ámbitos de libertad ajenos a los sistemas de poder como *Porque llegaron las fiestas* (Jesús Sastre, 1980) sobre la fiesta de San Fermín.

En el contexto de análisis de la segunda mitad de la década del setenta, en el que lo viejo convive con lo nuevo, *Las voces del cambio* dedica todo un amplio apartado a aquellos films que abordan historias de "(...) homosexuales, drogadictos, prostitutas, locos y demás personajes considerados marginales (...) " (235). Si durante los tiempos de Franco estos casos eran víctimas de criminalización, en el contexto de la transición "(...) el ámbito de la cultura marginal se convierte en uno de los espacios más idóneos para el cuestionamiento despolitizado, pero no por ello menos incisivo, de un nuevo tipo de oficialidad" (235). En dicha vertiente se circunscribe el análisis de films como *La tercera puerta* (Álvaro Forqué, 1976), y *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978) sobre la homosexualidad. El libro también le destina un lugar de importancia a las manifestaciones contraculturales de la "nueva juventud" a través del rock progresivo y psicodélico en el caso de *Canet Rock* (Francesc Bellmunt, 1976) y el rock urbano en *Nos va la marcha* (Manolo Gómez Pereira, Raimundo García Fernández, y José M. Berástegui, 1979). Acercándose al final del volumen, el análisis de estos films permite corroborar que "los tiempos estaban cambiando" (257). Esta idea se desprende de los nuevos códigos corporales, de vestimenta y de consumo musicales relacionados con estas prácticas contraculturales; pero también y fundamentalmente, al modo en que se posiciona e interactúa la cámara, mucho más espontánea y cercana a los participantes de dichos eventos.

En el epílogo, Laura Gómez Vaquero sintetiza los lineamientos del libro y enfatiza las dos grandes tendencias que evidencian más claramente el cambio: por un lado, la presencia de rasgos de subjetividad que implicarían la configuración de formas híbridas -como se observa en *El desencanto*, *Función de noche* y *Ocaña, retrat intermitent*-; mientras que por otro, destaca la importancia dada a las nuevas expresiones de la cultura popular -materializadas en films como *Canet Rock* y *Nos va la marcha*.



# Cine Documental



Estas observaciones terminan de completar la extensa cartografía en torno del documental español durante la transición, anunciando el modo en que ciertas tendencias modernizadoras atravesarían su horizonte próximo, a partir de su incorporación a una constelación cultural que se insinúa más amplia, compleja y cambiante.

A través de un trabajo riguroso, capaz de integrar lo diverso con coherencia, el análisis de Laura Gómez Vaquero contribuye a la recuperación de una polifonía de voces y sentidos que no siempre logró suficiente visibilidad en su momento de enunciación. La decisión de situar estas miradas en relación al compromiso con su tiempo, se muestra como una opción por demás adecuada para pensar el cambio, contribuyendo a una caracterización e interpretación acabada de los sentidos que marcaron a toda una época.