



© Google imágenes

EL "CRIMEN DE CUENCA" Y "ROCÍO" O LOS LÍMITES DE LA LIBERTAD

*'THE CRIME OF CUENCA' AND 'ROCÍO':
THE LIMITS OF FREEDOM*

Marie-Claude Chaput / mc.chaput@gmail.com
 Javier Jurado / jjuradog@gmail.com
 UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
 UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

RESUMEN

Nos proponemos en este artículo matizar el relato de la Transición a partir de la censura cinematográfica en los primeros años de la democracia centrándonos en el discurso de la prensa sobre los avatares judiciales que sufrieron *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) y *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1983). Haremos primero un breve recorrido de los últimos años de la censura, una institución que mediatizó la recepción por parte del público español de las producciones cinematográficas durante cuarenta años para fijarnos en el momento de su desaparición formal, poco tiempo después que ocurriera en los países de la Europa democrática. Mediante el estudio de la prensa de la época y las polémicas surgidas a partir de la exhibición de los dos filmes, pretendemos aquí mostrar los límites de la libertad de expresión en un momento en el que la transición de la dictadura franquista a la democracia constitucional parecía más o menos consolidada. El análisis del discurso de los medios de comunicación de distintas tendencias ideológicas sobre las dos películas censuradas es inseparable de una reflexión sobre la Justicia y las esperanzas, conflictos y resistencias que a finales de los años 70 y principios de los 80 habían provocado un cambio político menos consensuado y con muchos más obstáculos que lo que hasta hace poco se ha querido reconocer.

PALABRAS CLAVE

Censura cinematográfica, Transición Española, historia/memoria, revista de prensa

ABSTRACT

We intend in this paper to review the discourse of the Democratic Transition in Spain through the evolution of film censorship these years. We will focus specially in the judicial processes that "Cuenca's crime" ("El crimen de Cuenca", Pilar Miró, 1981) and "Rocío" (Fernando Ruiz Vergara, 1983) suffered then. We will make a brief account of the last years of an institution that biased reception of movies for the Spanish public for at least 40 years. We will stress that its formal disappearance matched similar legislation in other countries of democratic Europe. We are going to try the limits of freedom of speech during the Transition years through the study of the press at that time and what was published concerning the polemic exhibition of both films. Using the analysis of the media discourse from different ideological angles we think we have contributed to put into perspective the hopes, conflicts and resistances that the political changes of late 70s and early 80s. These came into birth with much more difficulty than it has usually been accepted. Finally, in coherence with this interdisciplinary effort of gaining perspective, we find it important to show the socio-economic changes of those years in a supranational scale: the emergence of economic neoliberalism, the establishment of the affluent society and the appearance of the consensual society as a consequence of the previous factors.

KEYWORDS

Film censorship, Spanish Transition, history/memory, press analysis

Recibido: 11 de marzo de 2015

Aceptado: 1 de octubre de 2015

"En réfléchissant à l'attitude face aux images dans la période d'après guerre, on se souvient que Magnum, l'agence photographique, fut fondé en 1947 par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger et David Seymour dans l'espoir, à la fois humaniste et optimiste, de porter un témoignage sur le monde afin de le changer!"
Sally Shafto

INTRODUCCIÓN

Después de un balance previo de la censura cinematográfica, nos interesaremos por dos películas, *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró (1979) y *Rocío* de Fernando Ruiz Vergara (1983), que sufrieron la censura después de la promulgación de la Constitución. En un contexto internacional de cambios socioeconómicos y del surgimiento de una cultura del consenso, la prensa desempeñó en España un papel crucial tanto para informar como para formar la opinión pública². Las reacciones a los avatares judiciales que sufrieron ambos filmes permiten entender las tensiones en este momento clave. El cine militante, politizado o simplemente polémico, por la fuerza de las imágenes y después de décadas de censura, representaba un peligro para todos aquellos que se oponían al cambio. Antes de ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía, Pilar Miró ya tenía una formación en Derecho y Periodismo y, antes de la abolición de la censura, había utilizado el poder de la prensa para evitar cortes en su primera película *La Petición* (1976)³.

La memoria y el recuerdo de la conflictiva historia de la primera mitad del siglo XX comenzaba a lograr una cierta presencia en el discurso mediático. Lo que estaba en juego para construir el porvenir era asumir este pasado ocultado por el franquismo o volver a callarlo ahora en nombre del consenso. Recordaremos primero el contexto de la producción cinematográfica antes de tratar la recepción de dos películas hechas desde un enfoque de crítica social y una postura de izquierda⁴. El final de la dictadura franquista y la transición a la democracia coincidieron con

el asentamiento de la sociedad de consumo, el triunfo del liberalismo y la relajación de la censura en la mayoría de los países occidentales. La moral de los años de posguerra, en España pero también en EEUU, Francia e Italia, dejaba paso a una liberalización de las costumbres que comenzaba a ser permitida en las pantallas de cine. Cuando se advirtió la rentabilidad del sexo, su censura se relajó y abolió. Del surgimiento del "landismo", o *comedia erótica a la italiana*, se pasaría al cine erótico, género-refugio para antiguos directores "del régimen" como Ignacio F. Iquino que utilizarían este cine para de una manera un poco contradictoria criticar esta liberalización de las costumbres a la vez que servían de particular gallinas de oro para sus productoras.

A principios de la década de los 70 la producción cinematográfica se veía dominada por dos corrientes, herederas de lo que en los 60 se llamó Nuevo Cine Español, potenciado por la Dirección General de Cinematografía, y el viejo cine español. De la primera el fenómeno más importante durante estos años sería el cine metafórico cuya cabeza más visible sería Carlos Saura. A partir del segundo comienza a desarrollarse una comedia centrada en la continuidad del modelo social tradicional, jugando con el choque entre modernidad y tradición ya explotado en los filmes de Paco Martínez Soria, a la vez que integra la sexualidad masculina, casi siempre reprimida, en el centro de la trama argumental. Siendo la comedia el género preferido por las audiencias,

1 Sally Shafto, «Georges Didi-Huberman, Images malgré tout», 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, consultado el 23 de septiembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/2022>

2 No trataremos aquí el papel de la prensa en la Transición ni haremos un análisis fílmico; remitimos a las numerosas publicaciones sobre estos temas. Proponemos una selección en la bibliografía final.

3 Había emprendido una intensa campaña de prensa para impedir cortes a su película, en la que la violencia contra los cuerpos y la relación sadomasoquista hasta la muerte de un personaje anunciaban las torturas en *El crimen de Cuenca* en las que algunos vieron sadismo.

4 El cine de la Transición y las fichas de las dos películas en SANCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.), *Filmando el cambio social/ Las películas de la Transición*, Barcelona, Laertes, 2014.

no sorprende el éxito de *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), filme que daría el pistoletazo de salida para la inundación de “comedias sexis” de finales del franquismo⁶.

Si debiéramos buscar un precursor para el “cine intelectual” de los 70 no sería difícil pensar en *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) cuyos ambientes familiares asfixiantes servirían de inspiración para filmes como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), *El espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1973), *La prima Angélica* y *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1973 y 1975) o *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), donde una figura paterna autoritaria y moribunda era rápidamente identificable con el jefe del Estado⁷. Tras la muerte de Franco este último cine dejó de tener sentido como alegoría para convertirse en un auténtico proceso de desmitificación de la figura de Franco, su dictadura, y sus discursos legitimadores. Fue particularmente a través del cine documental que este proceso se llevó a cabo y un heredero directo de la estructura metafórica fue *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976).

Martín Patino fue el pionero en este proceso de deconstrucción de la mitología franquista con *Canciones para después de una guerra* (producida en 1971 y no estrenada hasta 1976) y *Caudillo* (producida en 1974, estrenada en 1977). No sabemos si Patino había leído a Derrida o a Foucault, pero su labor de reciclaje de las imágenes oficiales, descontextualizándolas, o posiblemente colocándolas en su justo contexto, inician un cine documental de montaje irónico⁸, que influiría en documentales latinoamericanos a lo largo de los años 70. El realizador encontraría varios problemas con la censura para la presentación de su primer proyecto, por lo que *Caudillo* tuvo que ser realizado en la clandestinidad y con archivos de productoras extranjeras⁹.

1. LOS ÚLTIMOS COLETAZOS DE LA CENSURA FRANQUISTA

Durante los últimos años de la dictadura la censura era más difícil de aplicar ante una sociedad de consumo que demandaba una apertura eco-

nómica, moral y, sobre todo, política. Sin embargo durante el periodo que Alfredo Sánchez Bella pasó al frente del Ministerio de Información y Turismo se produjo una regresión en la tímida apertura propiciada por Fraga que incluyó la revisión de películas ya aprobadas por la censura. Además de cuidar las apariciones del Caudillo, el celo institucional se centraba en la imagen de las fuerzas armadas y de la policía, pues seguían siendo la base ideológica de legitimidad, esto es, la coacción. A la ya conocida y contestada arbitrariedad de los juicios censores que se mantuvo durante toda la dictadura, y hasta bien entrado el periodo democrático, habría que añadir la constante intervención de los militares que hacían de la confiscación de materiales autorizados toda una tradición¹⁰.

La entrada de Pío Cabanillas en enero de 1974 significó una nueva intentona liberalizadora, si bien la labor del ministro se vio seriamente obstaculizada por la actuación de grupos de extrema derecha (que entre 1971 y 1976 llevarán a cabo 66 ataques a librerías, cines, imprentas y periódicos que quedarían impunes)¹¹, y también por parte de altas instancias del régimen, como la Fiscalía que realizaría varias denuncias públicas contra el Ministerio de Información por di-

6 Cierto es que también el cine de la llamada “Tercera Vía” estaba en pleno apogeo pero su estrategia comercial, muy próxima a la que el cine del destape comenzaba a adoptar, la ambigüedad de sus mensajes políticos y el reciclaje de actores y situaciones procedentes de la comedia popular, lo acercan en nuestra opinión a la segunda categoría y en todo caso su temática se sale de nuestro objeto de estudio.

7 En su batalla contra este tipo de películas la censura resultaba incluso contraproducente pues muchos españoles comenzaron a ver política en toda producción cultural así como censura allí donde no existía (LABANYI, Jo. *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Oxford – New York, 1995, p. 214.

8 NAHUM GARCÍA GONZALEZ, Alberto. “Ironía, nostalgia y deconstrucción en *Canciones para después de una guerra*”. *Trípodos*, 21, 2007, pp. 149-170.

9 La portuguesa Tobis, la inglesa Movietone y las francesas Pathé y Gaumont.

10 La Iglesia tampoco se quedaría a la zaga en este celo post-censura, desautorizando y retirando filmes ya aprobados por la Junta (Labanyi, op. cit. p. 209).

11 Labanyi, op. cit. p. 213.

vulgación de pornografía¹². Ante esta situación el ministro sería cesado el mes de octubre de ese mismo año. En todo caso las nuevas normas de censura, aprobadas por el ministerio en febrero, estaban dirigidas por un lado a permitir la difusión de cine extranjero, con la correspondiente ventaja que ello reportaba a los productores y distribuidores estadounidenses, y por otro a seguir controlando los mensajes políticos de las producciones españolas mientras se consentía la presencia de desnudos¹³ (femeninos, por supuesto, y en su inmensa mayoría de mujeres extranjeras) como única parcela de libertad posible en las pantallas nacionales¹⁴. En esta situación, las voces en contra de la censura cinematográfica comienzan a ser cada vez más numerosas y con mayor repercusión, como lo demuestran el secuestro de la revista *Fotogramas* precisamente por el artículo “Quién es quién en la censura española” o la aparición del libro de Román Gubern y Domènec Font *Un cine para el cadalso* en septiembre de 1975.

2. LA LEGISLACIÓN DE UCD Y LAS CONTRADICCIONES DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

El Decreto Ley 3071 aprobado el 1 de diciembre de 1977 abolió la censura y el permiso de rodaje en coherencia con los Pactos de la Moncloa de octubre de ese mismo año, cuyas conclusiones respecto a la libertad de expresión no fueron apoyadas por los representantes de Alianza Popular. El decreto fue ratificado por la Constitución de 1978 que consagraba la libertad de expresión y de prensa. El fin formal de la censura es también, y sobre todo, el triunfo de la sociedad de consumo, donde violencia, religión, sexo y hasta la oposición política pasan a tener un valor de cambio.

La administración de la UCD implementó además un sistema de clasificación de películas (artículo 5.3¹⁵) que permitía el acceso a una subvención estatal del 15% de lo recaudado en taquilla durante los cinco primeros años (artículo 14.1)¹⁶. Esta subvención se otorgaba en muchos

casos de manera ideológica como señala Torreiro¹⁷ e incluye un artículo por el que ciertas producciones audiovisuales quedan excluidas de protección: aquellas que en más de un 50% consistan en entrevistas o reportajes, y las que se exhiban en salas especiales (artículo 6.4)¹⁸. La ley estipula que aquellas películas que pudieran herir la sensibilidad del espectador y traten principalmente de sexo y violencia deberían exhibirse en salas especiales. En el caso de las películas eróticas que terminaban siendo exhibidas en ellas, la ausencia de subvención no es óbice para su tremendo auge durante estos años (por otra parte en consonancia con el panorama cinematográfico de Francia e Italia), puesto que se trata de producciones rentables y baratas.

Más difícil lo tenían las películas abiertamente políticas y, particularmente la producción do-

12 Que, como señaló el editorial del Noticiero Universal del 15 de noviembre de 1976 “las denuncias contra el Ministerio de Información y Turismo por la divulgación de pornografía fueron incasantes” (Gubern, op. cit. p. 181). Para el contexto histórico ver: http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/biblioteca/L_967/enLinea/8.htm

13 TORREIRO, Casimiro. “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. En GUBERN, MONTERDE, PEREZ PERUCHA, RIMBAU y TORREIRO. Historia del cine español. Cátedra. Madrid, 2009, p. 351.

14 El primer seno desnudo aparecería como una licencia literaria en *La Celestina* (César Ardavín, 1969) y el primer desnudo integral en *La trastienda* (Jorge Grau, 1975). KOWALSKY, Daniel. “Rated S: softcore pornography and the Spanish transition to democracy, 1977-82” En LÁZARO REBOLL, Antonio & WILLIS, Andrew (eds). Spanish popular cinema. Manchester University Press, Manchester, 2004.

15 “La subcomisión de clasificación de películas tendrá por objeto determinar las edades de los públicos y clases de salas a que vaya destinada una película presentada para su visado. La subcomisión de valoración técnica de películas tendrá por objeto dictaminar sobre la concesión o denegación de los beneficios de protección previstos en la legislación vigente para películas españolas o en coproducción”.

16 “Las películas españolas de largo metraje acogidas al régimen de subvenciones percibirán una cantidad equivalente al quince por ciento de los rendimientos brutos de taquilla obtenidos durante los cinco años siguientes a la fecha de su estreno”.

17 Torreiro... op. cit

18 “Las películas cuyo tema principal o exclusivo sea el sexo o la violencia, solo podrán ser exhibidas en las salas especiales. En cualquier caso, estarán destinadas exclusivamente a los mayores de dieciocho años”.

cumental. La aplicación de los artículos 14 y 18 perjudicaba directamente a este tipo de cintas, en lo que parece una reglamentación a su medida. Dos claros perjudicados serían *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1978) y *Después de...* (Cecilia Bartolomé, 1981). A ambos filmes se les negó la calificación y consiguiente asignación del 15% al tratarse de documentales, algo que no ocurriría con otros títulos como *El Desencanto* (Jaime Chávarri, 1977) o *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1979). Pero, además, estos dos documentales encontrarían también serias dificultades para exhibirlos y recibirían amenazas por parte de la Subcomisión de Calificación de llevarlos ante el ministerio fiscal. Era evidente que *El proceso de Burgos* no sería bien acogido por la jerarquía militar, lo que entonces podría parecer más extraño fueron las reacciones a un filme de carácter etnográfico como el de los hermanos Bartolomé en el que, a través de entrevistas (y este fue uno de los argumentos para negar la clasificación), mostraban la opinión de distintos grupos e individuos sobre el proceso político de la transición a la democracia desafiando una única lectura del proceso político. La administración podía, según la nueva ley, disponer de dos meses para otorgar la licencia de exhibición y en caso de considerar que existiera delito, otros dos meses para trasladarlo al ministerio fiscal alargando el proceso hasta cuatro meses hasta la obtención de la licencia de exhibición. A estos obstáculos administrativos habría que añadir los que sufrirían varias de las producciones que resultaban ofensivas al Ejército en particular, pero también a todas las fuerzas coactivas en general. En la dictadura los mandos militares acostumbraban a aplicar un tipo de censura particular además de la que ya les permitía la legislación franquista. Estas actitudes continuarían bajo el gobierno de la UCD, como bien a las claras deja el episodio de *Els Joglars* y su obra “La torna” que, por cierto, sirvió también para censurar un Noticiari de Barcelona¹⁹ (Institut de Cinema Catalá) dedicado a la detención de los miembros de la compañía²⁰.

De una manera menos ruidosa, pero igual de efectiva, se envió al olvido cortometrajes y re-

portajes reivindicativos como *El mitin* (1978) al negarles la licencia de exhibición por existir “un vacío normativo” que por otra parte contradecía el propio decreto ley 3071 que destinaba un 5% del fondo de protección para los mismos. La retención de estrenos por “razones de orden público” también fue una de las cortapisas que encontrarían filmes críticos como *Camada negra* (Gutiérrez Aragón, 1977)²¹. Por cierto, que una censura económica “descentralizada” que encontrarían algunos filmes fue la dificultad de encontrar salas donde exhibirlos, temerosos sus dueños de las reacciones de grupos extremistas, o bien abiertamente contrarios a promocionar este tipo de cine²³. La razón, entonces, de todas estas actuaciones contra la libertad de expresión no era otra que preservar el “prestigio institucional y el respeto, ante la opinión pública, de las Fuerzas Armadas” como por otra parte se indicaba en el artículo tercero del Real Decreto-Ley 24/1977 de 1 de abril sobre la libertad de expresión que permitía el secuestro judicial²⁴.

19 ALVARADO, Alejandro. “Un lobo con piel de cordero. La censura en el cine documental después de Franco” en DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel, ESPINOSA MAESTRE, Francisco, & TIRADO, José Luis. El caso Rocío. Aconcagua Libros, Sevilla, 2013.

20 Ver: http://www.elsjoglers.com/produccion.php?idPag=latorna_cas (última consulta 31/01/2015)

21 Finalmente estrenada por su exhibición en el festival de Berlín como pasaría con El crimen de Cuenca.

22 Es destacable también la censura ejecutada por parte de los distribuidores como ocurriría con el film ¡Arriba España! (José María Berzosa, 1976) donde se alteraría la banda sonora para obviar el juramento del rey a los principios del Movimiento.

23 GALÁN, Diego. “La extraña prohibición de Camada Negra”. Triunfo, 10-09-1977, núm. 763. p. 42.

24 La continuidad de miembros de la judicatura del TOP (Tribunal de Orden Público) en la Audiencia Nacional está ampliamente documentada por Alfredo Grimaldos y Rafael Cid entre otros. Ambos documentan actuaciones judiciales de claro sesgo ideológico como por ejemplo las de Ricardo Varón Cobos quien a partir de 1977 desestima una querrela por malos tratos en prisión, decreta la libertad de Antonio Tejero y Ricardo Sáenz de Ynestrillas y ordena la búsqueda y captura del periodista Xavier Vinader por denunciar la actuación de grupos parapoliciales en Euskadi, o su orden de secuestro de El libro rojo del cole (1979). GRIMALDOS, Alfredo. Las claves de la Transición. Península, Barcelona, 2013, pp. 89-90.

3. HISTORIA, MEMORIA, CENSURA

La censura sufrida, entre 1979 y 1981, por *El crimen de Cuenca*, una ficción basada en un hecho real con un guión elaborado a partir de la documentación recogida por Juan Antonio Porto y el posterior libro de Lola Salvador Maldonado, y por el documental *Rocío*, desde diciembre de 1979 hasta 1985, fue una conmoción para los que pensaban que con la Constitución de 1978 el país había conseguido la tan ansiada libertad. En ese sentido la recepción en la prensa revela las decepciones y destaca una laguna inicial de la Transición prolongando la negación de la historia de los vencidos de la Guerra Civil. Participan ambas películas del primer intento de recuperación de una historia silenciada: la de los duros enfrentamientos de clase que se venían produciendo desde el siglo XIX en un país en el que la oligarquía contaba con el firme apoyo del Ejército y de la Iglesia. Tales datos eran imprescindibles para entender la sublevación del 18 de julio de 1936 y la consecuente revolución anarquista y, a través de su plasmación en la pantalla, evocar la Guerra civil. La actuación de la censura muestra las resistencias al cambio ante estas dos películas que revelan lo que en nombre del consenso se quería “echar al olvido”²⁵ que tenía un evidente eco en la situación política y social del momento.

Rocío no suscitaba tanto interés como *El crimen de Cuenca* cuya directora era ya famosa –y por tener los documentales una difusión más limitada– pero ha sido recuperado en la actualidad con la reedición del DVD y de un completo libro en 2013²⁶. Volviendo a aquellos años comprobamos el desequilibrio en la recepción y repercusión entre ambas películas: en la revista de prensa de la Filmoteca Española de Madrid²⁷, para *El crimen de Cuenca* hay cuatro espesos sobres y para *Rocío* uno solo. A menudo son artículos cortos, en particular en el caso de *Rocío*, meramente informativos, sobre las películas y sus avatares jurídicos. A pesar de esta prudencia, se puede atisbar cierto malestar o insatisfacción por parte de una prensa derechista nostálgica del pasado que luego confirmaría el 23F. El análisis fílmico suele permanecer en segundo

plano en estos documentos ya que las campañas mediáticas alrededor de los procesos judiciales dieron lugar a numerosos artículos ocultando o haciendo difícil ver las dos películas de manera objetiva cuando pudieron estrenarse en España. La orientación ideológica de los distintos periódicos influye en la valoración de los filmes aunque cronológicamente observamos una evolución con el paso del tiempo y el asentamiento (o la consolidación) de la cultura del consenso.

Ambas participan de la recuperación de una historia prohibida que, dada la dificultad de acceso a los archivos del Ejército durante los años setenta y ochenta, solo se podía reconstruir con testimonios orales que inevitablemente recordaban a los enfrentamientos de los años treinta. Lo molesto, para algunos, del primer filme era la exhibición de los brutales métodos de una Guardia Civil al servicio de los latifundistas en una España predominantemente rural, mientras que en el segundo se evidenciaba el poder de la Iglesia y de los terratenientes, así como su papel en la sublevación militar del 18 de julio del 36 y su posterior represión.

La Constitución de 1978 había dispuesto un marco para democratizar el país sin abrir heridas del pasado, acusación que se versó sobre los dos filmes. Que los vencedores de la contienda quisieran silenciar la represión era comprensible, más sorprendente fue la reticencia del PSOE a cuestionar la base consensual del “pacto” después de su victoria electoral de 1982, evidenciando los diferentes ritmos entre legislación y evolución de las mentalidades, tal y como puso de manifiesto el 23F como último intento del Ejército de intervenir directamente en la vida política.

Con la victoria socialista y la reforma emprendida por Narcís Serra, el Ejército finalmen-

25 Expresión de Santos Juliá; no volveremos aquí sobre las polémicas que desde mediados de los noventa pusieron en tela de juicio la transición modélica. Ver CHAPUT, Marie-Claude PÉREZ SERRANO. *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015.

26 DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel, ESPINOSA MAESTRE... op. cit.

27 Referencias sacadas de la Revista de prensa de la Filmoteca de Madrid completadas con las ediciones digitales.

te venía a desempeñar el mismo papel que en la Europa democrática²⁸, sin embargo denunciar desapariciones, abrir fosas, juzgar a los responsables sigue siendo aún hoy en día un asunto pendiente²⁹. Por otra parte, el relato de la violencia del pasado remitía a la permanencia del terrorismo y de la represión en el presente y el empleo de la tortura en el País Vasco mientras los asesinatos de guardias civiles por parte de ETA contribuían al descontento de unos militares amenazados no solo en su protagonismo político sino también físicamente. Pocos periódicos de la época abordan este tema mientras que otros lo señalan con brevedad a pesar del tremendo peso que tuvo en los problemas que sufrieron ambas producciones.

En 1980, Pilar Miró, que era ya conocida por sus trabajos en televisión y por una primera película también algo polémica, tuvo el apoyo de artistas e intelectuales españoles y extranjeros³⁰ así como de la oposición política, en particular del PSOE, partido en el que militaba lo que la prensa de derechas no dejaba de subrayar. El director de *Rocío* Fernando Ruiz Vergara, por su parte, volvía de un largo exilio y después de asistir a la revolución de los claveles en Portugal, retornó a Andalucía poco después de la muerte de Franco para rodar con Ana Vila su documental sobre la romería del Rocío en Almonte en el que se destacaba el carácter pagano del rito. El filme abordaba las relaciones entre jornaleros y latifundistas, evocando a través de algunos testimonios la violencia que se había desencadenado en la región con la guerra. Constituía una transgresión y un sacrilegio ante los ojos de la Iglesia, los terratenientes y probablemente para los vecinos³¹ cuya alienación evidenciaba este film que la Justicia persiguió supuestamente por el ataque a un particular. Ruiz Vergara no disfrutó de la misma movilización que provocó el caso Miró, exiliándose de nuevo en Portugal, retirándose de la dirección y siendo olvidado hasta fechas recientes.

4. "EL CRIMEN DE CUENCA", 1979

La inspiración que los sucesos reales supusieron para *El crimen de Cuenca* fueron puestos de relieve por la prensa, sin embargo la historia se mezcla con la leyenda como lo recuerdan tanto las coplas del ciego en el filme como el largo reportaje que *El País Semanal* le dedicó el 4 de noviembre de 1979 en la pluma de Lola Galán. El 23 de diciembre, un largo subtítulo de *Cambio 16* resumía la trama: "Un muerto que nunca existió, unas torturas ignominiosas, un «error judicial», un complot político y unos ripios infames fueron los fatales cómplices del crimen de Cuenca, que ahora se explica por fin, en el cine y en los libros"³². Pilar Miró explicó el proyecto y cómo lo llevaron a cabo a partir del sumario y de hechos comprobados expuestos en el libro de Lola Salvador Maldonado, basado a su vez en testimonios de los supervivientes o de sus familiares así como en las pesquisas previas de Juan Antonio Porto y que sirvió de filtro para "la historia real". El libro, que no tuvo problema alguno con la censura³³, fue aprovechado para la redacción del guion pero las escenas filmadas de tortura, con su mayor alcance y potencial evocador hicieron temer a algunos por su impacto social. A finales de 1979, cuando el estreno estaba previsto, estalló la polémica precisamente justo después de promulgarse la Constitución que consagraba la libertad de expresión. Por aquel entonces la prensa publicó unas declaraciones del productor, Alfredo Matas, muy afectado a nivel finan-

28 Cf. MARTINEZ VASSEUR, Pilar. "Narcís Serra, el socialista catalán que hizo la reforma militar" (1982-1991)" en CHAPUT M-C. y PEREZ SERRANO J. (eds), *La Transición*, op. cit., pp. 53-73.

29 Ver <http://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2013-3-page-1.htm> (últ. cons. 31/01/2015) así como el completo artículo de BARRROS, Carlos. "Historia, memoria y franquismo". *Historia Actual Online*, núm. 33, Invierno 2014. pp. 153-171.

30 Carta firmada por intelectuales y artistas, A. B. Vallejo, J.L. Aranguren, Carmen D. de Rivera.... *El País*, 15/01/1980 y "Solidaridad internacional con Pilar Miró", *El País*, 24/4/1980.

31 RINA SIMÓN, Antonio. "Análisis cultural e historiográfico de la romería del Rocío en el documental de Fernando Ruiz Vergara". *Historia Actual Online*, núm. 32. Otoño 2013. pp. 175-186.

32 Cultura/ Cine: "El crimen de Cuenca" de Pilar Miró/ Falso culpable », *Cambio 16*, 23/12/1979, pp. 22-27.

33 *Tele-Expres* 14/12/1979.

ciero, en las que aseguraba haberse interesado por el “crimen” de Cuenca a través de Lola Salvador (que firmaba sus guiones como Salvador Maldonado), y para cuyo proyecto había solicitado como directora a Pilar Miró. Asombró la reacción ante unos hechos de principios del siglo XX ya conocidos por el público. Un titular de *El País* del 4 de noviembre lo destacaba de esta manera: “Un suceso de hace más de medio siglo levanta la polémica de nuevo” y una foto de Pilar Miró y de la hija, ya muy mayor, de uno de los condenados acompañando la noticia, sugería el tiempo transcurrido. La mayor parte de los periódicos obviaron la radicalización de conservadores y revolucionarios a inicios del siglo XX. Sólo *Triunfo*³⁴ (1962-1982) y *La Calle*³⁵ (1978-1982), evocaron la Semana Trágica y el asesinato de Canalejas por un anarquista a la hora de contextualizar el periodo en el que se ambientaba la película. El resto de medios prefería insistir en un “error judicial” y en que la Justicia era capaz de reconocerlo.

Triunfo, que había burlado la censura gracias a un lenguaje metafórico o metonímico para practicar un periodismo libre durante el franquismo -como varios realizadores de cine lo hicieron al final de la dictadura-, propuso un largo reportaje el 22 de diciembre de 1979 con dos fotos de los condenados y unos comentarios explícitos. En pocas palabras, Ramiro Cristóbal resumía la situación de Osa de la Vega un municipio de Castilla con un 70% de analfabetos a principios del siglo XX: a estos dos campesinos “se les había arrancado ‘su crimen’ a fuerza de torturas y de legalismos caciquiles [...] A las fuerzas vivas se les antojaban peligrosos anarquistas” una explicación que recordaba que la victoria de Franco fue también la de estas fuerzas³⁶. El crítico de cine Diego Galán³⁷ entrevistaba a Pilar Miró que se mostraba asombrada de la reacción ante su película al tratarse de hechos conocidos por todos, destacando que las escenas de tortura eran un mero pretexto; y ponía como ejemplo las memorias de *El Lute*, donde se narran los malos tratos recibidos por las fuerzas del orden sin haber provocado mayores reacciones pero para ella

el motivo real estaba en el presente y lo expresa claramente: “El problema de la película es que ha coincidido su salida con la discusión en torno a las posibles torturas en el País Vasco”^{38 39}.

La prensa progresista se mostró indignada porque Pilar Miró fuera procesada “por la jurisdicción militar” lo que parecía confirmar la permanencia del protagonismo del Ejército como indicaba el subtítulo de un largo artículo de *Cambio 16* el 4 de mayo de 1980: “En contra de lo que taxativamente ordena la Constitución, la directora de cine Pilar Miró puede dar con sus huesos en la cárcel condenada por un tribunal militar”⁴⁰. Recordaba que seis periodistas estaban en la misma situación acusados de “injurias” al Ejército pero el cine parecía más peligroso que la prensa escrita no solo por la fuerza de las imágenes sino por tener una mayor resonancia pública: Añadía que, el 26 de noviembre, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) había pedido una investigación parlamentaria sobre las tor-

34 Edición digitalizada: <http://www.triunfodigital.com/> (últ. cons. 31/01/2015).

35 <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999bno/23calleA.html> (últ. cons. 31/01/2015).

36 De la ejecución de Francisco Ferrer considerado responsable de la Semana trágica en 1909 a la de Joaquín Delgado y Francisco Granado en 1963 acusados de un atentado cometido por otros, el hecho de ser anarquista era suficiente para justificar una condena a muerte: <http://www.portaloaca.com/videos/documentales-/620-granados-y-delgado-un-crimen-legal.html> (últ. cons. 31/01/2015)

37 GALÁN, Diego. *Pilar Miró: Nadie me enseñó a vivir*, Plaza & Janes Editores, Barcelona, 2006.

38 “El crimen de Cuenca/ La primera prohibición de la democracia”, art. cit.

39 En efecto, según Carmelo Romero, subdirector de la Junta de Clasificación, el teniente general Pedro Fontenla Fernández, enviado por la Guardia Civil para visionar la cinta antes de su estreno afirmaría en su informe que “su proyección debería ser prohibida totalmente ya que tanto el planteamiento, duración de las escenas de tortura «núcleo central de la película», así como la crudeza de las mismas, unida a la campaña actual que sobre las torturas se está llevando a cabo, constituyen una vejación al Cuerpo, de todo punto intolerable” DÍEZ PUERTAS, Emeterio. Golpe a la Transición..., op. cit. pp. 150-151.

40 “Pilar Miró, procesada por los militares/ El recrimen de Cuenca”, pp. 22-26.

turas en el País Vasco, destacando que fue “una coincidencia fatal para la película”.

El interés de la prensa por *El crimen de Cuenca* se puede explicar porque revelaba las contradicciones de la situación que vivía el país como lo destacaba el 13 de febrero de 1980 el *Diario de Barcelona* en una entrevista con el productor⁴¹. Una copia ya estaba en Berlín, el comité del festival la había seleccionado para representar a España y se estrenó allí siguiendo el ejemplo de las proyecciones fuera del país durante el franquismo. La acogida que la película tuvo en Berlín fue presentada de manera distinta según la orientación de los periódicos. *El Correo Catalán* (26/2/1980), por ejemplo, señaló que unos 15-20 espectadores abandonaron la sala en el momento de las escenas de tortura pero hubo una ovación final y un debate durante la rueda de prensa con Pilar Miró sobre la tortura con referencias a las dictaduras en Asia, África, América Latina... lo que mostraba al lector del diario que se trataba de un tema tristemente actual.

Desde esta misma perspectiva algunos diputados del PSOE lanzaron acusaciones al ministro de Cultura, Ricardo de la Cierva⁴². El productor Alfredo Matas declaró “creo que tengo el honor de haber sido el primero en sufrir la censura en plena etapa de la democracia”⁴³. Los periódicos progresistas denunciaron la sumisión a los criterios militares del ministro y defendieron la película. El estreno en Berlín permitió a la directora comentar los hechos en entrevistas en la prensa:

Tras hablar sobre las dificultades de producción «desde hace dos años en una grave crisis, sin ayudas oficiales previas a la filmación», Pilar Miró calificó de formidable la reacción que había tenido la prensa española sobre las dificultades de su película, lo mismo que en el seno de los sindicatos. «Menor reacción se ha producido en el Parlamento», dijo, «y ya no hablamos del Ministerio de Cultura». La directora de *El crimen de Cuenca* dijo que Amnesty International estaba dispuesta a patrocinar la película en caso de que se estrenase⁴⁴.

Cuando se estrenó en Barcelona el 13 de agosto de 1981, Ángel Comas escribió en *El Noticiero Universal*: “Todos los avatares sufridos por el film durante este tiempo han creado una gran expectación en torno a su proyección en las salas comerciales”; no podía imaginarse todavía el éxito que alcanzaría. Fue la película más taquillera en 1981 con 1.971.671 espectadores, por delante de la superproducción estadounidense de ese año, *Supermán II* (Richard Lester, 1980) con 1.956.381 espectadores, y pese a las restricciones de la primera en cuanto a edad de visionado y presencia en las salas de proyección. *La Calle* en un largo reportaje, el 31 de agosto de 1981, después de un éxito sin incidentes, situaba el filme en la corriente del «realismo español»: “La España negra, mezcla de barbarie, fanatismo y subdesarrollo que conforman tantos terribles episodios de nuestra memoria colectiva, desamparo del individuo frente a unas instituciones que parecen pensadas para destruirle”. Denunciaba el “cainismo como norma de convivencia” -algo que el “pacto” de la Transición quería olvidar-, un drama nacional cuyas raíces estaban en la “miseria y la explotación de la mayoría con una justicia de clase al servicio del cacique y del cura, apoyándose mutuamente poder económico y poder moral. Sin embargo, en la entrevista a *El País*, Pilar Miró llamaba la atención sobre su intencionalidad artística insistiendo sobre su “inspiración en artes plásticas: Goya y sobretudo Gutiérrez Solana” y que su propósito era “hacer más una crónica con cierta asepsia histórica”⁴⁵.

41 “El Crimen de Cuenca ha sido secuestrada/ La película iba a ser autorizada por Cultura” Entrevista del productor por Ruiz de Villalobos.

42 Ya se indignó: «Gran escándalo en el Congreso/Ataque socialista al ministro de Cultura», 15/05/1980.

43 *La Vanguardia*, 18 y 19/04/1980.

44 “Discutida presentación de “El crimen de Cuenca” en Berlín”, José F. Beaumont, *El País*, 26/02/1980.

45 PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio. Pilar Miró. Directora de cine, Calamar Ediciones, Madrid, 2007. Ha comentado en varias conferencias que “tuvo la maldición de que sus películas se vieron con un prisma extracinematográfico”. De hecho, la propia directora había expresado el 13 de agosto su inquietud en el *Diario de Barcelona* porque no se considerara la película como una obra de arte.

La prensa derechista por su parte se mostró abiertamente hostil. El 14 de marzo de 1980, *Pueblo* (1940-1984) periódico creado durante el franquismo y que pertenecía a los sindicatos verticales, lamentaba el eco mediático provocado por la condena que había dado al filme un protagonismo que, según él, no hubiera tenido. Elogiaba al productor pero hacía comentarios pérfidos sobre Pilar Miró “una profesional de éxito y [...] una mujer «realizada», según sus declaraciones recientes a propósito del abortismo (*sic*)...” El 13 de agosto de 1981, el católico *Ya*, designaba *El crimen...* como “la película más polémica de los últimos años”. *El Alcázar* le dedicó varios artículos; el 7 de marzo de 1980, Ismael Medina interpretaba su acogida en Berlín negativamente: “*El crimen de Cuenca* no ha gustado a los alemanes salvo por motivos de «militancia ideológica»”. Acusaba a Pilar Miró de haber hecho su filme en el momento que más convenía a la “estrategia social comunista” coincidiendo la salida con el proceso a los condenados por la matanza de Atocha y denunciando una “campaña de presión psicológica”. Recordaba los vínculos de la directora con las “altas esferas de poder del PSOE” preguntándose por qué no había hecho una película sobre las checas de Madrid, Paracuellos, o la tenebrosa liquidación del POUM, discurso habitual de la derecha revisionista que no deja de ser familiar a día de hoy. Los comentarios de *El Alcázar* fueron cada vez más agresivos como se puede observar en otro artículo del 26 de febrero de 1982 titulado “De mujer a mujer” después de que el Ministerio de Cultura y su nueva ministra Soledad Becerril (UCD, primera mujer ministra desde Federica Montseny) concedieran un premio a la película que consideraba “de escasos valores cinematográficos y abundancia de intencionalidad política contra la Guardia Civil”. Insistía sobre los “méritos mínimos de la cinta” y “nullos de la directora”. Volvía sobre unas declaraciones de Pilar Miró que había confesado su miedo el 23F con un violento discurso misógino aludiendo a su físico: “no es una belleza”, y reduciendo su inquietud ante el golpe a su parto reciente siendo ella soltera y negán-

dose a revelar el nombre del padre. Si repetimos estos bajos ataques es porque revelan la violenta oposición de algunos sectores a la vuelta de las mujeres en la vida pública. La película solo era un pretexto para reivindicar el orden tradicional del nacional-catolicismo. Pilar Miró, mujer libre, de izquierdas, con talento, encarnaba la amenaza contra la familia y el orden establecido⁴⁶. No se libraba de la pataleta la nueva ministra Soledad Becerril, acusada de “liberal” –como si fuera un insulto–, por haber aceptado el puesto “con una biografía tan ramplona y pobre después que esta cartera fuera ostentada por Don Ricardo de la Cierva”. Había mucho en juego en un momento de cambio que aquellos que instrumentalizaban la película deseaban detener.

5. "ROCÍO", FEBRERO DE 1981

Apenas resuelto el caso de El crimen de Cuenca, surgió la polémica con Rocío, documental prohibido a pesar de conseguir el primer premio del certamen del Festival de cine andaluz de Sevilla. En él, su director Fernando Ruiz se había propuesto “reflejar lo más fielmente el contexto histórico, antropológico y social de la fiesta rociera”⁴⁷. En ambos casos se aplicaba el Código Penal franquista que seguía controlando lo publicable por parte de los llamados “poderes fácticos” como lo destacó Román Gubern en *El Periódico de Barcelona* el 18 de abril de 1981: “vuelve a surgir otro revés, esta vez por un presunto escarnio a la religión católica”. Al igual que el filme anterior, despertó los recelos de la extrema (y no tan extrema) derecha local ya durante el propio rodaje, llegando incluso a recibir advertencias del alcalde de Almonte, José María Reales Cala, curiosamente uno de los hijos de Reales Carrasco que se querellaría contra el director, la guionista y uno de los entrevistados. La querrela que, en efecto, se interpuso fue por escarnio de la religión católica, ultraje público y

46 R Ver HEITZ Françoise, *Pilar Miró, 20 ans de cinéma espagnol (1976-1996)*, Arras, Artois Presses Université, 2001.

47 “Ante la oposición de la Iglesia y sectores conservadores Rocío, prohibido en Andalucía”, 07/02/1981, *Diario16*.

calumnias contra José María Reales Carrasco, su memoria y sus herederos como guardianes de la misma. Reales, alcalde del municipio durante la dictadura de Primo de Rivera, era presidente de la Hermandad Matriz de Almonte e importante terrateniente durante los años de la Segunda República. La película narra, en clave antropológica, el origen y evolución de la romería del Rocío, y su utilización por parte de la Iglesia y los caciques locales para representar el orden social mediante el ritual, explicando las relaciones entre fiesta, transgresión y este mismo orden social. En las entrevistas, algunos vecinos del pueblo recuerdan los hechos sucedidos en 1932, cuando Reales Carrasco y otros terratenientes promovieron una revuelta contra el alcalde republicano, y durante la Guerra Civil, durante la cual se ejecutaron a 100 personas (de las que sólo un tercio constan en el registro civil). Uno de ellos, Pedro Gómez Clavijo, explica cómo José María Reales Carrasco asesinó “a palos” a trabajadores de Almonte: fue el motivo de la denuncia de los herederos que provocó el secuestro.

La prensa de los años ochenta evitó abordar estos hechos, conocidos en la zona, que están en el trasfondo del documental y que permiten entender su potencial desestabilizador para las bases de una Transición que dudaba de su solidez. Al entrevistar a dos testigos clave que señalaban a José María Reales Carrasco como uno de los causantes de los tumultos de 1932 y de la represión a partir de 1936 se incumplía la ley de amnistía y los jueces procedentes del anterior régimen se encargaban de remediarlo⁴⁸.

En 1981, la prensa progresista destacó las contradicciones del sistema. *El País* y *El Socialista* presentaron positivamente el documental, algunos periódicos más o menos izquierdistas intentaron un análisis artístico comparándolo con *Tierra sin pan* de Buñuel, también prohibido en 1933 y mal recibido por la población de Las Hurdes⁴⁹. Jesús Fernández Santos desde las páginas de *El País*, el 6 de febrero, donde a pesar de reconocer ciertos defectos lo elogiaba, insistía en el paralelismo: “Desde *Tierra sin pan* pocas veces el cine español se ha acercado tanto al pueblo”.

Para *El Socialista* del 11 de febrero, la película era “apasionante” en clave social al mostrar las “bases de la dura lucha de clases que está en el basamento de la adoración mariana” y en plan formal “ya que utiliza todos los elementos del reportaje, estéticos e informativos”. Para *El País* del 10 de abril, el filme trataba sobre el latifundismo y la religiosidad en Andalucía y aunque había sido secuestrado por la denuncia de un particular, había temas más graves en una región donde a finales de los setenta volvían a arder cosechas como en los años treinta⁵⁰. Al igual que le sucedió a Alfonso Grosso en *Con flores a María*, Ruiz Vergara se encontró de frente con la dificultad de presentar una visión crítica del Rocío y exponer la falta de religiosidad de muchos de sus participantes.

En febrero de 1981, en contra de lo que pudiéramos esperar, encontramos también elogios en la prensa conservadora lamentando, eso sí, el enfoque como haría Carlos Álvarez en *El Alcázar* el 12 de febrero: “las imágenes quedan y hablan muchas veces por sí mismas, por encima incluso de la tendencia que montaje y comentarios quieren darles”. El día 15, Pascual Cebollada en el católico *Ya*, después de definirla como “politizada y anticlerical”, reconocía también unas “imágenes plásticamente atractivas”. La prensa derechista casi unánime reconoció pues la belleza de

48 Merece la pena recordar la actualidad de estos hechos ante la investigación que emprendió Baltasar Garzón en 2008 para esclarecer este tipo de delitos y que para la ley y la judicatura española estarían prescritos y perdonados por esta misma ley de Amnistía de 1977 a pesar de las repetidas condenas de las Naciones Unidas <http://baltasargarzon.org/baltasar-garzon/juicios-contragarzon/memoria-historica/> (últ. cons. 31/01/2015).

49 <http://goo.gl/2xf6mk> (últ. cons. 31/01/2015). Plantea la naturaleza del documental. Que Buñuel haya “arreglado” ciertos episodios no impidió que su documental diera a entender la pésima situación de algunas zonas rurales en el primer tercio del siglo XX y que, a partir de julio del 36, se convirtiera en un filme de propaganda para pedir apoyo internacional a la República. www.publicacions.ub.edu/.../cinema/.../Art.Ibarz.pdf (últ. cons. 31/01/2015)

50 Ver CHAPUT, Marie-Claude. “Andalucía en Triunfo: territorios y señas de identidad”: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2779353> (últ. cons. 31/01/2015).

las imágenes como si su carácter sagrado escapara a la voluntad desmitificadora del director, como señalaba significativamente *Vida Nueva*: “El Rocío tiene trozos de magnífico documental sobre la romería”⁵¹. Solo Tomás García de la Puerta en *Pueblo* del 12 de febrero de 1981 denunciaba una película “frustrada” que comparaba con el No-Do, el documental por excelencia hasta hacía poco⁵² que para él “era más verdad, más auténtico porque era más puro [...] no tan manipulado”.

En 1985 con motivo de su estreno en Madrid tras la supresión de tres minutos de rodaje como exigía el Tribunal Supremo, aparecieron unos artículos más explícitos. Se aprecia una evolución del discurso, se había consolidado el Estado democrático después del 23F y la renovación de la legislatura socialista, si bien hubo que esperar a mediados de los noventa y la ola “memorialística” para que algunas familias se atrevieran a dirigirse a la Justicia española, europea y argentina a día de hoy... La prensa se centra entonces en la falta de libertad de palabra más que en los “desaparecidos”, Antonio Acosta Rodríguez se indignaba en *El País* sobre la dura condena del director⁵³ pero eludía la ausencia de castigo -gracias a la Ley de amnistía de 1977- de los responsables de la matanza de 1936. El filme se suele asociar con *El crimen de Cuenca* como en *Diario 16* que recordaba, el 11 de mayo de 1985, los avatares de Rocío “la más famosa película española desconocida”. Se felicitaba de tener otra imagen de Andalucía que la folclórica. El 11 de junio, volvemos a encontrar la comparación con *Tierra sin pan* de Buñuel, para José Luis Guarner en *La Vanguardia* “con sus aciertos y errores, Rocío es una estimu-

lante aproximación a cierta realidad española” pero solo denuncia “el imperio de la ley del silencio” a nivel social no al de la Justicia. La prensa conservadora no se mostró tan dura como con la película de Pilar Miró si bien se había conseguido la condena del director. El 12 de mayo, Ya anunciaba el estreno de la película “considerada como la primera película auténticamente andalucista y como un análisis de carácter antropológico y desmitificador de la romería del Rocío”. El 16, César Santos Fontenla en *ABC* comparaba esta “obra subjetiva” con la de Jean Vigo⁵⁴ que además de hablar de la romería del Rocío, trataba “determinados aspectos de la vida baja en Andalucía, de ayer y de hoy, sin demagogia, pero con rigor, sin acritud pero también sin miedo”. *Rocío* se emitió en TVE en 1990, y en coherencia con la imagen del consenso o cultura de la Transición, se hizo sin los rótulos que evidenciaban la acción judicial, mutilando la obra de Ruiz Vergara y consagrando la censura. El propio director se había dado cuenta de lo que iba a pasar: la desaparición de la censura oficial o estatal no impedía otro tipo de censura como la económica. Hubo que esperar 2005 para que se pudiera redescubrir *Rocío* gracias al Movimiento por la Recuperación de la Memoria Histórica.

6. CONCLUSIONES

En las antípodas de la despolitización del celuloide que hemos evocado al principio, se encuentran estas dos películas que tantos inconvenientes encontraron para hacerse un hueco en las pantallas españolas en estos años de intensa movilización, de crisis económica, de revisión histórica y de esperanzas democráticas. La censura quedaba abolida formalmente y la legitimidad democrática no permitía prohibir películas por su contenido ideológico. Por otra parte el cine es un producto cultural y también una mercancía⁵⁵ y no se puede perder de vista la intencionalidad legitimadora de la cultura que la alberga y los intereses privados de quienes se benefician de su explotación. En el contexto de la Transición, la cultura del consenso y la moderación política

51 Ángel Pérez Gómez desmonta el discurso de Ruiz que por su postura elitista no sería capaz de entender que el pueblo se apropiara las estatuas y las mutilara; “El Rocío/ Una mixtificación”, 07/03/1981.

52 Y al que le quedaban poco más de tres meses de vida por entonces.

53 “Sobre la película Rocío”, 16/02/1984.

54 Jean Vigo (1905-1934), de padre español libertario, defendió un cine documental con un “punto de vista documentado”.

eran deseables para miembros de la administración así como para empresarios de la cultura, y los mecanismos de censura debieron actualizarse para asegurar el asentamiento de una democracia de libre mercado. Es lo que observamos con este estudio cronológico, el discurso no es el mismo en 1985 que en 1979, algo que se nota particularmente en la prensa conservadora y que esperamos haber demostrado a partir del trabajo sobre la prensa de la época. Las reacciones ante estas dos películas muestran la dificultad de escribir otra historia que la oficial durante casi cuarenta años, y que la interpretación del pasado es inseparable de un combate que se inscribe en el presente⁵⁶. La atmósfera oprimente en ambas películas remite a la España negra y hubieran podido tener un efecto catártico si las polémicas judiciales no hubieran desplazado el interés del espectador hacia la periferia. Sin embargo ponen de relieve el poder de la imagen y como su organización puede dar lugar a interpretaciones incluso en forma de documental.

Películas como las de Pilar Miró y de Ruiz Vergara, pero también las de Basilio Martín Patino o Jaime Chávarri, fueron pioneras en una movilización en favor de una historia silenciada y de un pasado todavía sin clausurar. Ambas utilizan la imagen como toma de posición política, más allá de las polémicas hacen entender a los espectadores que el presente se vive a través de las memorias sucesivas pero que el pasado no se puede cambiar⁵⁷. La preocupación por lo que se ha dado en llamar “memoria histórica” se fue

imponiendo desde mediados de los noventa y el proceso no fue tan fácil como lo demuestran documentales de investigación más recientes, que de paso también sufrirían los nuevos mecanismos del ostracismo mediático, la censura indirecta de los nuevos tiempos⁵⁸. Son precursoras también de la promoción de la figura de la víctima y de la mediatización de la Justicia mientras la larga odisea de Rocío hasta su recuperación en el 2005 pone de relieve el carácter subversivo del documental y las múltiples facetas de la institución de la censura que todavía hoy se hace presente mediante diferentes mecanismos.

55 SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Aubier, Paris, 1977, p. 112

56 TRAVERSO, Enzo. *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XXe siècle*, La Découverte Poche, Paris, 2011.

57 Remitimos al caso francés y a los trabajos de Henri Rousso sobre Vichy: un passé qui ne passe pas, la diferencia es que hubo condenas aunque hayan podido parecer insuficientes a las generaciones siguientes.

58 Granados y Delgado, un crimen legal (Lala Gomà, 1996) se estrenó primero en Francia en la cadena franco-alemana *La sept-Arte* y la cinta que relataba la “torna” de *Els Joglars, La muerte de nadie-El enigma de Heinz Chez* (Joan Dolç, 2004) fue estrenada en horario nocturno en la televisión pública catalana.

BIBLIOGRAFÍA

CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1992.

CHAPUT, Marie-Claude, PÉREZ SERRANO, Julio (eds). *La Transición española/Nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.

DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel, ESPINOSA MAESTRE, Francisco, & TIRADO, José Luis. *El caso Rocío*. Sevilla, Aconcagua Libros, 2013.

DIEZ PUERTAS, Emeterio. *Golpe a la transición. El secuestro de "El crimen de Cuenca"*, Laertes, Barcelona, 2012.

GRIMALDOS, Alfredo. *Las claves de la Transición*. Península, Barcelona, 2013

GUBERN, Román y FONT, Domènec. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona, 1975.

NAHUM GARCÍA GONZALEZ, Alberto. "Ironía, nostalgia y deconstrucción en *Canciones para después de una guerra*". *Trípodos*, 21, 2007, pp. 149-170.

HEITZ, Françoise. *Pilar Miró, 20 ans de cinéma espagnol (1976-1996)*, Artois Presses Université, Arras, 2001.

HOPEWELL, John. *El cine después de Franco*, El Arquero, Madrid, 1989.

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, PÉREZ MORAN, Ernesto. *El cine de barrio tardofranquista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.

KOWALSKY, Daniel. "Rated S: softcore pornography and the Spanish transition to democracy, 1977-82", en LÁZARO REBOLL, Antonio & WILLIS, Andrew (eds). *Spanish popular cinema*. Manchester University Press, Manchester, 2004.

RINA SIMÓN, Antonio. "Análisis cultural e historiográfico de la romería del Rocío en el documental de Fernando Ruiz Vergara". *Historia Actual Online*, núm. 32. Otoño 2013. pp. 175-186.