

Fall 2010

La paradoja comunista en la transición a la democracia española: *Asignatura Pendiente* (1977) de José Luis Garci

Salvador Oropesa
Clemson University, oropesa@clemson.edu

Follow this and additional works at: https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Oropesa, Salvador, "La paradoja comunista en la transición a la democracia española: *Asignatura Pendiente* (1977) de José Luis Garci" (2010). *Publications*. 14.

https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs/14

This Article is brought to you for free and open access by the Languages at TigerPrints. It has been accepted for inclusion in Publications by an authorized administrator of TigerPrints. For more information, please contact kokeefe@clemson.edu.

Recent & Remote
History in
Spanish Cinema

La paradoja comunista en la transición a la democracia española: *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garci

SALVADOR A. OROPESA, *Kansas State University*

ASIGNATURA PENDIENTE (1977) de José Luis Garci es una película que nos invita a ver los últimos momentos de la dictadura de Francisco Franco (1936–75) y los primeros meses de la Transición desde la perspectiva de un abogado laboralista que también lo es de una empresa de seguros. Se sobreentiende que José (José Sacristán) es simpatizante o militante del Partido Comunista de España y de su sindicato Comisiones Obreras ya que está involucrado en la defensa del Proceso 1001 y ha estado anteriormente en la cárcel junto a líderes de CC.OO. *Asignatura pendiente* es una historia de adulterio según los cánones del realismo decimonónico. José y Elena (Fiorella Faltoyano) se encuentran casualmente al final de la reciente dictadura. Habían sido novios en su adolescencia durante el nacional-catolicismo a finales de los años cincuenta. Elena es ama de casa y pertenece a la alta burguesía.

En la actualidad el interés de la película viene por su inmediatez ya que lo que se narra es lo que había acontecido de uno a dos años antes de su estreno, de ahí que el filme tenga un valor casi documental. Desde un punto de vista cinematográfico la película es un melodrama romántico de corte hollywoodiense cercano a la estética de la Tercera Vía, de la que su director José Luis Garci había sido el principal guionista¹ (Vid. Rimbau 178–80). A más de treinta años de su estreno la película ha envejecido muy bien y se ve con agrado, está muy bien dirigida, construida y actuada y retrotrae al espectador a una época importante de la reciente historia española. Se puede afirmar que la película se hizo con conciencia histórica. Es también relevante porque tuvo un éxito extraordinario en la taquilla sobrepasando los 2.320.565 espectadores (Caparrós 165), lo que indica que capturó la imaginación del público de la época que la consideró representativa del momento histórico que se vivía. Subraya su valor documental el hecho de que por la sucesión vertiginosa de hitos históricos al final de 1975 y comienzos de 1976 los españoles eran conscientes de que estaban haciendo historia. Los ciudadanos, ex súbditos de la dictadura, eran al mismo tiempo protagonistas y

espectadores de la Transición democrática, votaban en el Referéndum o en las primeras elecciones y ese mismo día podían ver en la televisión imágenes muy similares a las que ellos habían protagonizado.

El valor más importante de *Asignatura pendiente* es el erigirse en uno de los primeros documentos visuales de cómo se va a contar la Transición porque la narrativa visual de ésta y la correspondiente selección de imágenes va a ser fundamental a la hora de crear la comunidad imaginada de la España democrática. Este punto se ampliará más tarde en el presente artículo. Adelantemos otra idea, la democracia es para la mayoría de los españoles una vuelta al espacio privado. Gran parte de la lucha democrática durante la dictadura se hace en la calle; además —en teoría— lo privado ni siquiera existe en un contexto dictatorial. La intimidad puede ser violada sin orden judicial, el *habeas corpus* se puede conculcar, y un largo etcétera de derechos fundamentales propios de un estado de derecho simplemente no existen (derecho de reunión, libertad religiosa, libertad sindical, libertad de movimiento, libertad de expresión entre otros).

Unos meses antes de la muerte de Franco se declara el que era el sexto Estado de Excepción en el País Vasco en pocos años. Al no darse estas libertades básicas, las personas se convierten en públicas en el sentido de que no existe el derecho a la privacidad; están sometidas a la vigilancia de las autoridades y de las otras personas. (En el filme se observa que la maestra del hijo de José comenta con sus compañeras que el padre del niño es un abogado rojo. José no tiene pasaporte. Está a punto de haber una asamblea de trabajadores en una iglesia y José pronostica detenciones.) El proceso democrático implica que el ciudadano sólo entre en la arena pública (en este caso política) mediante el voto o al ocupar un cargo representativo. Después de 1978 el derecho constitucional protege la intimidad, la inviolabilidad del domicilio, el *habeas corpus* se respeta, incluso cierta privacidad en el trabajo y otras garantías que permiten un espacio privado amparado por el estado y paradójicamente para protegerse tanto del estado como de otros entes privados.

Esto explica que *Asignatura pendiente* sea un proceso de lo público hacia lo privado y de la dictadura a la democracia. En el debate habermasiano de la película los más de dos millones de espectadores significan que el público, constituido como tal en un sentido democrático, refrenda las imágenes del filme como representativas de la España de 1975 y 1976. Habermas se refería al público literario, así que este concepto lo tenemos que ampliar para que incluya al cinematográfico. Para Habermas el público está constituido tanto por hombres como por mujeres (Habermas 33), lo cual hace más fácil el hacer extensible el concepto de un arte a otro. Es más, el público cinematográfico lo es literalmente, en el mercado, puesto que los espectadores tienen que pagar una entrada para poder acceder al espectáculo

cinematográfico. Curiosamente la película coincide con la introducción de la tecnología del vídeo VHS lo que aumentó el número de espectadores de la película sólo que ahora desde la intimidad del hogar. Esta coincidencia no es intencionada pero no deja de ser curiosa.

En el presente trabajo se estudia este texto cinematográfico desde una doble perspectiva: en primer lugar, la del realismo decimonónico en tanto que la historia es una “novela” de adulterio con un trasfondo histórico a la manera de Benito Pérez Galdós en *La desheredada* y *Fortunata y Jacinta* en particular y las Novelas Contemporáneas en general (Vid. Ribbans); en segundo lugar, dentro de esta lógica “literaria”, mejor dicho cinematográfica, se estudiará la representación de la lógica pequeño-burguesa del comunismo reformista español que pretende (inútilmente) insertarse en la nueva normalidad democrática española. La paradójica tesis de la película es que hay un proceso paralelo entre el del aparato franquista y el comunista. Las Cortes y el gobierno franquista se suicidan y auto disuelven con la Ley de la Reforma Política de 18 de noviembre de 1976. Si bien es verdad que el franquismo reformista va a tener un papel protagónico en la Transición, la extrema derecha franquista también conocida como búnker va a tener sólo un papel mínimo y progresivamente ilegal. El Partido Comunista es legalizado el 9 de abril de 1977 y pasar a ser—de principal protagonista del antifranquismo desde el final de la Guerra Civil hasta la Transición—un actor menor.

La legalización del PCE va a suponer paradójicamente la pérdida de su protagonismo hasta acabar en un papel secundario en la España democrática. Una vez que la democracia llega y se asienta otros partidos más moderados y afines al sistema capitalista y a la nueva legalidad van a ocupar la primacía que hasta entonces había tenido el comunismo español. El contexto cercano era favorable al PCE pero en España no fue así, en las elecciones de 1978 el Partido Comunista Francés tuvo el 18.62 % de los votos, en 1976 el Partido Comunista Italiano tuvo el 34.37% de los sufragios y el mismo año el Partido Comunista Portugués tuvo un 14.39% de los votos, en cambio en 1977 el Partido Comunista Español sólo obtuvo el 9.33% de los votos. Desde 1986 el PCE se presenta a las elecciones bajo el anagrama de Izquierda Unida lo que implica que en los últimos 25 años las siglas PCE y su símbolo, la hoz y el martillo, han prácticamente desaparecido de la escena política española.

La vuelta de España a la democracia el 15 de junio de 1977 ocurre unos meses tras el estreno de la película el 18 de abril del mismo año. En esta ocasión la Transición tiene la bendición de los Estados Unidos y las democracias occidentales europeas ahora unidas bajo la Comunidad Económica Europea, que incluye a las ahora democráticas Alemania e Italia. Esto explica la progresiva irrelevancia del Partido Comunista de España cuya in-

fluencia en la política española va a ser—de ahora en adelante—puntual y esporádica, así como más simbólica que real. La caída del Muro de Berlín en 1989 convirtió a los partidos comunistas occidentales en anacrónicos.

Dado que esta película sólo ha producido un artículo académico, haremos un resumen de éste y comentaremos en profundidad para continuar el debate abierto sobre *Asignatura pendiente* como uno de los textos fílmicos clave de la Transición española. Oscar Pereira publicó en 1998 “Pastiche and Deformation of History in José Luis Garci’s *Asignatura pendiente*”. La tesis de Pereira es que la película de Garci oculta y distorsiona el pasado mediante el uso del pastiche a la hora de componer el texto fílmico y se apoya en la nostalgia como estructura organizadora del mismo. Pereira define el pastiche como reciclaje de fragmentos culturales lo suficientemente conocidos como para que el espectador pueda reconocerse en ellos (157). Pereira va más allá cuando caracteriza el pastiche como simulacro que estereotipa los fragmentos superficiales que conforman el texto fílmico (158–59). Para demostrar su tesis Pereira analiza la escena del fotomontaje que se corresponde a la canción “Como ayer” del Dúo Dinámico. Según el crítico: “all of it at a fast enough speed to prevent any kind of perceptive reading, that is, aiming to summon up remembrances and hinder a critical detachment from them” (159).

Difiero del análisis de esta escena ya que ésta cumple dos propósitos legítimos dentro de la narración cinematográfica, por un lado resume el contexto socio-político del momento y lo incorpora al argumento de la historia. En segundo lugar proporciona la redundancia necesaria para que la estructura de la obra funcione. En la novela decimonónica se usaba el sueño con la misma función: por medio de una serie de fragmentos de acciones anteriores y de *leit motifs* — aparentemente inconexa— el autor resituaba a los lectores en el continuum de la acción, y los preparaba para las acciones venideras (prolepsis). Por ejemplo, el sueño del atasco junto a la tienda de tubos en *Fortunata y Jacinta*, extraordinariamente analizado por Paul Ilie; este sueño resume la novela hasta ese momento y prepara al lector para lo que va a acontecer a continuación, en este caso la reanudación de las relaciones ilícitas entre Juanito y Fortunata, ahora los dos ya casados, con lo que el adulterio es doble.

La escena de *Asignatura pendiente* no es una “random series of fragments” (159) como Pereira nos quiere hacer creer sino una mini historia de la Transición (hasta el presente histórico de la narración) que se cuenta en 57 planos de periódicos y revistas del pasado inmediato. El montaje va desde el destape que se representa como el intento franquista de crear un falso sentido de libertad hasta un paneo de la mítica portada de la revista *Triunfo* en que se presentaba el entierro multitudinario en la catedral de Vitoria tras los sucesos del 3 de marzo de 1976 en los que la policía nacional asesinó a cinco obreros e hirió de bala a otros treinta siendo ministro

de la Gobernación Manuel Fraga Iribarne (uno de los planos es un dibujo de Heidi con la fotografía de la cara de Fraga). Hay referencias al búnker, fotos de José Antonio Girón de Velasco, fotos de los grises pegándoles a los manifestantes y referencias al hecho de que el presidente Carlos Arias ha parado la reforma. Estos hechos llevaron a la unión de todas las fuerzas democráticas de oposición en la Platajunta el 26 de marzo de 1976. La portada de *Triunfo* que se ve en la película decía “el fracaso de un reformismo”.

Lo que esta escena quiere decir es que en marzo de 1976 la reforma política estaba en un *impasse* y la oposición democrática aprovechó la indecisión gubernamental para unirse y forzar una salida negociada a la crisis política. En julio de 1976 Adolfo Suárez asumía la presidencia del gobierno. El giro copernicano en la historia de la Transición española conlleva cambios en la intrahistoria de José y Elena. El adulterio se acerca a su fin porque deja de tener un valor subversivo; la dictadura “legitimaba” el adulterio ya que era un acto de rebelión contra la moralidad nacional-católica y resarcía una deuda que la dictadura tenía con los dos amantes cuando había reprimido su atracción sexual. Pero la llegada de la democracia deslegitima el adulterio porque supone una anomalía en el nuevo orden burgués de corte capitalista ya que la familia, ahora democrática, se erige en su mejor baluarte. Este paralelismo sigue el modelo de *Fortunata y Jacinta* en el que los acontecimientos políticos marcan el adulterio de Juanito y Fortunata. Para Pereira el uso de la canción del desarrollismo de los años sesenta crea una solución de continuidad entre los dos fenómenos, desarrollismo y Transición, que según él trivializa el potencial efecto dramático del montaje (160).

El hecho de que haya un nivel de continuidad entre los dos fenómenos históricos no tiene por qué significar “gracias a”, también podría significar “a pesar de”, de hecho en otra escena José y su esposa recuerdan una visita traumática que tuvo su hijo Pepito cuando la madre lo llevó al penal de Ocaña a ver a su padre. El tema es extremadamente complejo: el Plan de Estabilización de 1959 y la entrada en la OCDE el mismo año son decisivos ya que comienzan la modernización económica de España. El hecho de que llevó a Franco siete años el abandonar la autarquía² explica el escepticismo sobre el éxito del desarrollismo. La historiografía neofranquista presenta el desarrollismo como un logro; no obstante, el desarrollismo corresponde a decisiones pragmáticas que el Régimen aceptó a regañadientes (Wright 28–29).

Volviendo a la canción del Dúo Dinámico, el montaje se encuentra entre una escena de adulterio, José y Elena van a tener relaciones en el piso que han puesto juntos en una barriada nueva mientras celebran la navidad el día 22 de diciembre, el día del sorteo de la lotería de navidad.³ La escena se disuelve en el montaje de la canción y reaparece en la cama de José y Ana (Silvia Tortosa), quienes terminan abrazados. En los tres meses que han

transcurrido, José decide permanecer con Ana porque en la política española la oposición se ha unido, el cambio se vislumbra y el adulterio ya no es ni pertinente ni legítimo.

El segundo análisis detallado que hace Pereira es el que hace referencia a la representación de la agonía y muerte de Franco en tres escenas de *Asignatura Pendiente*. La primera vez que se ven José y Elena es en una cafetería el 1 de octubre de 1975 ya que se oye de fondo el último discurso público del Jefe del Estado en la Plaza de Oriente mientras los protagonistas se cuentan brevemente su vida desde que eran adolescentes al presente. Según nuestro análisis, las palabras de Franco ese día legitiman el adulterio venidero porque representan un dictador que unos días antes de su muerte no ha evolucionado y no ha aprendido nada: “Todas las protestas habidas obedecen a una conspiración masónica-izquierdista, de la clase política, en contubernio con la subversión comunista-terrorista en lo social, que si a nosotros nos honra a ellos les envilece”. Franco legitima al ilegal comunismo como una oposición válida a su Régimen ya que su discurso vacío lleno de lugares comunes de la retórica del Régimen lo que hace es validar a todo lo que esté fuera de éste. Los anacronismos “contubernio”, “masonería” contrastan con la modernidad de la cafetería de lujo donde José y Elena conversan por primera vez y la escena pone orden en fechas claves de la acción. Los protagonistas tienen 34 y 33 años respectivamente y hace 18 que no se ven, de ese modo Elena nació en 1942 y José en 1941, su noviazgo fue en 1958.

La segunda mención a la situación política es cuando en la casa de José, concretamente en la cocina durante el almuerzo, se discute el hecho de que Pepito (José María González Sinde) usó la palabra “coño” en presencia de su prima. Mientras esta discusión ocurre en la televisión se anuncia que el Príncipe ha asumido la función de Jefe de Estado, lo cual permite fechar la escena como el 30 de octubre de 1975. Para Pereira es una trivialización de la importancia histórica del evento.

Pereira parece confundir dos escenas diferentes. Cuando ocurre la escena del anuncio del Príncipe Juan Carlos es durante un almuerzo pero lo que ocurre es que suena el teléfono. José no quiere cogerlo porque dice que su suegro siempre llama a la hora de comer. Contesta el teléfono su esposa, y quien realmente está llamando es la amante. José toma el teléfono—y pretendiendo que habla con la secretaria de un cliente—conciertan una cita para poder pasar juntos el fin de semana. El Príncipe como Jefe de Estado mientras Franco vive es inoperante y una vez más legitima el adulterio dada la falta de valores del Régimen. La ilegalidad del Régimen valida la transgresión del adulterio. El proceso es paralelo al de *Fortunata y Jacinta*: cuando hay inestabilidad en España, Juanito es adúltero; cuando vuelve la normalidad institucional retorna al seno de la familia.

La tercera escena es cuando a Ana y José los despierta el teléfono de ma-

drugada, la voz en el teléfono les comunica que Franco ha muerto. Ponen Radio Nacional y oyen al Ministro de Información anunciando la muerte del dictador. Pereira niega que la unión entre las dos esferas, la pública y la política, consiga establecer una relación en la película y que el único resultado es el desencanto (161). Esta escena puede tener una doble lectura, por un lado se encuentra el elemento costumbrista⁴: todos los españoles con uso de razón que vivieron el 20 de noviembre de 1975 recuerdan ese día. El hecho de que José y Ana oigan la noticia en la cama redundante en la interpretación que ofrecemos como alternativa a la de Pereira; de ahora en adelante se van a acabar las llamadas políticas o policiales de madrugada y los esposos van a disfrutar de su nueva privacidad democrática. Para Pereira simplemente se trata de una estrategia discursiva, que al darle valor de documental histórico a la historia de adulterio la prestigia y por otro lado la melodramatización de los acontecimientos históricos los reifica, los cosifica y les hace perder la relevancia que tuvieron.

Asignatura pendiente no trivializa la importancia de la muerte de Franco, simplemente señala la intromisión de la dictadura en las casas de los españoles, y—simultáneamente—el fin de esa intromisión. Al mismo tiempo, la representación realista de la escena permite la empatía del espectador. La escena debe parecerse muchísimo a la que ocurrió en las casas de millones de españoles, tanto la desvelada y la atención prestada a las noticias oficiales. El costumbrismo de la escena presenta de una manera nostálgica un pasado muy reciente, lo que permite que el espectador perciba lo pintoresco de su propia otredad cuando ésta se configura como recuerdos democráticos que son “naturales”. La muerte de Franco se constituye en el prólogo de la narrativa de la Transición; el entierro se convierte en el grado cero, el cierre de una época y la apertura de otra.

La primera vez que José y Elena se reencuentran es en un contexto marcadamente político. Primero vemos coches con ultras falangistas que van lanzando octavillas, convocando a los madrileños a la Plaza de Oriente para desagraviar al Caudillo. En el caos del tráfico José reconoce a su antigua novia, aparca en doble fila, le grita y le pide que tire el panfleto franquista al suelo ya que no es más que basura. Es una escena de inversión, porque a pesar de que Franco está aún vivo y el aparato de represión continúa vigente, los franquistas parecen los marginales y el ilegal José ejerce el poder. La cafetería de lujo en la que José y Elena se encuentran unos minutos después refuerza esta idea, la verborrea incontenible de José que se come al mundo y que domina la vida política y económica española, se contrasta con la voz apagada de Franco que pronuncia un discurso senil.

Volveremos en breve a la idea de nostalgia, pero en ese momento del comentario se equivoca el crítico ya que dice que José y Elena llegaron a la adolescencia a mitad de los años sesenta (164), esto implicaría que nacieron en 1950 y entonces tendrían 25 años en 1975. En realidad los protagonistas

de la historia han nacido muy a comienzos de los años cuarenta, como ya indicamos. Son dos generaciones muy distintas. La diferencia para ellos es haber conocido las cartillas de racionamiento y los años del hambre, lo cual indica José en la escena de la ducha mientras se señala sus escuálidas costillas. En esta escena, José hace que Elena le enseñe los pechos a los espectadores porque en las películas durante la dictadura siempre se cubrían. Esta es una metaescena en la que los protagonistas pretenden estar en una película moderna de destape. El hecho de que los actores José Sacristán y Fiorella Faltoyano representan la Transición proporciona la lógica de esta escena. En el caso de Sacristán, la Enciclopedia Larousse de *El Cine Español* resume: “Durante la transición ganó protagonismo, y llegó a convertirse en la representación cinematográfica por excelencia de la ‘gente corriente’” (162). Faltoyano fue una de las musas de la Transición.

La diferencia de no haber sufrido el trauma de los años cuarenta con la represión política y de escasez de bienes materiales es fundamental. El capitalismo franquista fue perverso porque fomentó el hambre para controlar a la clase trabajadora y al mismo tiempo favoreció a los adeptos al Régimen permitiéndoles estraperlear como botín de guerra. Este sistema además pensó que tenía que reducir drásticamente el consumo para fomentar el ahorro y distorsionó el mercado encareciendo los productos básicos y creando monopolios de distribución mediante la adjudicación arbitraria de los permisos de importación de bienes de consumo. El bloqueo, la II Guerra Mundial y las sequías fueron factores, pero la maldad de un gobierno, del dictador, y de sus políticas económicas fueron tan determinantes como los factores climáticos o de guerra en Europa. El veredicto de la historia es abrumador en contra de una política que desperdició veinte años de la historia y que condenó a millones a la miseria. Jordi Catalán lo explica con una claridad abrumadora tras comparar los resultados del franquismo autárquico con los de los países del occidente europeo:

El coste de la política económica libremente escogida por los gobiernos franquistas en la posguerra se situaría alrededor de un cuarto del PIB per capita efectivamente registrado en el momento de la estabilización. Ni el shock macroeconómico de la guerra civil, ni la exclusión del Plan Marshall, ni el “cerco exterior”, fueron de magnitud suficiente para explicar la pobre trayectoria de recuperación de la economía española durante el primer franquismo. (164–65)

González Portilla y Garmendia Urgandarín dicen que “la corrupción política se había entretelado con la económica, no conociendo la historia de la España contemporánea ninguna otra época con mayores niveles de corrupción” (247). Este inciso histórico es necesario porque al venir José y Elena del comienzo de la dictadura, España les debe una reparación histórica que ellos simbólicamente se cobran con el adulterio. Los espectadores,

sobre todos los masculinos, reciben su reparación con la generosa dosis de voyeurismo de los pechos de Fiorella Faltoyano. La película es indudablemente machista, pero sería injusto exigirle un anacrónico feminismo.

Pereira estudia las dedicatorias⁵ finales de la película en función de un concepto negativo de nostalgia y concluye que esta historia es conservadora bajo una falsa apariencia progresista. Pereira se mueve en unas dicotomías reductoras, el adulterio es progresista y el matrimonio no lo es y se considera toda nostalgia como negativa. Si se lee con detenimiento la dedicatoria se puede ver que claramente se refiere a personas nacidas al comienzo de la dictadura. Al haber sido niños y jóvenes durante el periodo nacionalcatólico de la dictadura, Garci—en nombre de los protagonistas—perdona a Sor Bernarda y el padre Pulido, antihéroes circunstanciales, pero no perdona al Padre Ripalda y los 450 años de su catecismo, tal vez por representar la institucionalización de la represión católica.

En nuestra interpretación literal la dedicatoria final lo que hace una vez más es justificar el adulterio, aunque seguidamente pasa al dominio de la nostalgia y a partir de este momento (el final) ya no es pertinente el adulterio, de ahí que todo acabe con la vuelta de José y Elena a sus respectivas familias. *Asignatura pendiente* tiene un elemento nostálgico, la nostalgia según Boym tiene un sentimiento de pérdida y desplazamiento y es una relación amorosa con la propia fantasía. Hay dos tipos de nostalgia, la constitutiva y la reflexiva. La constitutiva es una reconstrucción transhistórica de la casa perdida, cuando ésta se constituye en verdad y tradición. En la película son por ejemplo las dos visitas que los protagonistas hacen a Miraflores de la Sierra, el lugar de su noviazgo, los “santos lugares” como los llama José. La primera visita, un videoclip mientras suena “Quince años” del Dúo Dinámico es claramente nostálgico y sirve para que el espectador sienta empatía por los protagonistas. La nostalgia reflexiva es más interesante porque juega con los deseos y anhelos de la colectividad y acepta la llegada de la modernidad y sus contradicciones. Esta nostalgia es la que le permite a Garci recuperar del franquismo la juventud perdida y el protagonismo comunista en la lucha antifascista (Boym xviii).

Asignatura pendiente es un texto realista. Definimos el realismo como lo hace Jo Labanyi: “If we call a novel ‘realist’ it is not because we believe it narrates events that really happened, but because it constructs an ‘imagined community’ that corresponds to the illusion of a homogeneous society that is the modern nation” (7). Al terminar la dictadura tiene que cambiar la comunidad imaginada española, especialmente cuando ésta se refiere a un estado-nación moderno como nos dice Labanyi. La nueva imaginación tiene que darse en todas las artes, en la literatura especialmente en la novela. En las artes audiovisuales el cambio se da en el cine pero sobre todo en la televisión, con el boom de series nacionales de corte realista. En

estas representaciones realistas tanto en el ámbito de lo escrito como lo audiovisual *La Transición* se erige en el grado cero de la comunidad imaginada española democrática. Obviamente la dictadura no podía construir la nueva comunidad imaginada y la simbología franquista desaparece. Es por ello que las imágenes de la Transición hay que atesorarlas, reproducirlas, cerrarlas para que se puedan constituir en el punto de encuentro de todos los españoles, de la memoria colectiva de la nación, por ejemplo la serie de televisión de Victoria Prego sobre *La Transición* emitida en 1995. De ahí la importancia que tiene el que esta película fuera un éxito ya que indica la desazón desde un primer momento por crear un conjunto de imágenes y vivencias que reflejaran la nueva realidad española. Dentro del realismo era fundamental la parte melodramática que servía para criticar la aristocracia o los sectores que ponían trabas a la consolidación de los valores burgueses.

En *Asignatura pendiente* el melodrama, así como la entrevista de Rafa Meana (Héctor Alterio) con José en la cárcel de Carabanchel, sirve para criticar "la aristocracia" de 1975, que es el franquismo. Rafa Meana es el alter ego de Marcelino Camacho, sindicalista que posteriormente fue diputado del PCE. El moderno nacionalismo español tiene que reinventarse y la Transición permite esta reinención. El costumbrismo de la película subraya esta idea. En la novela realista el adulterio se asocia con el mercado; las mujeres del universo de las *Novelas Contemporáneas* de Galdós (Eloísa, Rosalía, Isidora, incluso Fortunata) asocian con las compras y adulterio. En *Asignatura pendiente* vemos a Elena con una bolsa de compras de El Corte Inglés y cómo lleva objetos domésticos al segundo hogar que está montando con José. Para poder tener relaciones con Elena José le dice a su esposa Ana que se quede a comer en el buffet de Galerías Preciados, y a Elena le dice que le diga a su esposo que está de compras y que se va a quedar a comer en Galerías. Al igual que en la novela realista, José asocia compras y adulterio. José y Elena no les compran nada a sus esposos o hijos. De hecho José le dice a Pepito mediante una broma que no le va a traer nada de "Barcelona" (el fin de semana que pasa con Elena); en cambio, José le compra un disco de Gloria Lasso a Elena. En este caso, no es tanto el valor económico del single como el hecho de que le ha costado mucho trabajo el encontrarlo. Lo hace en la tienda de discos de Augusto Algueró. También le compra a Elena una gargantilla. Elena le regala a su amante un encendedor de lujo que cuesta más de ocho mil pesetas (no le quitaron el precio en la tienda), lo que escandaliza a José. Piénsese que en 1977 el salario mínimo interprofesional para mayores de 18 años era de 440 pesetas.

En este sentido *Asignatura pendiente* reproduce el modelo clásico de novela de adulterio del realismo decimonónico de la anterior Restauración democrática. La llegada de la modernidad democrática en la España galdosiana y el boom capitalista que conlleva (la Revolución burguesa de 1868 fue librecambista) traen a la mujer a la esfera pública, de ahí que el adulterio y

la prostitución se conviertan en centrales en estas novelas. En *Asignatura* también se presenta la Restauración de Juan Carlos I como librecambista. José compagina su labor política de izquierdas con la asesoría de empresas capitalistas, de hecho al principio de la película José conduce un Seat 1430 y al final lleva un Citroën GS. El final feliz de la historia es que los matrimonios de José y Ana y el de Elena y Paco sobreviven el adulterio. Pero no sólo eso, sino que la pareja —de hecho comunista— entre Trostky (Antonio Gamero) y Pili (María Casanova), deciden casarse y Pili quiere tener hijos. El líder sindical que representa a Marcelino Camacho en la historia no le importa continuar en la cárcel, si quiere salir no es porque ello signifique que ya hay libertad sindical en España sino que por fin puede reunirse con su familia y ser buen esposo para su esposa, padre para sus hijos y abuelo para sus nietos. Ya se ha cansado de ser el héroe sindical y símbolo de la lucha obrera en España y quiere volver al ámbito de lo doméstico.

Como venimos repitiendo, *Asignatura pendiente* es un viaje de lo público a lo privado, a lo doméstico, este viaje va unido a la desaparición del papel protagonista del comunismo y a la creación del espacio privado democrático, que no existía en el ámbito dictatorial. La construcción del nuevo estado democrático no puede comenzar mediante el adulterio de un abogado pluriempleado. Tampoco puede comenzar con el adulterio de Elena cuyo trabajo es el de ser madre de dos hijas a las que tiene que cuidar para que sean ciudadanas de la futura democracia española y para que cuide de su esposo, un exitoso empresario turístico y de la construcción que tiene que crear riqueza y trabajo en la España de la Transición. Aprendemos que una vez que acabe su adulterio, Elena va a tener tiempo para volver a estudiar en la universidad, lo cual era su deseo antes de volver a encontrar a José. Los ciudadanos comunistas, Antonio y Pili, tienen que pasar del amancebamiento al matrimonio. La lucha contra la dictadura lleva a la confusión sexual y social, pero tan pronto como llegue la democracia hay que evitar esos desórdenes. *Asignatura pendiente* es patriarcal porque es hija de su tiempo. El feminismo vendrá con la democracia, aunque eso será ya otra historia, otras películas y otros directores. Se puede concluir con una anécdota significativa, Cristina Almeida hace un pequeño cameo, esta pionera del feminismo español terminó dejando el PCE para ser diputada regional en Madrid por el PSOE. El monstruo comunista se diluyó en las apacibles aguas de la social-democracia española y José Luis Garci continuó una sólida carrera cinematográfica desde el conservadurismo nacionalista español.

Notas

- 1 "La 'tercera vía' pretende instaurar un modelo cinematográfico alternativo a los dos que acabamos de situar—el cine de subgéneros y el cine metafórico—que escape de la zafiedad del primero, capaz de alejar de las salas a un público urbano y en alguna medida cada vez más culto, y que no caiga tampoco en la exquisitez minoritaria del segundo. En busca de esos españoles 'medios' que poco después votarían a UCD, y luego al PSOE" (Monterde 54–55).
- 2 Para la autarquía franquista como visión totalitaria véase Richards 22–23 y 92.
- 3 El sorteo de navidad, amén de significar en España el comienzo de la navidad, en *Fortunata y Jacinta* va unida al adulterio de Juanito.
- 4 Andrés Peláez Paz afirma lo siguiente: "tendríamos que situar el film de José Luis Garci en una corriente histórica del cine español que es la que confiere al relato su significación más relevante: el sainete y el costumbrismo cinematográficos" (765).
- 5 "A nosotros, que supimos, cuando ya no había remedio, que aquel mundo imperial en cinemascopy y color deluxe que nos habían prometido en el colegio y en tantos discursos y sermones, no existiría nunca. a nosotros, que hemos ido llegando tarde a todo: a la infancia, a la adolescencia, al sexo, al amor, a la política. a nosotros, que nos quitaron, año tras año, el significado de cuanto nos rodeaba, aunque fueran las cosas más pequeñas, menos importantes. y a quienes nos hicieron así. nuestros padres, que también llevaron lo suyo. y a sor Bernarda, siempre dando pellizcos. y al padre Pulido, que tanto nos azaraba cuando nos echaba el brazo al cuello. y a José Mallorquí y sus dos hombres buenos. y a Roberto Alcázar y Pedrín, jefe de centuria y flecha, respectivamente. y a Domingo el de los comestibles, que partía el chicle bazooka con un cuchillo enorme. y a Young Martín y a Fred Galiana. y a Di Stefano y a Kubala, y a los zapatos de Segarra. y a Pedro Pablo Ayuso y a Matilde Conesa, y a Guillermo Sautier Casasesca y a Marcial Lafuente Estefanía. y a Indivil y Mandonio, y a by Vázquez, y a Conti, y a Peñarroya, y al inventor del palmo y dao, y al padre Venancio Marcos, y a la melodía misteriosa, y a Gila, y a Pepe Iglesias el zorro, y a Renato Carosone, y a Gloria Lasso, y a Luis Mariano, que nunca le dejaron en paz con eso de si era marica. y a Juan de Orduña el de locura de amor. y a Carpanta, y al gran Mekong de los Wiganes, y al París Hollywood; y al padre Ripalda. no, al padre Ripalda, no. bueno, pues a los últimos de Filipinas. y a los amigos ricos que nos dejaron jugar alguna vez con sus trenes eléctricos. y a todos los billares y futbolines de España, y a Marilyn Monroe. y a Miguel Hernández, que se murió sin que nosotros supiéramos que existía."

Obras citadas

- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. Print.
- Caparrós Lera, J.M. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1979–1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992. Print.
- Catalán, Jordi. "La reconstrucción franquista y la experiencia de la Europa Occidental, 1934–1959". *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939–1959*. Carlos Barciela ed. Barcelona: Crítica, 2003. 123–68. Print.
- Garci, José Luis. *Asignatura pendiente*. 1977. Film.
- González Portilla, Manuel y José María Garmendia Urdangarín. "Corrupción y mercado negro: nuevas formas de acumulación capitalista". *Los empresarios de Franco: política y economía en España, 1936–1957*. Glicerio Sánchez Recio y Luis Julio Tascón Fernández eds. Barcelona: Crítica, 2003. 237–60. Print.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: Polity, 1989. Print.
- Ilie, Paul. "Fortunata's Dream: Freud and the Unconscious in Galdós." *Anales galdosianos* 33 (1998): 13–100. Print.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973–92). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1992. Print.
- Peláez Paz, Andrés. "Asignatura pendiente (1977)". *Antología crítica del cine español 1906–1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, 1997. 764–66. Print.

- Pereira, Oscar. "Pastiche and Deformation of History in José Luis Garci's *Asignatura pendiente*." *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui eds. *Hispanic Issues* 16 (1998): 157–70.
- Riambau, Esteve. "El cine español durante la transición (1973–1978): Una asignatura pendiente". *Cuadernos de la Academia*. I (1997): 173–84. Print
- Ribbans, Geoffrey. "Contemporary History in the Structure and Characterization of *Fortunata y Jacinta*." *Galdós Studies*. Ed. J.E. Varey. London: Tamesis, 1970. 90–113. Print.
- Richards, Michael A. *A Time of Silence. Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936–45*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. Print.
- "Sacristán, José". *El cine español*. Ed. Pablo Mérida de San Román. Barcelona: Larousse, 2002. 162. Print.
- Wright, Alison. *The Spanish Economy 1959–1976*. New York: Holmes & Meier, 1977. Print.