

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Ciencias Históricas.

**“Memoria y Contraanálisis del Cine Español de la Transición Democrática
sobre la II República y la Guerra Civil. (1975-1986)”**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Historia con mención en Historia Europea.
Profesora Patrocinante: María Eugenia Horvitz.
Alumno: Mario Vega Henríquez.

INTRODUCCION

Son diversas las interpretaciones y los juicios que, desde distintas posturas y disciplinas, han surgido para evaluar el período de la *Transición Política a la Democracia* en España. Todos coinciden en destacar su especial significación, luego del largo período autoritario que se inaugura con el fin de la Guerra Civil y que entra en su fase final a la muerte de Francisco Franco, proceso que además es coincidente con una vasta oleada democratizadora que comenzó en la década de los años '70 y que recorrió Europa, África y América Latina, regiones en las que la realidad ibérica sirvió de modelo y de referente obligado en sus virtudes y, a veces, también en sus defectos.

Un hecho claro es que, sólo el fin del dictador anuncia la llegada de una nueva etapa en la historia española. Es a partir de ese momento, en donde el heredero del generalísimo Juan Carlos I y su Jefe de Gobierno, Adolfo Suárez, inician el diálogo con la oposición política para abrir el camino de reestablecimiento de las libertades públicas y así comenzar con el desmantelamiento paulatino del Estado autoritario y corporativo heredado.

Naturalmente, tal tarea no fue necesariamente fácil. De un lado, estaban quienes se sentían los defensores de un régimen que, aunque débil, tenía intenciones de poder, y por otro, desde la oposición quienes se debatían entre el camino del diálogo y la reforma pactada junto con aquellos que consideraban inconducente el diálogo, optando por la ruptura total con la dictadura.

El resultado fue un híbrido que contenía aspiraciones de ambos sectores, una Monarquía que restaurada, según la propia intención del extinto *Generalísimo*, estaba limitada y sujeta a la expresión de la soberanía ciudadana mediante una Constitución aprobada en 1978 que consagraba instituciones democráticas propias de una sociedad moderna. Ello, por obra de fuerzas políticas que actuaron con gran madurez en pos del objetivo central que era restituir la paz social y la convivencia civilizada entre los

españoles perdidas hacían ya varias décadas. Sin embargo reconociendo las propias identidades y proyectos.

Tal proceso se dio en un ambiente de creciente desarrollo de la participación de los diversos sectores de la sociedad, fenómeno que se experimentaba ya desde principios de los años sesenta, contexto en el cual el rol de las distintas manifestaciones de la cultura las que, aprovechando los aires de libertad que España comienza a respirar, tendrán un rol destacado en el surgimiento de una opinión pública activa y crítica frente a los procesos de los que es testigo

Sostenidamente durante el curso de varios años se avanza en el desarrollo de manifestaciones artísticas e intelectuales que se abocarán a valerse de la libertad para abordar todos aquellos temas que el cerco de la censura restringía lo que, conjuntamente con un ambiente de efervescencia social, configurará un fenómeno conocido como *La movida*. Esta expresa con claridad el estado de ánimo de una sociedad que asume impacientemente el presente llena de expectativas sobre la nueva etapa que inaugura pretendiendo, de golpe, romper con el pasado y con todo lo que él significa.

Dentro las múltiples manifestaciones culturales que nacen al alero de esta atmósfera, esta uno de nuestro particular interés que es el de la creación cinematográfica de la época. Ella, sin embargo, no puede ser comprendida sin entender las reales circunstancias desde donde surge y las problemáticas que entraña. Hay por ello en aquella obra fílmica una recurrencia a ciertos tópicos, ciertos temas que no habían podido ser tratados, ciertos balances, hay juicios implícitos respecto del pasado, también y porque no, cierta labor de memoria que el cine se propone efectuar.

Uno de esos temas a los que hacíamos mención es el de la reconstrucción en el cine del período de la II República y de la Guerra Civil. Habían pasado muchos años y no había sido posible reflexionar, a través del cine sobre aquella experiencia colectiva en un ambiente de libertad. Hoy podemos apreciar como esa temática reflejó a la propia sociedad de la transición a través de los materiales culturales que produjo.

En nuestra visión, esa tarea de la memoria emprendida por cineastas como Aranda, Chavarri, Bertriu, Berlanga, Gómez, entre muchos otros, va a contrapelo con el pacto que sustentó el acuerdo político de la transición que es la homologación moral de los bandos a través del olvido. Precisamente el cine y los temas a los que aludimos tienen como destino una sociedad que vive inmersa en la novedad del proceso y en sus expectativas de futuro, pero que por la distancia, el desconocimiento o la amargura prefiere dejar de lado el recuerdo de su pasado.

En ese escenario al cine le cupo, en nuestra perspectiva, realizar un importante aporte al proceso. El cine fue uno de los elementos, junto a varios otros, que conjuntamente con reconstruir el pasado insertaron la problemática que España vivía por esos años dentro de la continuidad del tiempo histórico lo que contribuyó a dotar de una identidad más clara a la sociedad, rescatando el pasado, desacralizándolo, asumiéndolo de un modo crítico, reconociéndose en él, colaborando a desbaratar el olvido, sin por ello desmerecer sus conquistas de libertad en el presente.

Son múltiples las fuentes que podríamos utilizar para rastrear el proceso que hemos descrito, sin embargo hemos elegido el cine, testigo privilegiado de la historia del siglo XX, su creación se acerca de mejor modo al fenómeno que pretendemos estudiar. Es por un lado, de un alto impacto social debido a su amplio acceso durante el período, recordemos que paradójicamente disposiciones legales del *Franquismo* lo protegían respecto del proveniente del extranjero, situación que perduró hasta años después de instaurada la democracia. Por su verosimilitud las imágenes trajeron el pasado ante cientos de miles de personas. El cine presenta, además, la condición de ser un material a través del cual es posible realizar un contraanálisis de la sociedad, volver a debatir la validez de sus verdades, de resignificar las imágenes como expresión, más que de lo que muestran los contextos que las generan.

Es cierto que el cine de ficción no necesariamente se apega al estricto rigor histórico pero, ahí está uno de los elementos que redundan en su importancia como

referente del pasado, por esas pequeñas fisuras es por donde nos habla de su presente, por ellas pretendemos rastrear las inquietudes de los ciudadanos en una época de cambios, sus necesidades respecto del pasado, la mentalidad con que asumieron su presente.

En tal sentido, la muestra que hemos elegido nos permite sondear aquellos once años de transición que investigaremos desde la perspectiva de sus ciclos internos y de los eventos externos que también la influyeron, como a toda la sociedad española pues, en definitiva, pretendemos también indagar en la evolución del discurso cinematográfico sobre la Guerra Civil en una etapa de inseguridades, de expectativas y de cambio de paradigmas.

Es por tal motivo que consideramos válido plantear a modo de hipótesis que, en primer lugar, la creación fílmica de ficción sobre la II República y la Guerra Civil Española surge como una necesidad de recreación en la memoria colectiva de las referencias político- culturales y sociales necesarias para la identidad de una comunidad que avanza dentro de un proceso de transformaciones.

Sin embargo, en razón de las características singulares del proceso que hemos descrito y dada la vasta herencia autoritaria que la transición comenzó a desmontar es que consideramos que la cinematografía del período pretende mostrar un juicio alternativo al que oficialmente se había instalado, como una necesidad de rehabilitación pública de sus logros, siendo también una temática teñida de las expectativas, esperanzas e inseguridades del proceso en que fue creado.

Para tal efecto, nos hemos planteado, en primer lugar, conocer el contexto político cultural del proceso de *Transición Democrática*, así como comprender y resignificar históricamente las temáticas abordadas por la creación fílmica de la época. De igual modo, pretendemos evaluar en qué medida el cine contribuyó a recrear la memoria colectiva en una sociedad que experimentó significativos procesos de transformación política y social.

En una perspectiva más específica, es que pretendemos distinguir las características del juicio histórico que realiza, sobre el período de la II República y la Guerra Civil, la filmografía de la *Transición* española, para poder determinar en qué medida el tema de la II República construyó una referencia necesaria para una sociedad que requería subsanar una carencia en su memoria colectiva en una etapa de significativas transformaciones político-sociales.

En tal sentido, consideramos necesario indagar sobre el grado de influencia de la etapa en que se desarrolla la creación fílmica sobre la reconstrucción y la mirada del período de la II República y de la Guerra Civil para establecer un contraanálisis de la época respecto del discurso tradicional de la historiografía.

Para tal efecto, este trabajo se realizará a partir de las siguientes estrategias; la revisión de documentos y de fuentes bibliográficas generales y específicas sobre los períodos y procesos señalados; contraanálisis y resignificación histórica de fuentes fílmicas de ficción de directores tales como: Aranda, Berlanga, Camino, Chavarri y Bertriu, entre otros, haciendo particular énfasis en el juicio, en las temáticas y en los contextos que aborda la creación cinematográfica. Finalmente, abordaremos las posibilidades de encontrar en la creación cinematográfica ciertas unidades discursivas que interpreten los requerimientos de la memoria en el período de la transición.

Respecto de su estructura, en el I capítulo, *El Cine; un puente entre la historia y la memoria*, abordamos en los respectivos acápite a las referencias conceptual y teóricas desde las que abordaremos este trabajo: la historia de las mentalidades, el problema de la memoria y del olvido y a las relaciones entre cine e historia.

En el capítulo II, nos referimos a las características históricas y culturales que rodearon al proceso de *Transición Democrática* en España, haciendo principal hincapié en el fenómeno de la creación artística e intelectual durante la época.

En el capítulo III, presentamos y analizamos las características y connotaciones que el tema de la II República y de la Guerra Civil han tenido en la cinematografía hispana y los usos y representaciones que se han hecho en distintos períodos.

En el capítulo IV, nos referimos en específico a un conjunto de filmes que abordan el tema de la contienda civil habiendo sido producidos durante la etapa de la *Transición Democrática*. A través de ellos, pretendemos establecer un contraanálisis histórico en atención a su capacidad de recrear y reconstruir la memoria histórica de la sociedad española.

Capítulo 1: El Cine; un puente entre la historia y la memoria.

1.1. Introducción

Una de las preocupaciones ancestrales del hombre ha sido, desde siempre, el dejar un legado de su existencia, de su obra y la de sus pares. Desde tiempos muy remotos la representación simbólica de sus actos o de sus deseos le permitió testimoniar y transmitir aquello que en su fuero interno lo motivaba, la especie sintió que con ello no solamente podía contar con una forma de expresión sino que sus mensajes constituían un testimonio para las futuras generaciones.

De este modo, desde el arte prehistórico hasta la creación multimedial de nuestros días, las huellas de lo humano denotan una preocupación permanente y constante. En ese continuo, la *imagen* ha tenido un rol muy especial, se ha constituido en la forma más elocuente de perpetuar aquello que requiere una consideración especial, lo más deseado, lo vital para la supervivencia o todo lo que por su importancia se convierte en memorable, necesario de tener vivo en el presente.

Con el tiempo, el surgimiento de medios técnicos, fundamentalmente a partir del siglo XIX, hizo quizás más compleja la interpretación de esta imperecedera actitud. El desarrollo de la pintura indujo a las artes plásticas a densificar su contenido simbólico y a abandonar la ruta del realismo en la representación. Las artes ligadas a la imagen entraron a una etapa en donde la experimentación abrió un mayor espacio al mundo interior del Creador y de su visión del mundo, con ello enfatizó la permanente vinculación entre el arte y los procesos históricos que las sociedades experimentan.

Pero, lo que en realidad revoluciona esta continuidad de la imagen como referente es el surgimiento del cine hacia finales del siglo XIX, con él no sólo se dota de movimiento y de una inigualable verosimilitud a las imágenes sino, se altera una

de las variables más íntimamente unidas con el relato, el tiempo. Así, el dominio que el cine comienza a construir sobre este elemento es realmente un aporte, poder reconstruir y darle vida al pasado, alterar su continuidad, traer ante nosotros el pasado o adelantar un posible futuro son posibilidades que la elocuencia de la imagen nunca antes había tenido.

Con ello se abrió para la historia un amplio archivo de referencias, fuentes y documentos sobre el pasado siglo, la propagación de la técnica por prácticamente todos los lugares de la tierra, le permitió no sólo informarse, sino que también analizar realidades culturales con mayor detención y alternativas.

El cine no escapó a la tendencia casi natural del hombre de representar en la imagen la realidad de su tiempo. La historia cultural tuvo con ello la posibilidad de indagar los discursos, las ideologías y los valores expuestos por una sociedad.

Indudablemente, el cine se convirtió rápidamente en un medio internacional de masas y favoreció la creación de referencias culturales y una hegemonía idiomática a nivel mundial como lo plantea W. Benjamin. Además, éste no solo transformó la creación artística, sino también, la forma en que los seres humanos percibían la realidad. Los imaginarios, las identidades generacionales e incluso las memorias colectivas recibieron el impacto de la creación fílmica.

El cine, como el conjunto de la creación cultural, expresa la mentalidad de una época y es capaz de vincularse con sus espectadores a través de las temáticas que aborda en el marco de una común ideología, aún cuando, como señala Chartier no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias, enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio. Las divergencias que atraviesan la sociedad pueden, por lo tanto, ser estudiadas con el análisis de materiales o códigos compartidos, siendo en nuestro caso el cine de ficción histórica aquél que nos interesa para observar los discursos, juicios y críticas que la sociedad se plantea respecto de su propia

experiencia histórica. La representación nos trae en forma pública aquello que se encuentra ausente, nos fuerza a un ejercicio de memoria, aunque a veces esté teñida por elementos accesorios y no necesariamente nos muestre las cosas tal como son.

En toda representación esta implícita la identidad de un determinado grupo, sus mitos fundacionales, sus juicios históricos y la extensión de la propia presencia. Del mismo modo, al interior de una comunidad existen sectores con el poder de imponer sus propios discursos y establecer una relación forzada entre las representaciones oficiales y aquello que otro grupo posee de sí mismo.

La historia cultural asume la revalorización del sujeto como constructor reflexivo de las sociedades, más allá de sus condicionamientos sociales y colectivos. En segundo lugar, adjudica importancia a la revitalización de la perspectiva política como un nivel de totalización de la sociedad, una perspectiva de comprensión más amplia de ella.

Desde este enfoque, consideramos al cine como una fuente primordial, espacio de creación capaz de recoger con intensidad la problemática discursiva y de representación cultural que una sociedad realiza en un determinado trance histórico. Las imágenes en movimiento adquieren particular importancia cuando la sociedad requiere de elementos de identidad, se busca abrir un debate tras una época de imposiciones, se quiere volver a “ver” la épica de otro tiempo, a sus héroes, como también desea verse enfrentada a la sencillez de la cotidianeidad. Se necesita recuperar para la memoria social rasgos imprescindibles de la identidad para enfrentar un futuro esperanzador pero, no por ello, menos incierto.

En ese sentido, la mentalidad colectiva atravesó un singular trance desde un esquema social autoritario, ordenado y maniqueamente organizado por el *Franquismo*, hacia un lento y a la vez, sistemático avance hacia las libertades democráticas. Para enfrentar ese período, es necesario ir a la búsqueda de las representaciones culturales que esa época construyó de su mundo, de la vida, de la

política, de la religión, una determinada entidad histórica, para reconstruir el universo, psicológico, intelectual y moral, como señala Georges Duby.

En el presente capítulo, nos abocaremos a profundizar en las aristas de las problemáticas enunciadas, dentro de los enfoques de la historia de las mentalidades. Nos ha parecido que el análisis de estas mentalidades es necesario para abordar la construcción de la experiencia de la *Transición* española en la perspectiva de los vínculos entre la memoria y el olvido los que examinaremos basándonos en un archivo de fuentes cinematográficas.

1.2. ¿Por qué la historia de las mentalidades?

El término mentalidad deriva, en rigor, de la filosofía inglesa del siglo XVII, y pretende designar a una forma colectiva de psiquismo, la forma particular de pensar y sentir de un pueblo y no es extraño que la historia en su intención de reconstruir los hechos humanos del pasado, se haya vinculado con esta dimensión, en la medida en que ésta explica la ocurrencia de determinados comportamientos de las sociedades en situaciones específicas.

Si bien Durkheim y Mauss lo habían empleado en algunas ocasiones fue Lévy-Bruhl a través de su obra *La mentalidad Primitiva* en 1922, quien lo introdujo en el medio intelectual francés. Marc Bloch en *Los Reyes Taumaturgos* prefiere términos como representaciones colectivas o representaciones mentales pero es, sin duda, Lucien Febvre quien plantea la idea del llamado *utillaje* y posteriormente fue Georges Lefevre, no perteneciendo al núcleo más cercano a esta temática, quien propone una historia de las mentalidades colectivas.

Estos autores se abocaron al estudio de lo colectivo, aún tratándose de una investigación sobre una gran personalidad, lo que les interesa es saber en qué medida

ésta es representativa de los demás hombres de su tiempo. Para Le Goff³⁷, la mentalidad trasunta lo cotidiano, lo automático, aquello que escapa a los sujetos individuales porque es revelador del contenido impersonal de su pensamiento. Estas consideraciones plantean un énfasis en las herencias que recibe la sociedad, en sus pérdidas y en sus rupturas; la tradición, las formas en que se reproducen mentalmente las sociedades. Según el autor, la mentalidad es lo que cambia con mayor lentitud, “...la historia de las mentalidades es la historia de las lentitudes de la historia.”³⁸

¿Cómo rastrear aquello que es testimonio de los imaginarios colectivos o aquello que directa o indirectamente los influye? Esta interrogante no tiene una respuesta única. Es necesario ampliar el horizonte de las fuentes, como también el diálogo con éstas para encontrar lo que realmente interesa: las percepciones de otro tiempo y no aquello que queremos ver. De inmediato, surge el problema de las fuentes, el *utillaje* en palabras de Fevre, el que en grado importante se distancia de las fuentes tradicionales. Interesa todo aquello que sea fragmento o breve registro del sentir colectivo, aquello que se constituye en el instrumental. Es necesario inventariarlo, en detalle y después recomponer, para la época estudiada, el material mental del que disponían los hombres de la época.³⁹

¿Es posible interpretar esos hechos humanos desde otras épocas aludiendo al original sentido que ellos tuvieron en el pasado? ¿Es posible rastrear la actitud psicológica de otra época, años o siglos más tarde? Son estas las interrogantes que se plantea la historia de las mentalidades enfrentada a un dilema de carácter epistemológico no fácil de resolver. Sin embargo, esta situación no ha inmovilizado a la disciplina, por el contrario, ha motivado a destacados especialistas a dedicar sus investigaciones ya desde la década de los años '30, particularmente en Francia. Lucien Fevre publicó en 1938 un estudio titulado: *La Psychologie et L'histoire* y

³⁷ Le Goff: *Las mentalidades una historia ambigua* en *Formas de hacer historia*, Nora, P., Ed. Paidós, Barcelona, 1984, p.85.

³⁸ *Ibidem.*, p. 87.

³⁹ Fevre, L., *Combates por la historia*, Mondadori, Barcelona, 1993, p. 124.

luego en 1941, *La Sensibilité dans L'histoire*, en donde problematiza en torno a la posibilidad de una historia de las formaciones mentales.⁴⁰

En esta perspectiva, la mentalidad de una sociedad es, como ya decíamos, un elemento que prevalece en un conjunto de individuos de modo tal que es posible extraer un determinado carácter común al grupo representativo de un período determinado. Además, Duby agrega que la formación de una mentalidad colectiva esta inserta dentro de relaciones sociales específicas del ambiente cultural y social que impone al individuo determinados marcos de actividad mental, formas de ser y de sentir de la comunidad en un período determinado. Este no es un hecho gratuito, en la propia sociedad se generaran sistemas de transmisión de modelos culturales y de visiones de mundo, a través de la educación, la religión, las tradiciones, entre otros elementos que reproducen las representaciones culturales de la comunidad histórica.

La creación artística es uno de esos espacios en donde es posible visualizar la mentalidad colectiva de una época. Las artes expresan un permanente diálogo entre el creador y el público que lo hace vivir, pero cuyos gestos pueden ser hasta cierto punto modificados por sus obras. En el arte, están en juego las representaciones que una sociedad hace de sí misma y de todo aquello que la rodea, están presentes sus símbolos, como también las disputas que se producen para derribar los mitos establecidos.

Esa creación cultural, simbólica u onírica es la que genera, en gran medida, una identificación con el pasado de una sociedad, la creación pasa a ser, para muchos pueblos, un fuerte elemento identitario. Es a través de ella que se genera una constante vinculación de la evolución colectiva de una sociedad.

La mentalidad esta unida a la ideología de una sociedad, que según Althusser es “un sistema (...) de representaciones (...)dotado de existencia y de un

⁴⁰ Duby,G. op. cit .p. 47.

papel histórico en el seno de una sociedad determinada”⁴¹, muchas veces esta ideología ha sido impuesta a través de representaciones culturales las que se transforman en una máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interesada, necesaria, en donde falla el recurso de la fuerza.

Se ha considerado, por parte de algunos historiadores, que es la estructura mental de las sociedades, es la estructura más consolidada en el tiempo y con ello la que por su conformación se muestra refractaria al cambio, acuñándose la expresión: “...sobre lo político retarda lo económico, sobre lo económico lo social y sobre lo social lo mental.”⁴² Esta dimensión constituía el lastre en la modificación de las estructuras de una sociedad, su hondo contenido, su lenta maduración son elementos que la hacen componente de una dinámica que tiende a su preservación.

En estas condiciones, es una tarea especialmente interesante apreciar los momentos en que se producen transformaciones, cuando se gesta y opera en el comportamiento colectivo un cambio significativo. Generalmente, esto ocurre en momentos de crisis, vale decir, en momentos en que se altera aquello que la mayoría de las personas acostumbraba a percibir y a vivir de un cierto modo. Cuando cambian bruscamente y comienzan a percibir y a vivir de una manera hasta ese tiempo desusada. La naturaleza y el carácter de ese cambio histórico determinarán a una sociedad, como señala Mellafe: « Cuando la coyuntura es positiva hay cambios que podrían conmover los cimientos y raíces de la sociedad.(...) se pone a prueba la consistencia de las ideas y de las instituciones de un pueblo ;las circunstancias hacen a las mentalidades retraerse a un apretado diálogo con los soportes de su existencia»⁴³

Recientemente, el debate historiográfico se ha centrado en las representaciones culturales que se albergan en la mentalidad colectiva. Ha surgido

⁴¹ Althusser, L., citado en Rojas, B.: *Obras selectas de Georges Duby*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p.68.

⁴² *Ibidem.*, p. 26.

⁴³ Mellafe, R.: *Historia de las mentalidades: una nueva alternativa*, en *Cuadernos de Historia* n° 2, Santiago,1982, p.100.

con fuerza la historia cultural en condiciones en donde la disciplina histórica atravesaba por un período de crisis frente a la pérdida de sus paradigmas ideológicos, como también, del avasallador avance de otras ciencias sociales las que ocuparon territorios que eran de su dominio. La revalorización de los *utillajes* mentales, inaugurado por los *Annales*, abrió el camino hacia temas que se vinculaban con la conformación de imaginarios colectivos en el pasado y su reconstrucción.⁴⁴

Según señala Roger Chartier⁴⁵, dos son los presupuestos que avalaron la consolidación de esta nueva perspectiva, en primer lugar, la revalorización del sujeto como agente autónomo, constructor reflexivo de realidades históricas más allá de los condicionamientos sociales y colectivos. En segundo lugar, surge de la revitalización de la perspectiva política como un nivel totalizador de la sociedad, una perspectiva de comprensión más amplia para retornar a la idea de un espacio, región, ciudad o país que se transforma en el foco de un estudio histórico y de la recolección de datos para luego, desde ahí, analizar la división social y las diferencias culturales.

La historia cultural centra su labor en aquellos materiales que contienen una representación, entendida ésta como la exhibición de una presencia, la presentación pública de una persona o cosa, de algo ausente, pero que, a través de la imagen vuelve a la memoria, como también de aquello que por su valor moral se recrea en imágenes o en la manifestación de sus propiedades. Del mismo modo, una representación teñida de atuendos y de teatralidad puede manipular los signos del cambio y esconder una interpretación deliberadamente intencionada.

Las representaciones se masifican a través de diversos medios de control social y pueden ser rastreados en su nivel de influencia en los imaginarios colectivos y en las tradiciones. Chartier considera que "... no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias

⁴⁴ Chartier, R., *El mundo como representación*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1996, p. 48.

⁴⁵ *Ibidem.* p. 47.

enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio.”⁴⁶ Por ello, es necesario indagar en la pluralidad de divergencias que atraviesan la sociedad y su diversidad en el empleo de materiales o códigos compartidos. Desde este enfoque, la mentalidad colectiva crea el espacio en donde se acopiarán las representaciones, en un ambiente de pugna entre la aceptación de un rol en la sociedad y del orden preestablecido por los discursos.

Por su parte, Michel Foucault⁴⁷ definía a las representaciones como la apropiación social de los discursos, como uno de los procedimientos mayores por los cuales los discursos son sometidos y confiscados por los individuos o las instituciones que se arrogan su control exclusivo. Son un mecanismo para el disciplinamiento social, para la construcción de un juicio sobre el pasado o para la auto-afirmación de un grupo.

Las representaciones suelen transformarse en el entramado que sustenta una mentalidad, son en el fondo las “constataciones” desde donde operan sus presupuestos, los de un grupo en la heterogeneidad del conjunto social. La realidad esta constituida contradictoriamente por quienes la componen y cada uno tiene una particular forma de reconocer su forma de ser en el mundo.

Por otra parte, Chartier propone fijar la atención del historiador sobre las identidades bajo el influjo de las representaciones; la primera, sería la relación forzada entre aquellas representaciones que son impuestas por los individuos o grupos que poseen el poder de clasificar y designar, contrapuesta con la definición sumisa o resistente que cada comunidad produce de sí misma. Un segundo enfoque indica que la división de clases opera como la visión de cada grupo en la unidad, como señala Chartier, sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones

⁴⁶ *Ibidem.* p. 49.

⁴⁷ Cfr. Chartier, R. op. cit. p. 61.

relaciones. Ellas construyen para cada grupo social un ser-percibido, constitutivo de su identidad⁴⁸

En ese camino, la historia cultural avanzó en sus investigaciones sobre la base de aquellos materiales que, eventualmente, podían reflejar ese intento de imposición o de construcción de identidades, en particular los que se refieren al rol del libro y de la lectura y a la responsabilidad que les cabe, por ejemplo, en la aceptación del Antiguo Régimen en la Francia rural del siglo XVIII.⁴⁹ La tarea de la historia cultural y su forma de trabajo, se emparenta con el problema de la conformación de la mentalidad, a través de una forma singular de semiótica, como también con la filosofía del lenguaje.

En nuestra perspectiva, pretendemos extender la visión de Chartier respecto de los materiales, pero también, en su visión del rol del lenguaje, de sus interpretaciones y de los contextos de origen y de recepción de la producción cultural, en nuestro caso fílmica, a la luz de un “estado” de la mentalidad colectiva en un período de transformación, para determinar el rol de las representaciones en la (re)construcción de la memoria.

Pretendemos emplear el registro fílmico para indagar en la participación de la creación cultural en la modificación de representaciones mentales instaladas mediante el diálogo que estableció con la sociedad.

1.3. ¿Cómo abordar la memoria de una sociedad en una época de cambios?

Un período de cambios, necesariamente trae como consecuencia una reflexión sobre la identidad, sobre sus propias continuidades y sus propias mutaciones. En ese pasado reconocemos aquello que por su significación

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 57.

⁴⁹ La obra del historiador francés Roger Chartier se ha centrado en el estudio del rol del libro y de la lectura entre los siglos XVI y XVIII. A través de una importante obra ha puesto en práctica objetivos y metodologías de la historia cultural tomando como base los materiales de lectura, como por ejemplo: “*Libros, lecturas y lectores en la Edad Media*”, “*El orden de los libros*”, “*El juego de las reglas: lecturas*”, “*El mundo como representación*”, entre otras.

consideramos que debe perdurar, lo que es memorable y como tal digno de ser representado mentalmente o de manera simbólica.

La memoria plantea el problema de la representación del pasado pues ella es una fuente contenedora de imágenes, son ellas las que hacen resurgir la problemática del tiempo. La memoria es también paradójal pues se da, a la vez, como presente en el espíritu y como una cosa ausente físicamente. Para Ricoeur, el enigma de la memoria es lo presente de lo ausente en la imagen,⁵⁰ pues, en la memoria reside el pasado, que se diferencia de la imaginación. Es, al mismo tiempo, un estado presente, que constituye un marco de referencia. Además, la memoria aparece en una relación de alteridad entre la impresión dejada por el pasado y su presencia ante nosotros de un modo autónomo. Esa es la manifestación más propia del acto nemotécnico coronado por la tarea de la búsqueda.

La memoria se construye sobre trazas y, es a partir de ellas, que se elaboran representaciones en un sentido plural. La historia busca rastrear esas huellas en lo psicológico, en lo mental, en lo material, estas últimas son las que permiten el reconocimiento, como también la representación histórica del pasado. Aquel conjunto de representaciones objetivadas del pasado, de lo público y de lo privado, constituyen, en suma, la memoria de una comunidad.

Por ello, “mi memoria” trasciende, es a la vez, mía, de mis cercanos y de los “otros”. Esta doble connotación permite comprender y vincular la memoria individual con la memoria colectiva, en lo que Ricoeur denomina *devoir de mémoire*.

⁵¹ Una necesidad de recuerdo en donde las representaciones del pasado colectivo vuelven al ciudadano a través de las huellas en donde éste se inscribe.

⁵⁰ Ricoeur, P., *Aux origines de la mémoire, l'oubli de réserve*, en *L'Ésprit*, n° 266-267, 2000, p. 16.

⁵¹ La labor de la memoria, es explicada *in extenso* en Ricoeur, P., *op. cit.* 32.

El ciudadano es un mediador que vincula una determinada experiencia individual y colectiva con la historia. A través de su juicio, se reconoce en el pasado para explicarse el drama y, tal vez, el perdón.

Pierre Nora, por su parte, ha definido a la memoria como “...lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos o bien, lo que estos grupos hacen de su pasado.”⁵² Esta definición es particularmente importante pues, se refiere a la posibilidad de la construcción por parte de los grupos sociales de un imaginario y de la apropiación de objetos y de referencias del pasado y de su interpretación. Este fenómeno es propio del siglo XX, en donde la memoria salió del ámbito directo de la historia para pasar a las comunidades.

Hoy en día, las memorias son múltiples y no necesariamente pueden estar inducidas o controladas por los poderes oficiales. La democratización de la memoria ha sido una importante conquista de las sociedades a favor de su autonomía. Esta situación ha activado la alerta en comunidades ante la amenaza del retorno de aquello considerado como deplorable del pasado. Ello coincide con el planteamiento de Le Goff, por cuanto “...se debe actuar de modo de que la memoria sirva a la liberación y no a la servidumbre de los hombres”⁵³

Le Goff acota que la memoria no sólo hace posible la preparación de recorridos existenciales, sino también, hace posible la relectura de aquellos recorridos. Pero, ¿A partir de qué elementos se hace posible esa relectura, dónde quedan sus testimonios y su legado? Precisamente en todo lo que nos hace volver a ese pasado, en aquello que tiene la capacidad de perpetuarlo o en lo que algunos denominan el *monumento*.⁵⁴ Este asunto está vinculado a la intención deliberada de perpetuar históricamente y de remitir directamente a los testimonios. Le Goff propone como ejemplo una idea de Bloch: “Las imágenes pintadas o esculpidas sobre los muros de los santuarios, la disposición y el adorno de las tumbas pueden

⁵² Le Goff, J.: *El orden de la memoria*”, Paidós Ediciones, Barcelona, 1985, p. 183.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*., p. 227.

decir sobre las creencias y las sensibilidades hacia los muertos, al menos tanto, como muchos escritos.”⁵⁵

El surgimiento del *monumento* como referente testimonial, amplió sustancialmente el contenido y formas de los “documentos”, lo que ha implicado una verdadera revolución. Es necesaria una nueva forma de organizar la información de los testimonios, transformándose éstos en un patrimonio cultural, en el que tienen cabida diversas formas de registro del pasado: las imágenes, los objetos, las fotografías, las grabaciones de imagen y de sonido, etc.

A pesar de la amplitud del registro del pasado y de la deliberada voluntad de legar testimonios, ¿Es acaso posible una interrupción en la continuidad de la memoria? Para Ricoeur⁵⁶, precisamente, la necesidad de perpetuar lo memorable permite la existencia de la memoria contra el olvido, puesto que su amenaza incrementa la necesidad de vigencia del pasado.

Marc Augé, reconoce en el olvido una segunda virtud, el olvido permitiría que en el “jardín” de los recuerdos el resto de los vegetales pueda seguir creciendo. El olvido elimina aquello que por su presencia hace más difícil la vida.⁵⁷ Reconoce que el olvido del pasado es necesario para recomenzar verdaderamente y es exclusivo de toda prefiguración del futuro, es decir, toda nueva etapa requiere de una cuota de olvido para que el futuro pueda ser exitoso⁵⁸ Para el autor, el deber de la memoria esta en los “otros”, en ellos debe estar la evocación y la vigilancia, que es la actualización del recuerdo, el esfuerzo de imaginar en el presente lo que podría semejarse al pasado.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 232.

⁵⁶ Ricoeur, *op. cit.*, pp. 46-47.

⁵⁷ Cfr. Augé, M., *Las formas del olvido*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p.23.

⁵⁸ Si bien corresponde a un punto de vista personal del autor, no deja de ser significativo que en la mayor parte de los procesos de transición a la democracia en Sur de Europa y en América Latina, el olvido haya tenido una cuota de participación importante en el reestablecimiento de la institucionalidad. A este respecto y referido al caso español es de particular interés el trabajo de T. Maurice, “*La movida ou l'impossible mémoire du Franquisme*” en *L'Esprit*, nº 266-267, p. 103, París, 2000.

Es un deber de memoria el que tienen todos aquellos que pudieron salir indemnes del horror. Las formas del recuerdo pueden ser múltiples, desde la estetización de la muerte y del espanto, a través de objetos de conmemoración hasta las diversas formas del arte, la reconstrucción fílmica, los testimonios literarios, los trabajos de historia oral, etc. Lo más importante es que ese pasado que atormenta, a veces, a la memoria no nos encierre en el presente, negando la posibilidad de perspectiva, dejando todos nuestros recuerdos en un ambiente de vaguedad y nebulosas.

Por tal motivo, Augé insiste en presentar al olvido como una fuerza viva de la memoria y al recuerdo como su producto.⁵⁹ Los recuerdos son moldeados por el olvido tal como el mar moldea a la orilla, lo importante es que no se pierda en él lo sustancial, aquello que, entre otras cosas, nos dota de identidad y rumbo. Lo esencial de los recuerdos es aquello que no está en su contenido, lo que en algún lugar queda inscrito, que no es el recuerdo sino sus huellas, los signos de la ausencia⁶⁰ –las trazas en palabras de Ricoeur- y que quedan desconectadas de todo relato posible. Sin embargo, esas trazas poseen una virtud narrativa que ayuda a vivir el tiempo como una historia, lo que este autor denomina configuraciones del tiempo.⁶¹

De la obra de Augé, es útil considerar las manifestaciones que él observa en distintas sociedades y que considera como “ritos del olvido”⁶²: Los hombres establecen relaciones con su pasado, las que adquieren distinto carácter dependiendo de los procesos que las comunidades estén experimentando.

La primera manifestación, el retorno,⁶³ se presenta como el momento en que una sociedad busca inquieta su pasado perdido. Se pretende extraer un mensaje, aún a costa de olvidar su presente y su pasado cercano. Este podría ser el caso de una comunidad que requiere encontrar en su pasado un referente para enfrentar tiempos

⁵⁹ Augé, M., *op. cit.*, p. 28

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 26.

⁶¹ Macron, E., *La lumière blanche du passé*, en *L'Esprit*, n° 266-267, Paris, 2000, p. 20.

⁶² Augé, M., *op. cit.*, p. 65.

⁶³ *Ibidem.*, p. 66.

de cambio. Algo que le plantee ciertas seguridades, su identidad, sus raíces, sus experiencias colectivas, etc., buscando, recolectando todo aquello que haga alusión al pasado perdido, incluso, reconstruyéndolo.

El segundo rito del olvido que plantea Augé lo denomina suspenso⁶⁴ se manifiesta de modo que un período singular del pasado es aprehendido, extraído de la continuidad del tiempo e idealizado. Se trata de una estetización del instante.⁶⁵ Esta pretensión de volver a un momento de gloria de la sociedad, cuando los roles eran distintos, es propia de períodos ínter- estacionales o de interregno. Volver a un período de esplendor, incluso suspender al presente de su relación con el pasado, es el objetivo de este rito.

La tercera forma es el re-comienzo.⁶⁶ El olvido cobra mayor importancia, se refiere a un particular estado de la sociedad, que esta tratando de inaugurar una época a partir de su presente, pero con la perspectiva de hacer posible un futuro abierto a un sinfín de proyectos y de posibilidades. Su relación con el pasado es la consideración de que necesariamente debe ser olvidado. El presente es un punto de partida abierto a todos los futuros pero, sin priorizar ninguno.

Otro de los aspectos que plantea Augé refiere a las experiencias cotidianas y personales transformadas en relatos de lo histórico o lo social, que normalmente se entrelazan. Estos relatos intermediarios⁶⁷ se confunden entre los correspondientes a la esfera privada y lo perteneciente a la macro-sociedad. Además, poseen la capacidad de implicar a otros no directamente vinculados por su importante nivel de identidad colectiva.

⁶⁴ *Ibidem.*, p. 64.

⁶⁵ Este idéntico fenómeno lo aprecia Octavio Paz en la poesía al señalar que esta enamorada del momento y quiere perpetuarlo a través de un presente fijo. Cfr. Paz, O., “*La búsqueda del presente*”, en *Perfiles Liberales* n° 25, Santafé de Bogotá, 1991, p.123

⁶⁶ Augé, M., *op. cit.*, p 67. Es interesante apreciar las similitudes entre lo planteado por el autor, frente a lo expuesto por T. Maurice en *op. cit.*, p. 103, referido a la imposibilidad de una memoria del pasado en la transición española y a la obsesión de vivir intensamente el presente, momento inaugural de una nueva etapa, en donde además desde el poder se promueve la amnesia como única forma de mantener la paz social y avanzar en el proceso democratizador.

⁶⁷ *Ibidem.*, p. 70.

Nos interesa resaltar en el planteamiento de Augé, la idea de los relatos, como contenedores efectivos de la memoria, que se divulgan y masifican a través de diversas manifestaciones de la cultura, entre otras, el cine. A la vez, generan identidad a través de su intermediación con el pasado, y con las experiencias colectivas, cuando el deseo de olvidar es considerable, puesto que la memoria estorba al poder y a los ciudadanos obsesionados más bien por un futuro incierto frente a un pasado que los golpea. De igual modo, un importante grupo de creadores, como el curandero que entra en trance, traen a esa sociedad un mensaje desde el pasado, se baten contra el olvido, reconstruyen y exponen, aún a riesgo de incomodar, su visión de lo ocurrido algunas décadas atrás, abren el debate y generan posibilidades para la revisión de la experiencia histórica en un ambiente de libertad.⁶⁸

1.4. Cine e historia develan los contenidos de la memoria.

Hoy en día, es casi imposible referirse a la historia contemporánea y en especial a la del siglo XX sin aludir a la importancia del cine como fenómeno cultural y como fuente de conocimiento histórico.

Eric Hobsbawm,⁶⁹ pone de relieve esta situación al indicar que el cine desde sus inicios fue un medio internacional de masas, al que accedieron públicos diferentes y que su difusión a escala mundial favoreció el surgimiento de nuevos referentes culturales y fue paulatinamente consolidando una hegemonía idiomática de la lengua inglesa. A pesar de ello, destaca el autor, su versatilidad como industria generó el surgimiento en paralelo de producción la filmica en países como la India,

⁶⁸ Así es, desde el inicio de la llamada transición española, diversos sectores de la cultura se vieron insertos en una dinámica de revisión y de análisis de lo que habían sido la Guerra Civil y el Franquismo. La historia, la literatura, el teatro y el cine, por citar algunos, desarrollaron un importante rol a este respecto, el que coincidió con el mayor grado de libertad que esa sociedad permitía, siendo el período propicio para el debate y la confrontación de las ideas. Ver AA.VV., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, 1995.

⁶⁹Hobsbawm, E.: *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, 1995, p. 334.

Japón y la URSS, multiplicando, de esta forma, los registros fílmicos y estéticos de las sociedades humanas.

Walter Benjamin⁷⁰, destaca que una de las mayores transformaciones que trajo consigo el cine fue la modificación del paradigma de la creación artística que provenía desde la Antigüedad, cual era el esquema del artista individual que plasma en su obra, única e individual, toda su pasión. Para el autor, el cine inaugura una nueva etapa denominada “Reproductividad técnica”⁷¹, es decir, de obras más colectivas que individuales a través de la participación de técnicos, productores, actores, entre muchos otros.

En tal sentido, lo planteado por Benjamín es ampliable al objeto del cine que es representar la memoria audiovisual la que, a diferencia de la de otras artes, es antes que nada colectiva y guarda relación con las formas de la mirada, no tanto del individuo, como de las sociedades y de sus hombres.

Pero, fue el propio Fernand Braudel quien se dio cuenta de la importancia que tenían para la historia como una fuente de información y reflexión equivalente a las demás,⁷² idea que luego es retomada por el historiador Marc Ferro quien agrega que el cine más que un documento es “...la forma privilegiada que adquiere el razonamiento histórico.”⁷³ Acotando que es una fuente obligada para referirse a la historia del siglo XX, visión que es respaldada por el planteamiento de Pierre Sorlin. Este autor piensa que el cine, además de mostrar construcciones visuales de la realidad humana, porta un vasto material, como son los discursos y representaciones que proporcionan una multiplicidad de entradas simbólicas que generan, a su vez, diversas lecturas y decodificaciones.⁷⁴

⁷⁰ Benjamin, W. , citado en Hobsbawm, E. *op. cit.*, p.335.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 335.

⁷² Braudel, F., *Una lección de historia*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994, (Paris,1986) p. 185.

⁷³ Ferro, M.: *¿Existe una visión fílmica de la historia?*, en Braudel, F., *op. cit.* p. 187.

⁷⁴ Sorlin, P., *Sociología del cine*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986,(París 1977) p. 185.

Tal situación tiene que ver para Ferro con las formas en que el autor toma y ordena una serie de elementos a fin de demostrar a través de las imágenes una tesis, lo que él denomina, la ideología del film, un discurso tácito, implícito en la creación.⁷⁵ También el cine presenta una significación especial al referirnos a la historia contemporánea, pues aporta métodos de análisis aplicables al tema que es más difícil de estudiar debido a la falta de perspectiva.⁷⁶ Para Ferro, el film constituye un agente de la historia, vale decir, una muestra de un período singular, a veces más elocuente que los propios hechos que exhibe, contribuyendo a denotar aspectos de una realidad, como seleccionado aquello que muestra haciéndose militante.⁷⁷

A pesar de lo planteado por Benjamin respecto de la creación artística, el cine es capaz de mostrar el sello personal de su autor. Es él quien organiza el relato yendo más allá de la simple transcripción de lo que observa la cámara, posee una proporción importante el peso de lo que nos pretende demostrar a través de su tesis.

Una de las características del cine que le otorga un particular interés es el haberse constituido con el tiempo en un verdadero archivo “no oficial” sobre la trayectoria de las sociedades humanas lo que, a su vez, le otorga aquella condición específica de toda fuente, ser la expresión contemporánea de los hechos que exhibe.

En cuanto a la perspectiva de vinculación entre cine e historia, Ferro señala que el film puede representar un material precioso para generar una nueva mirada acerca de un determinado hecho que modifique una visión instalada o postule la posibilidad de un contraanálisis, una vía de escape en que la verdad de los hechos nos llega al presente a través de la elocuencia de las imágenes fílmicas.

⁷⁵ Ferro, M. en Braudel, F., *op. cit.* 187.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 187.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 191.

Esta situación es particularmente interesante en aquellas sociedades en que las instituciones estatales no permiten libertad al juicio histórico sobre el pasado, teniendo la historia que expresarse de forma cinematográfica.⁷⁸

En lo que se refiere a los géneros fílmicos, quizás el más explícito en la demostración de una tesis es el documental. Éste género constituye la forma típica de la contra-historia. A través de sus imágenes y del relato pretende mostrarnos una realidad de un modo explícito.

Una situación distinta es la que ocurre con la ficción. Esta presenta elementos que deben ser desconstruidos por el observador, existiendo un mayor espacio para la crítica mordaz, la ironía y las analogías. Para Ferro, su relato debe ser resignificado a la luz del contexto desde donde surge, de las intenciones del autor y de la temática que aborda.⁷⁹

Cuando la obra es en forma conciente una narración histórica, se dota a sí misma de una doble intencionalidad ante la reconstrucción del pasado, la del tiempo que pretende relatar y la del propio momento histórico en que fue elaborado, como lo ha señalado Monserrat Huguet.⁸⁰

Aunque aparezca contradictorio, lo más importante del film para el historiador es lo no visible, es decir, aquello que se muestra veladamente en la obra y que quizás es lo que precisamente nos quiere decir el creador. A este respecto Ferro señala: “...estos lapsus de un autor, de una ideología, de una sociedad, constituyen unos agentes reveladores preciosos, (...) su percepción, así como los de las discordancias y concordancias con la ideología es la que nos ayuda a descubrir lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible.”⁸¹

⁷⁸ Ferro, M., en Braudel, F., *op. cit.*, p.191.

⁷⁹ *Ibidem.*, p.193.

⁸⁰ Huguet, M.: *Historia y ficción cinematográfica*, en *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 21, Madrid, 1999, p., 381.

⁸¹ Ferro, M.: *Historia contemporánea y cine*, Editorial Ariel, Barcelona, 1995, p.40

De igual manera, el cine nos puede revelar la mentalidad colectiva en una determinada época histórica. Sorlin señala, coincidentemente con Ferro, que el cine abre perspectivas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero es conveniente además, confrontarlo con otras formas de expresión porque el cine nos puede mostrar, en algunos casos, sólo una parcialidad de la realidad.

Sorlin, no propone como solución a este problema limitarse a lo que denomina “cadenas relacionales.”⁸² Los cineastas no son meros transcriptores de la realidad, más bien, la transponen, le otorgan perspectiva para que ésta muestre sus mecanismos y se denoten sus trasfondos.

Sorlin alude además a un tema que es clave: cómo hacer posible la vinculación de la obra fílmica con su contexto de origen, lo implícito en la creación que haciendo posibilita los reconocer los elementos de su entorno. Señala que el cine “...toca las redes de significación que se dibujan confusamente tras el tema declarado; concurren, a la vez, las vacilaciones y los silencios de la realización; entonces hay que tomar al filme en sí mismo, dedicarse a descubrir en las combinaciones de sus imágenes, de sus palabras y de sus sonidos el máximo de pistas para poder (...) regresar al momento histórico aclarando el exterior –los intercambios sociales- por el interior, el microuniverso del filme.”⁸³

Para Sorlin⁸⁴, los filmes son expresiones ideológicas que forman parte de la cadena de difusión y reelaboración de la ideología de la sociedad y, por lo tanto, reflejan las preocupaciones sociales y políticas de la época en que se elaboran, deviniendo en el eco de una determinada forma de vida y de pensamiento.

⁸² Según el autor, se trata de visualizar la sociedad y verificar su descripción en los filmes o bien, analizar los filmes y describir la sociedad, proceso que carece de un real sentido en la historia, desaprovechando la potencialidad de las imágenes. Cfr. Sorlin, P., *op. cit.* p. 41.

⁸³ *Ibíd.*, p. 38.

⁸⁴ Cfr. Sorlin, P., *op. cit.* p.21.

M. Huguet, que por el cine discurre la historia de las mentalidades colectivas, según un régimen de historicidad de límites escasamente definidos, que alude a los modos, las costumbres, las ideas y los valores de la sociedad del siglo XX.⁸⁵

Pero, la recepción de la obra fílmica no siempre es igual y la comprensión de su mensaje esta íntimamente vinculado con el contexto sociocultural y el momento histórico, el discurso, el conflicto que eventualmente pueda existir, y sus representaciones son analizados, filtrados y reinterpretados por las mentalidades colectivas. Una mentalidad, induce de algún modo a lo que Sorlin denomina los “modos de percepción”⁸⁶ pues, las referencias, las vivencias, los lugares no están atados a los mismos factores, no pueden despertar las mismas trazas en la memoria. Desde este enfoque, el cine presenta un punto de unión entre lo virtual, lo recreado, lo representado con verosimilitud y sus signos, así como lo vivido con toda su carga emotiva, afectiva y experiencial.

Este fenómeno es particularmente importante frente al tema que nos interesa. Es posible que la creación artística, a través de movimientos estéticos o interesados en las mismas temáticas desde una óptica coincidente, aborden problemáticas desvinculadas de lo cotidiano y de aquello que la mentalidad de una época requiere en lo inmediato, aludiendo a las huellas de un pasado oculto y al despertar de la voluntad social del recuerdo y la conmemoración. El cine a través de la función apelativa de la imagen, centrada en el receptor de su mensaje, puede constituir un documento estético-comunicativo de la memoria colectiva.

⁸⁵ Huguet, M., *op. cit.*, p. 381.

⁸⁶ Sorlin, P., *Las formas...*, *op. cit.*, p. 23.

Capítulo 2: España en el Período de la Transición a la Democracia; **Contexto histórico y cultural de una sociedad en cambios.**

2.1. Política del Consenso y del Olvido.

España a mediados de los años setenta constituía, cada vez más, una excepción en la crecientemente integrada Europa Occidental. Por esos años, procesos democratizadores habían puesto fin a regímenes de excepción en Portugal y Grecia, haciendo aún más paradójica la situación de la nación ibérica

Mientras su economía se nutría de los vínculos con Europa mediante el flujo comercial y el turismo, España estaba también inserta en el sistema de defensa del bloque occidental y, sin embargo, en ella pervivía el más autoritario procedimiento de gobierno, represión y restricción de las libertades públicas, en un sistema que había sabido sobrevivir a la época de los fascismos y resistir, no sin dificultades, casi cuarenta años.

España entra en la década de los setenta con un gobierno que representaba el recuerdo más duro de la derrota de la II República en la Guerra Civil. Mediante una Dictadura que mezclaba instituciones corporativas con el más férreo centralismo. El General Francisco Franco en 1939 señalaba haberse hecho a la tarea de recuperar a la nación hispana de la división y el caos, restaurando la fe, unidad y grandeza del Imperio Español en una obra autocalificada como de regeneración,⁸⁷ obra que en su momento demandaron los intelectuales del '98, ante el desastre de la pérdida de sus últimas colonias en América y Asia.

Lejos de obedecer a un consenso en la sociedad, el Gobierno del General Franco implicó un profundo retroceso en los avances y conquistas que sus dirigentes y ciudadanos habían logrado durante décadas.

⁸⁷ Este verdadero programa de acción es estudiado y analizado *in extenso* en Losada M, J.: *Ideología del ejército franquista (1939-1959)*, Editorial Istmo, Madrid, 1990.

La autonomía de las regiones consideradas como históricas, Cataluña y el País Vasco y la recuperación de sus lenguas vernáculas, la secularización del Estado, el fortalecimiento de la conciencia cívica, la ampliación del sufragio, el desarrollo de la educación y de la cultura, entre otros, son algunos de los avances que exhibía la II República y que el llamado “Bando Nacional” conculcó sin contemplaciones.

Su proyecto fue implantar un modelo autoritario, una recentralización desde Castilla y sus tradiciones con una inspiración ideológica que ha sido objeto de debates, pero que se ha podido denominar como nacional-catolicismo que fluctuó a lo largo de su extensa duración entre diversos apoyos desde el falangismo y sus ideales corporativos y cuasi paganos al integrismo del círculo del Opus Dei.⁸⁸

A esos aliados debe sumarse el Ejército, en el que se había gestado un sólido componente de tradicionalismo autoritario, que le brindó un total apoyo haciendo del Gobierno de Franco tan poderoso que la oposición interna, maltrecha y perseguida, nunca se transformó en una real amenaza, resignándose según algunos, a esperar su turno luego de la muerte del Dictador.⁸⁹

La larga y dura Guerra Civil y el gobierno que luego se instaura sembraron en Europa y América un vasto exilio, prueba fehaciente de las atrocidades del conflicto. Una pléyade de intelectuales, artistas y destacados dirigentes hicieron un notable aporte a los países que los acogieron sin perder la esperanza de volver a una España libre y democrática.

En ese exilio personas como, Azaña y Companys en un primer momento, Salvador de Madariaga, Rodolfo Llopis, Santiago Carrillo, Dolores Ubarri, Tarradellas e Irujo permanentemente representaron la legitimidad de las instituciones republicanas expoliadas y denunciaron, a veces sin éxito, la difícil situación en España.

⁸⁸ Sobre este respecto ver el interesante debate que expone Vicenç Navarro en “¿Franquismo o fascismo?” en *Claves de Razón Práctica*, nº 115, Madrid, 2001.

⁸⁹ Semprún, J.: “ETA es el último rescoldo del pasado”, en *El País*, 17 de noviembre de 2000.

Pero, el conflicto que más identifica al gobierno de Franco era que si bien en su período disfrutó de un poder hegemónico que difícilmente su oposición pudo contrarrestar, la mayor debilidad de su Dictadura era su sobrevivencia luego de la muerte del *Caudillo*. Las intenciones de Franco eran restaurar la Monarquía encabezada por el Príncipe Juan Carlos de Borbón, y no con su padre, el Conde de Barcelona, con quien nunca tuvo buenas relaciones. Juan Carlos, en cambio, mediante su juventud y legitimidad era el mejor heredero para la Jefatura del Estado.

De igual modo, la Dictadura se sustentó sobre un consenso tácito, el recuerdo de la Guerra Civil usando intencionadamente la memoria histórica construida desde el poder. Al darse el obligado recambio de generaciones, ese consenso se debilitó notablemente. Se buscó entonces la alternativa de lograr estabilidad y crecimiento económico como única vía para mantener la paz social, y con ello, la continuidad del modelo político.

Para la oposición, la memoria se convirtió en un mecanismo de resistencia a través de la estrategia de la araña que quiere retener en la tela del recuerdo prohibido todas las falsificaciones de vida e historia perpetradas por el fascismo.⁹⁰

Tanto al interior como también fuera de España la oposición al *Franquismo* desarrolló distintas opciones en busca de una apertura política y un cambio de Régimen. Quizás una de las más significativas fue la desarrollada por el Partido Comunista de España (PCE) en 1956, cuando realiza su llamado a la “Reconciliación Nacional” para superar las décadas de división entre los españoles y restablecer la convivencia democrática. Esta iniciativa, de un carácter más simbólico que concreto, encontró eco en el resto de la oposición, pero no así en el gobierno. El PCE, adherente a las ideas del eurocomunismo, era la principal organización de la oposición dirigido por Santiago Carrillo y se había desvinculando gradualmente de la política de Moscú hacia 1968, cuando asume una postura crítica frente a la invasión soviética de Checoslovaquia.

⁹⁰ Vázquez, M.: “Sobre la memoria de la oposición antifranquista”, en *El País*, 26 de octubre de 1988.

Otro precedente importante en la acción de la oposición fue el acuerdo histórico alcanzado en 1962, con motivo del Congreso del Movimiento Europeo en Munich, entre José María Gil-Robles, antiguo dirigente de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), y Rodolfo Llopis del Partido Socialista Obrero Español, (PSOE), los que en un gesto de reconciliación adhirieron a una declaración conjunta de la oposición democrática para que la Comunidad Económica Europea excluyese a España de toda tratativa para integrarla si se mantenía un gobierno autoritario.

Considerando el peso de las personalidades firmantes, como las antes mencionadas, además de Salvador de Madariaga, Fernando Varela, Irujo y Fernández de Castro, el incidente significó un duro golpe para la Dictadura, pero a la vez, sentó las bases del entendimiento y las posibilidades para la reconciliación futura entre los españoles.

Otro de los problemas de la Dictadura era que, al tiempo de que envejecía el General, la convocatoria y capacidad de movilización de las organizaciones sindicales, estudiantiles y políticas iban en aumento. Ello incrementaba la presión por resolver el problema de la sucesión tratando la Dictadura de darse tiempo para resolver ese asunto, apaciguando el malestar ciudadano mediante la represión, la censura de medios de comunicación, la ejecución de condenas de muerte, entre otras medidas que, si bien mostraban un Régimen que actuaba a la defensiva no era tampoco capaz de tender puentes de entendimiento con sus disidentes.

Existió dentro de este proceso una trama más compleja que tiene que ver con las ideas de algunos tecnócratas vinculados al Régimen que buscan, ante todo, la continuidad del modelo económico y el fortalecimiento de vínculos con Europa la que sólo era posible si se cumplía con el requisito del diálogo y la apertura con la oposición para darle viabilidad en el tiempo a su proyecto, mediante su legitimidad interna y externa. La ruptura política era la ruta de la continuidad económica⁹¹

⁹¹ Monleón, J. en *“Del Franquismo...”,* p.13.

Tal fenómeno es denominado por algunos analistas como la “trampa de la modernización.”⁹² Al acelerar el crecimiento económico, relacionarse con las economías industriales y elevar los niveles de vida de su población, el único camino posible para mantener esa ruta es la incorporación en la Comunidad Europea, habiendo para ello, sólo un gran obstáculo: la falta de libertades que transforma esa posibilidad en inaceptable.

Una de las salidas a la crisis que experimenta durante su etapa final el *Franquismo* es el nombramiento en 1973 del Almirante Luis Carrero Blanco como Jefe de Gobierno mediante una fórmula usada por primera vez para suplir la ausencia del *Caudillo* de las funciones ejecutivas, no así como la máxima autoridad de España. Su presencia, por sus implicancias, establecía un punto de inflexión en la etapa final del régimen; por un lado su política de corte inmovilista era la más clara expresión de la incapacidad del *Franquismo* de comprender los cambios socioculturales de la España de esa época y de su propia falta de legitimidad. Así también, la acción de ETA, que terminó con su vida, dejó al Régimen en una encrucijada difícil. Sin una línea clara en la conducción, enfrentado a la crisis económica y al descontento que se agregó a la agudización del “problema vasco”, configurarían un complejo cuadro en el que la pugna, que desde algunos años se venía librando entre los llamados inmovilistas y los aperturistas, cobró una intensidad pocas veces vista pero que se resolvió con el nombramiento de Carlos Arias Navarro como Jefe de Gobierno.

Esta etapa es la más representativa de la crisis final del modelo autoritario. Arias en 1974 anunciara una “apertura sin riesgo”⁹³ mediante iniciativas como la reforma de la Ley Sindical y el Estatuto de Asociaciones Políticas, medidas que buscaban aumentar la legitimidad del bloque hegemónico en el poder, institucionalizándose mediante la entrega de espacios de participación controlados, pero su verdadera intención es perpetuarse en el poder. Éstos, luego de ser ocupados por la ciudadanía, demandan para proseguir el

⁹² Powell, Ch., *La transición española*, 8 de mayo de 1998.

⁹³ Arias 12 de febrero de 1974 en su discurso ante las Cortes, Redero, M.: “*La Transición a la democracia en España*”, en *Ayer* nº 15, Madrid, 1994. p. 272.

diálogo mayores espacios y en ese espiral la dictadura sucumbe, como señala Nicos Poulantzas.⁹⁴

Arias Navarro, quien continuó en su cargo hasta 1976, luego de la muerte de Franco y el ascenso de Juan Carlos de Borbón al trono de España, no logró éxito con sus planes de tibia reforma que más bien despertaron el descontento de una oposición cada vez más unida y legitimada a través de la Plataforma de Convergencia Democrática, liderada por el PSOE. Se sumó la postura de la Iglesia Católica que se había separado abiertamente de la línea del Régimen.

Fue sólo la llegada en aquél año de Adolfo Suárez como Jefe del Gobierno la que dotó a éste de mayor impulso en las iniciativas de reforma política y de cambio pactado con la oposición. Si bien la opinión inicial ante su nombramiento fue pesimista, la opción de Suárez era avanzar decididamente al establecimiento gradual y controlado de un régimen democrático y no simplemente a la reforma de las bases de sustentación de la Dictadura. Una de sus principales iniciativas fue la Ley para la Reforma Política, verdadero plan para dismantelar la estructura jurídica del *Franquismo*.

La concesión de una amnistía para presos políticos y la aprobación mediante un referéndum del proyecto del Gobierno, ratificaron su liderazgo aun en un contexto difícil de crisis económica internacional, huelgas, violencia política y detenciones de opositores. Sin embargo, se avanzaba decididamente hacia las elecciones generales y solo la legalización del PCE en 1977, considerado por algunos como el verdadero inicio de la transición, generó un severo conflicto con las Fuerzas Armadas pero, éstas admitieron su lealtad al Rey y al orden legal.

El PCE renunció a los símbolos republicanos, reconoció la integridad del territorio del Estado y a la Monarquía, esos fueron algunos de los costos que debió pagar por

⁹⁴ Poulantzas, N.: *La crisis de las dictaduras. Portugal, España y Grecia*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1976 (Paris,1975), p. 106.

reinsertarse en la legalidad pero que, para Santiago Carrillo, “forman parte del compromiso histórico de su partido con la reconciliación.”⁹⁵

En el mes de junio de 1977 se realizan las primeras elecciones generales desde la muerte de Franco, en ellas el gobierno a través de la Unión de Centro Democrático (UCD) obtiene la mayoría seguido del PSOE, liderado por Felipe González. Los dos grupos, reformismo y oposición moderada, fueron capaces de aislar a los inmovilistas del régimen por un lado y a los rupturistas por otro. Ambos representaban versiones no tradicionales de sus espacios políticos estaban vinculados con la intención del pueblo español de una ruptura mental con el pasado⁹⁶, más que continuidad o heroísmo representaban las nuevas opciones que planteaba el futuro. Es un reencuentro sin memoria.

El resultado de esas elecciones también mostró, en palabras de Paul Preston⁹⁷, el nacimiento de una “Tercera España”, la de la paz, la piedad y el perdón. Traumatizada por la violencia de la guerra y la represión del régimen de Franco y su deliberada intención de mantener la división entre vencedores y vencidos, de las urnas nace esa España del consenso democrático prevista por el discurso de Azaña.

Una vez legitimados los actores políticos el Gobierno convoca a las distintas fuerzas a discutir y luego suscribir dos documentos denominados los “Pactos de la Moncloa” que incluyen dos documentos, uno sobre el saneamiento y reforma de la economía y otro llamado “Programa de Actuación Política y Jurídica” en el se establecen las bases del consenso político que sostuvo al proceso de *Transición Democrática*.

Este es un fenómeno interesante. Este proceso más que por la ruptura y la confrontación de ideas está marcado por la convergencia. Este parece ser un elemento de continuidad del *Franquismo* que se representaba a sí mismo como la única ideología y que pasó luego a la democracia a ser la versión de lo unánime expresado en la necesidad y abuso del consenso como herramienta política.

⁹⁵ Carrillo, S.: “Un compromiso histórico”, en *El País*, noviembre de 2001

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Preston, P.: *Las tres Españas del 36*, Editorial Plaza & Janés, Barcelona 1999, p. 26.

Raúl Morodo⁹⁸ explica esta singularidad, según señala, existía en la época una sensación de inseguridad e incertidumbre, se abría una nueva etapa y existía una conciencia relativamente extendida acerca del recuerdo de la Guerra Civil, como también de que ninguna fuerza política podía imponer por sí sola sus puntos de vista y por ello era obvia una solución de compromiso. La transición es el resultado de dos impotencias cruzadas.

Necesariamente, un proceso como este aconsejaba también detenerse y evaluar lo que había sido la convivencia de los españoles desde 1931. Esto implicaba administrar las memorias y el olvido. Sin embargo, la necesidad de restituir la convivencia fue más fuerte; el pragmatismo derrotó al necesario balance del pasado. Pero se ausentó del juego la memoria y el reconocimiento de las atrocidades de una guerra que enfrentó a los españoles, olvido para determinar las responsabilidades de cada uno en el conflicto. A diferencia del intencionado uso que hizo de la memoria el *Franquismo*, la transición promovió la amnesia colectiva como única forma de restablecer la paz social y la convivencia. Los nuevos dirigentes tenían necesidad de perpetuar la tradición de desmovilización social que caracterizó a la Dictadura⁹⁹.

Las nuevas Cortes le entregaron su confianza a Suárez y se dispusieron a redactar la Constitución que finalmente es refrendada por la ciudadanía en diciembre de 1978. Este fue un verdadero hito del proceso, no sólo porque consolidaba irremediabilmente a la nueva institucionalidad democrática que tuvo por sus implicancias de verdadero punto final: puso término a la Dictadura y fue el verdadero tratado de paz de la Guerra Civil. De ella, surgió la verdadera homologación moral de los herederos de vencedores y vencidos, la confiscación de las memorias y el pasado perdió la capacidad de influir sobre el presente.

⁹⁸ Morodo, R. en Cotarelo, R., (Ed.): *Transición política y consolidación democrática. España 1975-1986.*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1994, p.73.

⁹⁹ Maurice, T., *La lumière...*, *op. cit.* p. 112.

La Constitución española ha sido el marco para el entendimiento político, el respeto de las libertades individuales y públicas, la entrega de competencias a las regiones y la convivencia civilizada. Su pleno respeto ha hecho posible la alternancia en el poder de distintos partidos políticos. Se ha producido una normalización. España dejó de ser, en ese aspecto, diferente de sus vecinos europeos. Esa nueva institucionalidad dejó también de lado al *Franquismo*. Sin embargo, se ha dicho que éste ha podido pervivir e incluso perpetuarse como un modelo social y de crecimiento económico a través de las nuevas formulas, siendo sus herederos, ya no las instituciones, sino las personas.

Los logros del proceso de transición, son atribuibles a singularidades de diverso orden como las que explica J. Linz¹⁰⁰: Haber realizado su revolución industrial en los años sesenta, exhibir un desarrollo capitalista dinámico que favoreció condiciones de estabilidad, el amplio lapso de tiempo transcurrido para que el recuerdo de la Guerra Civil y de la represión fueran problemas inmediatos de conflicto entre justicia y pragmatismo político, como el que enfrentaron otras democracias.

El éxito de la transición se explica en la medida de que no existió un relato intermediario de lo público y de lo privado, de la experiencia del *Franquismo* enfrentado a un presente que devino suspendido a partir de las representaciones simbólicas de una reconciliación que hizo iguales ante el pasado a reformistas y a opositores.

2.2. La Creación Cultural; Apertura ,debate y memoria.

Un hecho claro al referirse a la evolución de la cultura española en el período de la *Transición Democrática*, es que ella estuvo en gran parte determinada por lo que fue la experiencia autoritaria y la práctica de la censura como la limitación fundamental en el desarrollo de las comunicaciones, las artes y las humanidades.

Esta situación se constituye en una problemática central debido al intencionado paternalismo estatal que la Dictadura mantuvo durante un amplio período. La labor de

¹⁰⁰ Linz, J. en Cotarelo, R. (Ed.), *Transición política ...*, op. cit. p. 217.

control de las diversas formas de creación manteniendo estricto control de las temáticas, los mensajes e ideologías implícitas en ellas. No fue raro, por lo tanto, que llegado el momento de mayores libertades, el universo de temas que afloraron fue vertiginoso casi en lucha contra el tiempo.

Sin embargo, la cultura española durante la etapa final del Régimen se encargó de ser uno de los espacios de vanguardia para la denuncia, el tratamiento de problemáticas prohibidas y en esta tarea fue responsable de la conquista de sucesivos espacios de libertad y de legitimidad social.

Es interesante destacar que el cerco *franquista* de la Península siempre tuvo como intención ir a contrapelo de lo que ocurría en el resto de Europa. Los ejemplos sobran; frente a la diversidad valórica opuso el integrismo, frente a la emancipación de la mujer el patriarcado, frente a la democracia, el fascismo. Su intención fue negar alternativas de conocer otras opciones posibles que no fueran Franco o la Guerra Civil. En tales condiciones, una mentalidad insular, temerosa y menoscabada se gestó en España, la que tendió a desaparecer mediante su plena integración en el continente y a través de expresiones culturales como *La Movida* durante la democracia.

Fue la censura la que postergó el balance de las experiencias colectivas, pero también, la que moldeó una mentalidad marcada por el uso intencionado de los recuerdos de la Guerra Civil, siempre presentes, a la vez como elemento justificatorio del régimen y como su alternativa. En ello, la cultura del *Franquismo* claramente militante y propagandística, se caracterizó por su afán laudatorio del régimen, como por promover la evasión y la superficialidad, antes que el debate. Mediante el cine, la literatura, la escultura y la pintura las representaciones *Franquistas* pretendieron difundir el mensaje ideológico impuesto por los vencedores en el que no cabía crítica ni reconciliación.

En esta situación, el olvido pasó a ser un fenómeno dominante. Por un lado, los horrores de la Guerra, la derrota y la represión configuraron una situación en donde las

experiencias comunes del pasado generaron una memoria “culposa” por la acción del miedo y la denuncia como armas del Régimen.¹⁰¹

En los vencidos, se observó una amnesia que tuvo que ver con el olvido deliberado del largo paréntesis autoritario en la expectativa de que la *Transición* abriría paso a la República intacta como si nada hubiese ocurrido. En palabras de Augé “un pasado que retorna”¹⁰² estableciendo una continuidad mediante sus obras. Se trata de un núcleo de creadores poseídos por el pasado que veían a la España de los setenta con los ojos del '39, siendo el caso más representativo el del teatro de Max Aub.

También le cupo a la cultura de los sectores democráticos un gran esfuerzo de recuperación de la memoria colectiva, de las identidades comunes y de los referentes para el futuro. En una difícil tarea que se desarrolló fundamentalmente a partir de los años sesenta cuando el *status quo* cultural de la España *Franquista* comenzó a producir un relajamiento de la censura, oportunidad que fue aprovechada por los creadores para plantear nuevos temas y así, ensanchar el horizonte ideológico.¹⁰³ La labor de la cultura no es secundaria frente a los procesos políticos, ambos se vinculan mediante el surgimiento de espacios para el tratamiento de nuevos temas. Las artes promovieron la recuperación de la conciencia crítica de los ciudadanos y el respaldo a la oposición política al Régimen.

Las artes y la cultura expresaron con claridad los avatares de la encrucijada por la que atravesaba el *Franquismo* por esa época. En el teatro, se plantean en paralelo dos tendencias estéticas y creativas con respecto al pasado: Antonio Buero, y su “teatro de los vencidos”, permitido limitadamente desde los años sesenta, llamaba a recuperar la memoria histórica de una generación que había vivido la experiencia de la derrota. Sus

¹⁰¹ Son variados los ejemplos de esta situación que ha reflejado el cine, en ellos se contrastan la irrenunciable voluntad de resistir de ciudades como Madrid con una adhesión fanática a los vencedores o el caso de los republicanos que lucharon juntos y que en una calle o en alguna reunión se encuentran y simplemente no se conocen, o simplemente de aquellos que denuncian a sus amigos y compañeros, situaciones, todas ellas, atribuibles al miedo.

¹⁰² Augé, M., *Las formas...*, *op. cit.* p. 35.

¹⁰³ Blanco A., C. “Narrativa democrática contra la historia” en AA.VV: *Del Franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975- 1990.*, Editorial Akal, Madrid, p.251.

personajes se confundían con la biografía personal de su autor. Frente a él estaban los jóvenes dramaturgos que sin dejar de ser *antifranquistas* se planteaban ganar una guerra que en la que no habían combatido a causa de su juventud. Superando lo testimonial se plantearon como liberarse de la Dictadura sin enfrentar una nueva Guerra Civil.

Esta nueva generación, liderada por Alejandro Casona, José Luis Alonso y Alfonso Sastre, fue también la expresión del fortalecimiento asociativo de estudiantes y de trabajadores que se planteaban la acción y no sólo el recuerdo como estrategia de lucha frente al Régimen.

Cultura y política se entrelazaron de modo tal que ambos espacios se identificaron con la ruptura y el posibilismo respectivamente. Sus relaciones con el Régimen fueron ambivalentes optando por el quiebre o posicionándose en los nuevos espacios de libertad. Sin embargo, fue entre los dramaturgos en donde se planteó el problema de la pérdida de memoria histórica, de la carencia de programas sociales para el futuro, del vacío político y de la recuperación de la convivencia en una España democrática.¹⁰⁴ Estas interrogantes atravesaron su reflexión y sus creaciones.

Otras obras y sus autores fueron rápidamente prohibidos por la censura oficial en 1943 al presentar su visión de la guerra. Tal fue el caso de *La quinta soledad*, *La fiel infantería* y *Javier Mariño* de Pedro de Lorenzo, Rafael García Serrano y Gonzalo Torrente Ballester respectivamente cuyos testimonios incisivos no iban de la mano con el maniqueo mesianismo del Régimen.

La experiencia de la gente común en la estrechez económica de la posguerra frente al estridente triunfalismo *Franquista* quedó fiel y brillantemente retratado en *Nada* de Carmen Laforet, desconocida hasta la aparición de esa obra.

Al tiempo de que el gobierno del *Caudillo* se consolidaba surgió también una narrativa más madura y reflexiva que abandonó lo puramente testimonial para asumir un

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 253.

carácter objetivista, al tiempo que reflejó los condicionamientos sociohistóricos de las nuevas generaciones. Tal movimiento creativo se manifestó en 1954 con la edición de obras como *El fulgor y la sangre* de Horacio Aldecoa, *Los bravos* de Jesús Fernández Santos, *El trapezio de Dios* de J. Ferrer-Vidal, *Juegos de manos* de Juan Goytisolo, *Pequeño teatro* de Ana María Matute y *El Jarama* de Rafael Sánchez.

Quizás fue Camilo José Cela, y sus obras *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La Colmena* (1951), quien de mejor manera mostró las carencias materiales, las restricciones políticas y la desesperanza colectiva en una obra que se transformó en un testimonio social creado desde una conciencia ética y cívica. Su obra, contiene un importante aporte de memoria de las virtudes y miserias humanas durante la Dictadura. Sin duda, marcó un hito en la narrativa española y determinó a las generaciones siguientes.

Fue durante el período de apertura democrática en donde la expresión literaria se planteó con mayor libertad e independencia de juicio la experiencia política de la guerra y del *franquismo* y en donde también se plantearon disyuntivas estéticas, pero sobre todo, apertura hacia nuevas temáticas y procedimientos narrativos como la novela de intriga, la novela erótica y la de tipo reflexivo, géneros propios de un ambiente de menores restricciones en donde lo político pasó a un segundo plano anticipadamente a diferencia de otras tendencias.

Es importante señalar que la novela fue la vía de expresión de un vasto cúmulo de material investigativo y de denuncia generado bajo el autoritarismo que vio la luz, años más tarde, como "novela reportaje" en un hecho que significó un aporte no sólo en la variedad de asuntos abordados por la literatura, sino además, tuvo efectos renovadores dentro del realismo, tendencia dominante, aunque con matices, dentro de la creación de las letras en España.

La llamada novela de guerra y de posguerra en la *Transición* por primera vez se planteó el tema del conflicto sin limitaciones y avanzó desde lo testimonial a lo reflexivo

pasando por lo humorístico y lo irónico,⁶⁹ utilizando además de los tratamientos tradicionales otros más novedosos.

Uno de los casos es *En el día de hoy* de Jesús Torbado en donde mediante la ficción su autor relata el fin de la Guerra Civil con una triunfante República alejando al lector de la agobiante memoria personal, puesto que mediante la paradoja pretende evadir la experiencia reciente.⁷⁰ Esta obra, abrió un camino para que la parodia se exprese en obras como *Crónica y milagros de Oscar Ferreira y Caudillo* (1978) de Gabriel Plaza Molina; *Fábula de una Ciudad* (1979) y *Bajo Palio* (1983) de Ramón Hernández, *El mar inmóvil* (1981) de Eduardo Alonso, obras que junto a *Mazurca para dos muertos*(1983) de Camilo José Cela y *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) de Juan Benet.

Se dio el caso de obras que ironizaban con sarcasmo al presente como *Lo que es del César* (1981) de Juan Pedro Aparicio. En ella, el ficticio general Longuero, obsesionado con perdurar luego de la muerte, ordena embalsamar su cerebro el que continúa gobernando mediante sus órdenes, permaneciendo mediante sus decisiones. Naturalmente, en el relato las relaciones con la realidad son obvias no sólo con Franco sino con la propia España de la *Transición*.

Esta nueva literatura, surgida del periodo democrático, se beneficia no sólo de la institución de un amplio estatuto jurídico de libertad de expresión, sino además de la política cultural de los sucesivos gobiernos del periodo, los apoyos y subvenciones y el estímulo a la difusión del libro permiten expandir el universo temático de los autores y ,en función de una mayor identificación con sus lectores, las autonomías regionales incentivaron el surgimiento de la llamada "novela regional."

Se abandonaron paulatinamente los grandes relatos unificadores de las experiencias colectivas para asumir la variedad local como un rasgo de identidad. La literatura fue, por lo tanto, uno de los espacios en donde se apreció más visiblemente el acelerado paso desde

⁶⁹ Ferreras, J. L. "*Tendencias de la novela en la Transición española*", en AA.VV.: "*Del Franquismo...*", op.cit., p.43.

⁷⁰ *Ibídem*.

la tradición a la posmodernidad. En el caso del cine, podemos señalar que su evolución como expresión cultural vinculada a un contexto histórico obedece a patrones singulares. En primer término, el poder que éste alcanzó como medio de comunicación de masas durante la segunda mitad del siglo XX lo hizo un medio de propaganda, pero también un objetivo visible y concreto por parte de la censura y el poder.

Podemos señalar que, salvo excepciones de obras estrenadas fuera de España⁷¹, la gran mayoría de los filmes que abordaron de un modo directo el tema de la Guerra Civil y la II República corresponden más bien al período de *Transición*, encontrándose con anterioridad, casi únicamente en filmes que trataron el tema desde una perspectiva adicta al Régimen y con fines de propaganda o en obras en donde sólo la denotación de elementos implícitos permite distinguir juicios sobre aquel período⁷².

El Régimen de Franco comprendió desde el momento de la sublevación el valor de la ficción y del documental como elementos de difusión de su causa y de manipulación de la información. Esta actitudes se transformaron en una política deliberada en la Europa de los fascismos.

El propio Franco durante el conflicto afirmó que "bien utilizado, sirve más que cien fúsiles"⁷³ como también, años más tarde el cineasta adicto al Régimen Antonio Román, en su intención de crear un cine español identificado con los ideales políticos y estéticos del franquismo, señaló: "Tenemos que crear para nosotros el anti-Potemkin y el anti-October; tenemos que crear un cinema magníficamente Revolucionario(...) sin ese patrioterismo

⁷¹ Constituyen un hito dentro de la filmografía sobre la Guerra Civil Española obras de profundo contenido histórico, simbólico y emotivo. Ellas muestran con toda su fuerza y dramatismo la resistencia de la II República y se convirtieron en su más vivo testimonio. Nos referimos a, entre otras, *Morir en Madrid*, (Mourir à Madrid) 1962, de Frédéric Rossif, *L'Espoir* (Sierra de Teruel), 1939, de André Malraux y *La guerre est finie* (La guerra ha terminado), 1966, de Alain Resnais, entre otras que han el recuerdo y el rescate de aquella experiencia histórica.

⁷² Así es, durante la década de 1960 aparece un conjunto de directores que configuraron el fenómeno del "Nuevo Cine Español", algunos de ellos en sus obras, si bien no abordan directamente este tema hacen alusiones simbólicas a lugares, actitudes y actores de otro tiempo, una forma de burlar el régimen de censura mediante el uso de un lenguaje denotativo. Uno de los casos más representativos de ello fue *La caza* (1965) de Carlos Saura. Al respecto véase: De Pablo, S. (Ed.): *La historia a través del cine*, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, Guipúzcoa, 1999, p.97.

⁷³ Franco citado en Nickel- Odeón...*op.cit.*

histórico, burdo o falso, al que tenemos tanto miedo que se ajuste la futura producción española"⁷⁴ Plantea, además, que el cine español debe estar apoyado por el Estado y desconfía de aquellos que lo ven como una simple industria que genera rápidos beneficios y, por el contrario, propone que se debe; "saber alternar en la producción de películas ligeras e intrascendentes con las que aborden valientemente un asunto palpitante y hondo"⁷⁵

Estas expresiones dejan en claro el programa que para este espacio de la cultura trazó el *Franquismo* desde el primer momento. Una España tempranamente aislada por sus compromisos del pasado, un gobierno que pretende imponerse mediante la censura y férreas restricciones a las libertades públicas, fueron los elementos característicos de una realidad propicia para una manifiesta intención de intervenir en la memoria histórica de una comunidad traumatizada por los horrores del enfrentamiento.

El cine se presentó como un medio extremadamente útil a estos fines, un escenario en donde se elaboró y difundió la versión oficial de la historia reciente, en donde constante e intencionadamente se trae a colación un pasado de conflicto y violencia como explícita justificación del presente. Un medio para el intencionado uso de una memoria colectiva quebrantada y tortuosa.

Dentro de este marco, el cine posterior a la guerra se caracterizó, en primer lugar por desaparecer la industria que se venía consolidando durante el último período de la República pero, a pesar de ello, no se reduce el número de producciones dándose el desarrollo de un cine de entretenimiento y de carácter evasivo de evidente éxito comercial que logró consagrar actores como Marisol, Joselito y Sara Montiel, el que además incursionó en géneros como el policial, infantil, religioso, rosa, neorrealista, que en general se denomina como continuista.⁷⁶

⁷⁴ Román citado en Coira, P.: "Antonio Román en la Guerra Civil (y viceversa)", en *Nickel Odeón*, nº19, 2000, p.57.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Sojo, K.: "La posguerra vista por Luis García Berlanga: ¡Bienvenido Mister Marshall!" en De Pablo, S. *op.cit*, p.62.

La industria española produjo también una filmografía con clara intencionalidad política a través de películas tales como *Sin novedad en el Alcázar*, *Escuadrilla*, *Boda en el infierno* y *Raza*, esta última una autobiografía fílmica del propio *Caudillo*. Del mismo modo, a partir del año 1942, se estableció como obligatoria la exhibición del Noticiero Documental, el NODO, de periodicidad semanal, en todas las salas de cine, el que con el tiempo se transformó en un verdadero catecismo social, reivindicando doctrinas acordes con los principios del sistema y divulgando los modos de vida acordes con la moral pública del Régimen.⁷⁷

Fue sólo hacia la década de 1950 cuando surgió un cine con un sello de cierta independencia que fue capaz de tratar temas de mayor complejidad, influenciado fuertemente por el *Neorrealismo Italiano*. Se buscó acercar al cine a los problemas cotidianos, a personajes comunes que se desenvuelven en un país que intenta reconstruirse experimentando las limitaciones propias de su atraso económico y de su aislamiento⁷⁸.

Entre las obras de este período se destacan: "*Surcos* (1951) de Nieves Conde que plantea el problema del éxodo rural a las grandes ciudades, *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956) de A. Bardem que plantea una crítica social. Quizás el cineasta más destacado fue Luis García Berlanga con *Bienvenido Mister Marshall* de 1952. Esta película logró un gran éxito de público mostrándose como el fenómeno catalizador de una toma de conciencia más clara por parte de los cineastas españoles acerca del momento político-cultural que vivían.

A ello debemos agregar la influencia de directores italianos como De Sica, Zavattini, Rosellini, entre otros, y las inquietudes de la joven generación de creadores egresados del Instituto de Iniciativas y Experiencias Cinematográficas, (IIEC) que promovieron un ambiente de reflexión y de autocrítica que condujo a la celebración de las llamadas *Conversaciones de Salamanca* en las que tras un intenso debate, emanó la conclusión de que el cine español de la época era "políticamente ineficaz, socialmente falso,

⁷⁷ A este respecto, sobre el rol de este noticiario durante su amplio período de exhibición, véase Rodríguez, S.: *EL NO-DO. Catecismo social de una época*, Editorial Cátedra Madrid, 1999.

⁷⁸ Sojo, K., *La posguerra...*, op. cit., p. 64.

intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico"⁷⁹

Este ambiente de mayor interés por la crítica y por lo contingente, se dio dentro de una atmósfera más abierta a la polémica que la que le había tocado vivir a las generaciones contemporáneas a la guerra. Los jóvenes directores de la época estaban decididos a plantear alternativas al cine de evasión y continuismo, actitud que dio frutos en la década siguiente siendo durante esos años en que se dio la verdadera *Transición* dentro del cine español⁸⁰

La década de los años sesenta favoreció el surgimiento de un cine masivo y comercial, subsidiado por el Estado, que lo hacía estar más sujeto al control político de sus contenidos, con algunas raras excepciones que destacaban por su calidad, destinadas a ser la imagen de España ante la crítica especializada en el exterior. Ello, era una labor planificada desde la Dirección General de Cinematografía que estuvo dirigida entre 1962 a 1975 por García Escudero, hombre de confianza de Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo y connotado partidario del llamado posibilismo, es decir de una apertura pactada con la oposición.

Fue justo durante este período en donde el gobierno pretende suavizar su imagen ante la cultura, cuando estalla el denominado *Affaire Viridiana*, al ser presentada dicha obra de Luis Buñuel en el Festival de Cannes de 1962. En uno de sus momentos de mayor lucidez y madurez creativa el director aragonés se propuso criticar duramente la vida cristiana, lo que provocó la inmediata reacción del Régimen justo en momentos en que España presenta su solicitud de incorporación al Mercado Común Europeo, seguida de la desautorización de la oposición con el denominado "Contubernio de Munich"⁸¹

Ante tal panorama, la imagen externa de España experimentó un fuerte retroceso, principalmente porque una de las reacciones del Gobierno fue endurecer la censura en

⁷⁹ *Ibidem.* p.65

⁸⁰ A. Sánchez Vidal, plantea que hubo una asincronía entre la apertura política y la cinematográfica en España, siendo esta última la primera y capaz de dejar de lado las ataduras de la cultura con el pasado.

⁸¹ Ver página 22.

1963, distanciándose de cualquier posibilidad de flexibilización de las restricciones al medio cultural.

Esta fue la etapa en donde desaparecieron las escuelas de cine de Madrid y Barcelona producto de la ausencia de nuevos enfoques, además de la entrada en escena de tres directores que produjeron filmes político-sociales: Saura, Armiñan y Erice. Se agregó la llamada *Tercera Vía*⁸² de la que formaban parte Roberto Bodegas y Antonio Drove quienes buscaron la calidad en sus obras, pero sin dejar de lado las concesiones comerciales para captar espectadores.

Fue la película de Carlos Saura, *La Caza* la que marcó un hito al representar la renovación temática y estética de la cinematografía ibérica de esta etapa. Presentó, en gran medida, la maduración del proceso vivido desde 1962. Premiada en numerosos festivales fuera de España, se destaca, ante todo, por abordar la problemática política de un modo elíptico, es decir por presentar la interpretación del pasado como experiencia cotidiana en el presente,⁸³ asumiendo como forma posible el juicio histórico, la información entre líneas. Recurriendo a un lenguaje de símbolos y mensajes indirectos, contribuye a desdibujar representaciones simbólicas del conflicto construidas a la largo de años por el discurso del *Franquismo*.

Saura continuó en los años siguientes con obras que, más que realizar una crítica política directa del Régimen, lo hacían con los estereotipos sociales que éste había generado como, por ejemplo, las familias burguesas emergentes durante los años de la modernización económica. Tal fue el caso de *Peppermint Frappé*, (1967) ,*Tres tristes tigres* (1968), y *La Madriguera* de 1969.

⁸² Caparrós Lera, J. M., “Cine e Historia. Una Propuesta de docencia e investigación,” en *Revista Anthropos* ,nº 175, Barcelona, 1997, p. 49.

⁸³ Camporesí, V. , “Ya son los hechos muy lejanos y es muy difícil recordarlos. La caza y la memoria de la Guerra Civil durante el franquismo” ,en De Pablo, *op. cit.*, p. 98.

Durante la década de los setenta, se desarrolló una filmografía más directa en su lenguaje estimulada por la agitación política de esos años. Un destacado conjunto de obras fue estrenado durante los primeros años de esa década; *Tristana*, (1970) de Luis Buñuel y, ante todo, *El espíritu de la colmena*, (1972) de Víctor Erice y *La prima Angélica* (1973) de Saura. Estos filmes, y las anteriores creaciones, continuaron logrando llegar al espectador más liberal, en un hecho que confirma la idea de que la transición del cine español fue previa, pero coincidente, con los objetivos de la apertura política, es decir, es posible hablar de un cine *posfranquista* cuando el Dictador todavía vivía.⁸⁴

El punto de partida del cine de la *Transición* fue el estreno de *Furtivos* (1975) de José Luis Borau y de *Cría cuervos* (1975) de Saura, ambas obras presentan el asesinato de un padre o una madre dominantes con características casi rituales. Una alusión directa al clima de estancamiento que se imponía en el ambiente político de esos años, pero también, exponían con claridad la torsión entre la España real y la oficial.

A partir de ese momento, el cine de implicancias políticas quedó relegado a un segundo plano al encausarse en su espacio natural la convivencia cívica. Los directores concordaron en abordar la realidad desde el particular trance que la sociedad vivía; un reacomodo, ansiado durante años, pero no por ello libre de dificultades. Fue así como los filmes de atmósfera sombría y opaca son la muestra de un hondo malestar e insatisfacción ante los limitados logros que por esa fecha alcanzaba la *Transición*, respecto de las expectativas que había generado. Son los casos de *Los ojos vendados* de Saura y *Sonámbulos*, de Manuel Gutiérrez Aragón. (1978).

Del mismo modo, en el ámbito del cine documental, a partir de 1976 dejó de ser obligatoria la exhibición del Noticiero Documental (NO-DO), que había monopolizado la producción de este género y paulatinamente fue desapareciendo hasta cesar su producción.

Se hicieron menos rígidas las normas para calificar las películas y se liberaron de

⁸⁴ Esta idea es ampliamente desarrollada en Hopewell, J.: *El cine español después de Franco. 1973-1977*, Ediciones El Arquero, Madrid, 1989.

restricciones otras tantas. Por otra parte, el Sindicato Nacional del Espectáculo desaparece, con lo que el andamiaje legal y burocrático en que se sostenía la censura decae entrando la creación cinematográfica en una fase de plena libertad.

En 1976 aparece *El desencanto* de Jaime Chavarrí, una singular obra que pretendió retratar de un modo crudo la descomposición sociológica del Régimen y el ambiente de desaliento general a partir de la realidad que enfrenó la familia de Leopoldo Panero, poeta partidario de la Dictadura. En el film se proyecta un discurso de decepción hacia la realidad, una verdadera consigna de la época.

Fue en esta etapa cuando una corriente importante de cineastas se abocan a desentrañar lo que el silencio o el olvido habían relegado a un segundo plano durante el Régimen de Franco. Se estrenan obras que, desde diferentes y opuestas perspectivas plantean nuevamente lo que fue la historia de los últimos cuarenta años. Muestra de ello fueron: *Canciones para después de una Guerra* (1971) y *Caudillo* (1975), de Basilio Martín Patino; *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino y *Raza El espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde, que presentaron el tema de la Guerra Civil desde el punto de vista de los vencedores.

En contrapartida, obras como *Por qué perdimos la guerra* (1976) y *Las largas vacaciones del '36* (1976) de Jaime Camino; *El Corazón del bosque* (1978), de Gutiérrez Aragón y *Soldados* (1978) de Alfonso Ungría, presentaron el dramatismo del período en la perspectiva de los vencidos y de su balance. Esta temática fue luego tomada por Televisión Española (TVE), institución que con mayor vigor impulsó la creación fílmica en la época, presentando reconstrucciones en un tono menos severo en filmes tales como: *¡Jó papá!* (1975) de Armiñan; en la visión de la guerra desde lo cotidiano y lo privado; *Las bicicletas son para el verano* (1984) de Jaime Chavarrí, basada en una obra de Fernando Fernán Gómez, y en *La Vaquilla* (1984) de Luis García Berlanga, película en donde este carácter de revisión del conflicto tuvo su expresión culminante.

El cine de la *Transición* fue además la expresión de un fuerte movimiento de

recuperación de las identidades locales, no sólo mediante el rescate del pasado, sino también, mediante la revalorización de las lenguas de las comunidades históricas, fundamentalmente el euskera, el gallego, el catalán y el valenciano. Ello implicó la producción de películas habladas en tales idiomas o de su doblaje en el caso de las de origen extranjero. El mundo de las tradiciones, las festividades y las formas de vida locales, encontraron en esta cinematografía un valioso espacio de difusión.

El erotismo y el sexo, tabúes indiscutidos durante la anterior etapa política, se abrieron paso como temáticas en lo que significó uno de los principales síntomas de la liberalización de la sociedad española en la época. Si bien tuvieron un explosivo aumento de producciones, salas y espectadores, este género se decantó en favor de la calidad permitiendo que reconocidos directores pudieran desarrollar su obra en esta línea. Ejemplos en este sentido fueron: *El Puente* (1976) de Bardem, *La escopeta nacional*, de Berlanga y *Ese oscuro objeto del deseo*, la última película de Luis Buñuel.

Otro de los aspectos que se debe considerar al realizar una revisión de la cinematografía española durante los primeros años '80, fue el del gradual desplazamiento del perfil de las obras desde un cine de autor hacia un cine de género, tendencia que reflejó la influencia de la estética del cine norteamericano en su relato y factura, pero abordando problemáticas locales, como por ejemplo la corrupción política retratada en *El crack* (1980) de José Luis Garci, *Demasiado para Gálvez*, (1981), de Antonio Gonzalo, y *El arreglo* (1983), de José Antonio Zorrilla, obras representantes del *Cine negro* de la *Transición*.

Capítulo 3: La II República y la Guerra Civil; Imaginarios y representaciones culturales en el Cine.

El intenso periodo que vivió España durante la II República y la Guerra Civil, quedó desde el primer momento retratado en la pantalla. Ambos bandos fueron concientes de la eficacia de las imágenes fílmicas como elemento difusor de su causa y movilizador de adhesiones dentro y fuera de sus fronteras.

El cine fue el escenario de una aguda disputa de representaciones concientemente realizada por los creadores de la época, quienes con su tarea configuraron un significativo conjunto, un verdadero archivo sobre la realidad de la época que hoy en día constituye un valioso y revelador material para develar y reconstruir en parte los imaginarios surgidos en la sociedad.

En rigor, la confrontación abarcó de modo implícito toda la creación porque era imposible aislar a la producción fílmica de la sociedad que la generó como a sus discordancias y sus confrontaciones.

La Guerra Civil no fue para el cine sólo un tema contingente, por el contrario, la multiplicidad de perspectivas y las circunstancias políticas que rodearon la realización de obras alusivas al tema, significaron que para la sociedad española este fuera asunto de constante debate, fuere por la versión que se intentó imponer a los vencidos como por su utilización como recurso de la memoria colectiva contra el olvido, ante las falsificaciones del pasado, frente a las que el cine opuso su mensaje testimonial y crítico, hábilmente mediante el uso de elementos denotativos.

Sin duda, el ver y verse en ese pasado constituyó un fuerte elemento de identidad. Fue una perspectiva de comprensión de un presente, a veces difícil de aceptar, como también oportunidades para los jóvenes de luchar contra los fantasmas del pasado tan vivos en su presente.

El cine sobre estas temáticas permitió la realización de un balance y de un debate en tomo del pasado que otros espacios de la cultura y de la política no habían podido realizar, la creación fílmica, por lo tanto, es un área privilegiada para sondear y rescatar las percepciones de una comunidad sobre sus conflictos y de la posición que toma para asumir su pasado.

Desde el cine documental de los primeros días de la II República hasta hoy, el tema ha sido recurrente, son múltiples las obras que han abordado el tema del conflicto civil en la Península en lo que parece ser un debate que para la cultura aún no ha cesado. Cuando la historia concluye interpretaciones contundentes y la política pone sus ojos en el futuro, el cine retorna al recuerdo del pasado y lo instala vivamente entre nosotros.

3.1. El Cine como herramienta política en medio de la Guerra Civil.

Durante la década de los años treinta, el cine ya había dado pruebas suficientes de su poder de convocatoria como espectáculo, fuente de información y difusor de mensajes provenientes de las autoridades y de grupos de poder. Así por ejemplo, el cine soviético constituido en una industria llevó a la pantalla acontecimientos históricos y obras de ficción, todas ellas, contenedoras de un claro mensaje político representativo de su época.

Del mismo modo, los regímenes fascistas concientes del poder de las imágenes lo convirtieron en su predilecta herramienta. de propaganda con el fin de exaltar la identidad nacional, sindicar a los enemigos internos y externos de sus objetivos y promover entre los ciudadanos normas de vida acordes con el modelo político impuesto, entre otras funciones.⁹¹ Desde luego, Hitler encomendó a uno de sus más cercanos colaboradores Goebbels la realización de un amplio material cinematográfico de diverso tipo como agente promotor de su ideología y labor de su gobierno utilizando para ello los estudios de la UFA, creados en 1919. Idéntico camino siguieron Benito Mussolini, Oliveira Salazar y posteriormente el propio Francisco Franco.

⁹¹ En este sentido es particularmente interesante el trabajo titulado “*Los fundidos encadenados del Jüd Süß*” en Ferro, M. , *op.cit*, p.141.

El estallido de la Guerra Civil en 1936 sorprende a la modesta industria fílmica española, que había avanzado recientemente hacia el cine sonoro, abocada a dos grandes géneros, uno de carácter masivo y superficial que dio origen a un tipo singular de obra denominada como "españolada", caracterizada fundamentalmente por su sentido localista y, por otra parte, un cine más orientado hacia la contingencia denominado como "político", que alcanzó su mayor expresión en la obra de Luis Buñuel *Tierra sin pan (Las Hurdes)* que muestra la miseria en la Extremadura rural, película prohibida en su tiempo, vivo testimonio de aquella realidad que la España democrática se había impuesto superar.

Tal desarrollo de la industria cinematográfica española queda trunco con el estallido de la sublevación del 18 de julio, para orientarse desde aquél momento, por parte de los bandos confrontados a promover creaciones documentales y de ficción de obvio contenido propagandístico en donde interesa destacar las virtudes de la propia causa para así movilizar a las masas a la defensa de tales ideales.

En la zona bajo control de la República, la producción fílmica se desarrolló principalmente en las ciudades de Madrid y Barcelona, rodándose cerca de doscientas películas, de diverso género.⁹²

De ese vasto material, el anarcosindicalismo fue el mayor productor fílmico, totalizando cerca de 84 obras durante el conflicto⁹³, todo ello en el marco de una profunda lucha de este grupo por arrebatar el control de las pantallas al cine calificado como burgués, mediante una planificada organización de realización y de distribución de sus películas que iban desde el documental rodado en combate, pasando por la difusión de experiencias de colectivización de predios y fábricas, hasta largometrajes de ficción.

Orgullosos exhibieron obras tales como: *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón; Bajo el signo libertario; En la brecha; El frente y la retaguardia*⁹⁴, entre otras

⁹² Pardo, C. "Filmar una historia colectiva" en *Le Monde Diplomatique*, nº 5, Santiago, 2001, p.37.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Álvarez, R., Sala, R. "Revolución y cruzada. El cine durante la Guerra Civil" en Nickel Odeón, *op. cit.* p. 19.

que también dejaron espacio a la ficción como por ejemplo, *La marcha del Hambre* (1936) y un reflejo de la situación de los trabajadores golpeados por la crisis social en *Aurora de Esperanza* (1937) de Antonio Sau Olite, quien "tenía los ojos puestos en el cine soviético y se adelanta al neorrealismo italiano"⁹⁵; *Barrios Bajos* y la criticada *¡Nosotros somos así!* (1936), de Valentín González, *¡No quiero..No quiero!* de Francisco Elías. En tanto que en Madrid se filmaba *Nuestro culpable* de Fernando Migno, menos comprometida y más bien orientada a lograr una buena recaudación.

También, los creadores de la República, promovieron la moral y el espíritu combativo del pueblo español para detener la conjura, en el llamado cine del Frente, destacándose obras como: *La columna de hierro*, referida a la campaña de Teruel y *Madrid la tumba del fascio*, que reflejan el avance republicano. Por otra parte, *La toma de Siéamo* y *La Batalla de Farlete*⁹⁶ junto a casi un centenar de filmes de 10 a 15 minutos que, más bien estuvieron destinados a cubrir necesidades de información.

Otro conjunto de películas plantea a la sociedad temáticas contingentes y de gran urgencia durante el conflicto, tales como, la unidad obrera y la existencia de un ejército unificado ante el avance del *Bando Nacional*.

Las profundas diferencias existentes entre anarquistas y comunistas que tuvieron su punto culmine en los sucesos del edificio de la Telefónica en Barcelona durante 1937, se constituye en uno de los ejes temáticos más importantes del cine de la época⁹⁷, que alude a aquellos incidentes y a la postura asumida por cada uno de los bandos es recurrente, convirtiéndose en conjunto en un valioso material de la contra-historia, susceptible de ser analizada para dar luz a nuevas interpretaciones sobre el período.

Nos referimos en concreto a obras tales como: *Mando único*, *Ejército Regular*, *Con la 43ª División*, *La Conquista de Teruel*, 1937 y *Tres flechas gloriosas*. Aún cuando, gran parte de este conjunto esta centrado en un discurso militante, existen también otras obras

⁹⁵ Pardo, C. op. cit., p.37.

⁹⁶ Álvarez, R., Sala, R. op. cit., p.21.

⁹⁷ *Ibídem*.

que rompieron ese formato propio de la guerra, como por ejemplo, *Frente a frente* de Mauro Azcona y Antonio Vistarini o *Soldados y campesinos* de Rafael Gil, que más bien buscaron la naturalidad en el relato, principalmente con la participación de actores sin preparación, campesinos por ejemplo, en una muestra de "precoz neorrealismo"⁹⁸

Capítulo aparte, lo constituye el cine realizado por directores extranjeros que se sintieron motivados a mostrar en toda su fuerza y heroísmo el drama que desgarraba a España y que, tanto por su calidad como por la elocuencia de sus imágenes se convirtió, con posterioridad al conflicto, en la más viva referencia de la actitud de los españoles ante la Guerra pero, además, le reportaron a la República la proyección exterior, necesaria para la comprensión de su postura y de la eventual solidaridad hacia ella.

Con tal propósito se rodó *España 1936* también conocida como *España leal en armas* de Luis Buñuel, quien naturalmente le imprime su sello, reflejándose a modo de documental el proceso que va desde la sublevación de Franco al incesante acoso y defensa de Madrid, nutriéndose de un vasto archivo de imágenes, logra retratar lo mítico y simbólico de la resistencia de la ciudad.

Tierra de España (*The Spanish earth*, 1938) del holandés Joris Ivens, producida con el apoyo y la colaboración de intelectuales y artistas liberales norteamericanos, y también, destinado a hacer comprensible la guerra a los espectadores de ese origen, este film mitad ficción, mitad documental reunió a un notable grupo de actores antifascistas que dieron forma con su labor a construir otro de los grandes mitos de este género, su repercusión fue tal que se afirma que "llegó a proyectarse en la Casa Blanca ante el Presidente Roosevelt"⁹⁹, siendo luego víctima de las persecuciones de la llamada *Casa de Brujas*.

Entre el gran número de intelectuales que acudieron en defensa de la República y solidaridad con el pueblo español, estuvo el destacado escritor francés André Malraux, quien además fue embajador oficioso de Estados Unidos y Canadá ante el Gobierno de

⁹⁸ Ibídem p. 22.

⁹⁹ Ibídem. p.24.

Madrid se jugó por completo por impulsar su largometraje: *L' Espoir* (Sierra de Teruel), transformándose en una de las últimas cartas para llamar la atención sobre la situación de la guerra, a tal punto que se rodaba en momentos en que Franco entraba en Barcelona y debió ser terminada en París. *L' Espoir* estaba basada en una novela que relata una situación ficticia ocurrida durante el bombardeo de un aeródromo rebelde.

Esta película, la primera de Malraux, se nutre ante todo de su fama como autor literario, además, de su gran compromiso ante la realidad que pretende mostrar lo que la convirtió en uno de los grandes referentes testimoniales del conflicto, como también en una de las representaciones más relevantes de los valores que pretendió encarnar la España democrática del '36.

Dentro del Bando Nacionalista, la situación era diametralmente opuesta al bullente panorama cinematográfico que exhibía la República. Desde luego, los franquistas carecían de las instalaciones técnicas existentes en Madrid y Barcelona y por otra parte la falta de unidad ideológica de los sublevados impedía dar una orientación clara, al menos durante la primera etapa, a la producción fílmica si ésta hubiese existido .

De igual modo, el extremo apego a los valores del tradicionalismo católico y el exceso de pudor, condujeron a que dentro de la zona bajo su control, el cine fuese más bien objeto del recelo y la censura más que un elemento de difusión de sus ideales. Sólo utilizaron este medio de manera limitada, generalmente como reacción a los efectos "alarmantes" que eventualmente pudiera generar el cine de sus oponentes mediante obras que difamaban su causa y proyecto.

Sin embargo, parte de este material fílmico se desarrolló dentro del género documental y fundamentalmente mediante escenas de guerra que exaltaban el valor y heroísmo de su ejército.

A esa labor colaboraron efectivamente CEA (Cinematografía Española y Americana) y en mayor medida CIFESA (Compañía Industrial Film Español) que produjo con la

realización de cerca de diecisiete cortometrajes con títulos bastante poco metafóricos, entre ellos: *Asturias para España, Bilbao para España, Sevilla rescatada, Santander para España, Brigadas Navarras, Frente de Aragón, La gran Victoria de Teruel*, consideradas ni artísticamente relevantes ni propagandísticamente eficaces.¹⁰⁰

La polémica por la calidad de los filmes se agudizó pues se consideraba que la empresa no actuaba con el compromiso de quienes eran parte de la causa. La Dirección de Prensa y Propaganda se encarga de establecerlo, escribiendo: "*debe hacer películas presentables que no sólo busquen aprobar la censura, so pena de impedir su distribución, por no llegar al mínimo decoro necesario para no dar una triste idea de la manera de trabajar de nuestra España.*"¹⁰¹

Otro Film que busca modificar la imagen que habla generado el Ejército al mando de Franco, era el de un relato en donde se buscaba poner como tema central a las tropas moras provenientes del Protectorado Español en Marruecos, que de feroces combatientes pretendieron ser mostrados como felices y bucólicos campesinos, habitantes de un bello país que, sin embargo, se vieron motivados a cruzar el Estrecho e involucrarse en un violento y ajeno enfrentamiento como los presentó la película *La Tierra* de Carlos Velo, que posteriormente huyó, para que su película fuese terminada en Berlín.

Este último hecho, el de la colaboración alemana en el ámbito de la producción fílmica, no es raro pues, el Bando Nacional, desde muy temprano estableció "vínculos con los estudios *UFA* a través de *CIFESA* con el fin de producir obras de carácter tradicional como las realizadas entre 1937 y 1939¹⁰² por la *Hispano-Film Produktion* que produjo *España Heroica* bajo una idea de Joaquín Reig Gonzalbes, obra que supera en calidad a los documentales antes descritos, planteando una tesis explicativa de las causas del enfrentamiento, corroborada por las imágenes provenientes desde la zona republicana .

¹⁰⁰ *Ibíd*em p. 29.

¹⁰¹ Carta del Jefe del Departamento de Cinematografía de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, 13 de julio de 1937, Archivo General de la Administración, Archivador 266, Citado en Álvarez ...*op. cit.*, p29.

¹⁰² A este respecto ver "*Españoles en Berlín*" en *La aventura de la historia* n° 4, 1999, Madrid, p.92.

3.2. Un recuerdo aleccionador. La Guerra Civil en el cine del *Franquismo*.

Al contrario de lo que se podría pensar, el gobierno de Francisco Franco no pretendió dejar de lado el problema de la contienda civil en la Península sino, plantearlo permanentemente a través de su industria cinematográfica. La Dictadura había comprendido desde los primeros días del conflicto el rol del cine en la masificación de los discursos convertidos en verosímiles mediante el uso de las imágenes, el conflicto, por lo tanto fue un tema recurrente y funcional a la idea de exaltar la figura del *Caudillo* y de su triunfante ejército con claro afán propagandístico.

Desde luego, la II República, sus gobernantes y las transformaciones realizadas en aquella época serán presentadas como una etapa verdaderamente execrable, responsable de los posteriores desastres que asolaron a España. De igual modo, lo hecho por el Bando Nacional en el conflicto se presenta casi como una obra providencial confirmada en sus convicciones con los hechos que dieron origen a la Guerra Fría.

En tal contexto, los filmes españoles que se produjeron al alero del régimen sobre la Guerra Civil fueron, en mayor o menor medida, exponentes de las tesis políticas antes expuestas. Usaron intencionadamente los recuerdos personales vinculados en traumas colectivos.

Esto quedó de manifiesto en películas que desde el inicio de la Dictadura comenzaron a rodarse teñidas del espíritu triunfalista propio de la posguerra. Tales fueron: *El crucero de Baleares* (1940) de Enrique del Campo, *Frente de Madrid* (1940) de Edgar Neville, *A mi la Legión* (1941) y *Porque te vi llorar* (1941) de Juan de Orduña, *Escuadrilla* (1941) de Antonio Román y *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia, obra realizada basándose en un guión escrito por el propio Franco con el pseudónimo de Jaime de Andrade, en que plantea su acción en el conflicto mediante una historia de personajes arquetípicos, perfectamente reconocibles de la etapa republicana.. Además, la zaga continuó con *Rojo y Negro* (1941) de Carlos Arévalo, *El puente de los suspiros* (1942).

Luego de este explosivo comienzo, esta temática paso a un segundo plano al dejar de ser contingente, pero sus cultores prosiguieron durante la década de 1950 con películas como *La guerra de Dios* (1953) de Rafael Gil; *Dos caminos* (1953) de Arturo Ruiz Castillo, generándose incluso un subgénero el del llamado "Cine Anticomunista" con *La Patrulla* (1954) de Pedro Lazaga, *Murió hace quince años* (1954) de Rafael Gil y *La Rapsodia de Sangre* (1956) de Antonio Isasi Isasmendi sobre la revuelta contra el poder estalinista en Hungría.

En 1956, se estrenó *Embajadores en el Infierno* (1956) de José María Forqué, un film cuya intención era conmemorar las acciones de la División Azul en el Frente del Este durante la Segunda Guerra Mundial, un incómodo recuerdo para el gobierno de Franco, siendo presentado en esta obra como una ratificación de la postura anti-soviética, que coincidía con la política de los nuevos aliados de España, las potencias occidentales para, de esa forma, tratar de disimular el giro de la política internacional de Franco¹⁰³.

Trigo Limpio (1962) de Ignacio Iquino, continúa con esta temática al presentar un país no identificado en donde se libra una guerra entre católicos y ateos, visión tras la que se ocultaba una pretensión supuestamente objetiva, al igual que en *Posición de avanzada* (1965) de Pedro Lazaga y *Diálogos de Paz* (1965) de Feliú y Font Espina. Hubo también películas que desde sus títulos mostraron su afeción por el régimen como: *Un puente sobre el tiempo* (1964) de Rafael García Serrano o la conmemorativa *Franco ese Hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia, que contó con auspicios oficiales, también con la tardía reacción a la obra de Rossif con *Morir en España* (1965) de Mariano Ozores. De este modo, la hegemonía de la producción cultural de la Dictadura comienza a socavarse.

El cine que se desarrolló durante los últimos diez años del gobierno de Franco abordó esta temática desde una visión más crítica, lo que de algún modo comprueba su pérdida de fuerza y el avance de las producciones que buscaban la apertura política, esto unido a espectadores ávidos de debates sobre el presente y futuro de España.

¹⁰³ Alegre, S. "Embajadores en el infierno", en De Pablo, S. (Ed.), *op. cit.* p. 81.

En términos generales, el cine del *Franquismo* abordó el tema de la Guerra Civil de un modo constante, pero desde variados puntos de vista. Las interpretaciones que hizo de él; anticomunista cuando necesitó perfilar sus vínculos con las potencias occidentales, como cruzada religiosa cuando intentó hacer más sólidas sus relaciones con la Iglesia Católica o como la génesis del reencuentro entre los españoles cuando buscó la pacificación interna de sus opositores. Sin embargo, como consecuencia de la autarquía que impuso el Régimen este cine tuvo limitada repercusión en el exterior, quedando marginada de cualquier intento de modificar las representaciones del conflicto entre las sociedades democráticas de Occidente, por lo que su rol se remitió a los fines políticos y de auto-elogio del Régimen.

3.3. El rescate de la memoria. La Guerra Civil en el cine de la Transición.

Una de las singularidades de la evolución de la cultura española en los años de la Dictadura, fue que su desarrollo experimentó, no sin dificultades, avances que hicieron posible el que este sector se adelantara en su transición a la democracia y que se transformara en uno de los síntomas de la debilidad del Régimen y en un augurio del cambio institucional.

Tal afirmación es especialmente válida en el caso del cine, pues su aporte en el desarrollo de un juicio crítico por parte de la sociedad hacia la realidad que le rodeaba fue importante y ello queda de manifiesto en algunos filmes claramente descriptivos de aquel momento y en la acogida que tuvieron entre los espectadores.

Un ejemplo significativo fue *La Caza* de Carlos Saura. El film, inauguró una nueva etapa en el desarrollo de la industria cinematográfica española, no sólo en aspectos financieros sino, ante todo, en lo que refiere al nuevo planteamiento con el que irrumpe, en especial, en su lenguaje que a través de esta obra comenzó a depurarse. Fue un tema particularmente relevante atendidas las restrictivas circunstancias que limitaban los

contenidos de las producciones en la Península. *La Caza* de un modo muy sobrio plantea la vigencia del conflicto entre españoles como una vivencia cotidiana, a través de las huellas del pasado, décadas más tarde, todavía mantiene cautivos a sus herederos.

Saura, mediante el uso de un lenguaje indirecto, pero evidente, logra mostrar un planteamiento crítico y reflexivo frente al presente capaz de superar la censura y más que eso lograr una importante repercusión en su momento. La línea que inaugura Saura será luego predominante dentro de la producción fílmica hispana y coincidente con los primeros desacatos de importancia hacia el poder del Régimen.

En 1968, Jaime Camino, experimentado director en películas sobre este tema; aborda la Guerra Civil desde una perspectiva que, excepcionalmente, ya no es la de los vencedores. Sin embargo, organismos oficiales como el *Sindicato Vertical del Espectáculo*, la premiaran pretendiendo recuperarla como una obra afín a su postura.

En la intención de presentar una retrospectiva de la experiencia histórica de los españoles de las últimas décadas, Basilio Martín Patillo dirige en 1972 *Canciones para después de una Guerra*. En ella, imágenes evocadoras de tristes recuerdos como los bombardeos, los discursos triunfales y la miseria de la posguerra, mientras escucha las dulces y evasivas melodías como: *Salud, dinero y amor* y *Mí vaca lechera* entre otras que, mediante este contrapunto mordaz enfrentan a sus espectadores a las experiencias comunes del ayer con los conflictos del mundo en que vivían.

Sin embargo, *Canciones* no pudo ser estrenada por decisión del Almirante Carrero Blanco, debiendo postergarse para el año 1977.

También los aires de apertura y las limitaciones impuestas por las autoridades en la época conspiraron contra una mayor producción en torno de esta temática, los guiones eróticos concentraban la atención de los espectadores. Sin embargo, en 1969, aparecen *Golpe de mano*, y luego en 1971, con *Casa Manchada*, de J. A. Nieves Conde, basada en una novela de Emilio Romero, que representan los sucesos de 1936 como la culminación

del fatal destino que persigue a los hombres de una familia.

Durante la etapa final del régimen aparecieron filmes que encierran todavía una visión nostálgica de los vencedores casi en un afán de auto justificación. Tal fue el caso de *Novios de la Muerte*, (1974) de Rafael Gil y *A la Legión le gustan las mujeres* (1976). Ello muestra que, también para los vencedores, el debate de las responsabilidades estaba en marcha a pesar de sus insistentes postergaciones.

La producción cultural es, en este caso, la huella de la disputa de representaciones que se libra en una sociedad en donde los elementos de cambio, alentados por los avances de la democratización, pretenden disputar la interpretación y el juicio de los hechos del pasado.

La muerte del general Francisco Franco en 1975, coincide con el estreno de obras que con un discurso más explícito y menos restringido abordan el pasado ejemplificado en la visiones divergentes que separan a un ex combatiente y a su hija adolescente, conflicto que sirve de marco para una honda reflexión, como ocurre en *Jo papá* de Jaime de Armiñan.

Por otra parte *Pim, pam, pum , ¡Fuego!* de Pedro Olea es una historia que se centra en la relación de protección que una joven corista establece con un joven combatiente perseguido dentro del ambiente de miseria, refleja con exactitud la atmósfera de la posguerra, donde la desesperanza cunde y los vencedores disfrutan de un poder sin contrapesos. Con este film, se inauguró una espontánea zaga que aborda el tema del *Maquis*¹⁰⁵ que continuó con *Los días del pasado*, (1977) de Mario Camus, en donde una maestra busca a su marido luego del conflicto y lo encuentra en la región de Cantabria en donde integra un grupo de resistencia.

¹⁰⁵ La denominación maquis se aplica a los participantes en la Operación Reconquista de España, organizada por el PCE que significó la incursión de unas decenas de combatientes desde Francia los que se internaron, en su mayoría, el Valle de Arán en Navarra en la intención crear un frente interno de lucha contra la dictadura. El escaso éxito de esta tarea, indujo a sus responsables a descartarla forma de acción política.

Un verdadero homenaje al *maquis* fue *El corazón del bosque* (1978) de Manuel Gutiérrez Aragón por ese entonces un joven director que con este film de hondo contenido ideológico y elevada calidad estética, que trata de un combatiente muerto por un disidente de la causa.

Este sub-género, en general, nos plantea una aproximación al fenómeno del *maquisard*, hombres presos de un ideal que no quieren convencerse de que su postura ya esta políticamente trasnochada.¹⁰⁶ Como también, en atención a la época en que se produjeron, esta zaga nos muestra que la derrota de los republicanos no fue lo aplastante que parecía ser, por el contrario, a pesar de las dificultades que significaba, hubo quienes dispuestos a librar su propia guerra tomaron las armas para cobrar revancha al fascismo. Sin duda, estos filmes se constituyen en un homenaje a la memoria de la oposición *antifranquista*.

De igual modo, generaron una suerte de polémica entre la postura que por esos años tenía el PCE, frente a su opción en los años cuarenta, mucho más beligerante y menos consensual, que la adoptada en los años de la *Transición*.

El cine, por lo tanto abre paso al debate e incluso sirve para explicar incidentes hasta ahora, controversiales, incluso al interior del bando republicano. Tal fue el caso de *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino, un interesante conjunto de testimonios recavados entre diversos actores políticos de los años treinta: Gil Robles, Dolores Ibarruri, Tarradellas, entre otros que, explican sus intervenciones en aquellos ya lejanos incidentes, en especial, sobre los hechos de la Telefónica de Barcelona en mayo de 1937.

La autocrítica, así como la intención de plantear nuevas hipótesis sobre el desenlace del conflicto se plasmaron en *Por qué perdimos la guerra* (1978) de Diego Abad de Santillán y Luis Galindo, un apasionado relato de la guerra en donde la versión de los hechos de la pugna entre PCE y la CNT-FAI sale a la palestra, encargándose de mostrar algunos detalles como la virtual entrega de la República, por parte de Stalin a Franco, en

¹⁰⁶ Caparrós L., J. M., *El cine español...*, op. cit. p. 184.

la Batalla del Ebro trayendo a la memoria la discusión de la validez del Pacto Germano-Soviético.¹⁰⁷

Una visión más amplia del conflicto fue la que ofreció *Soldados*, (1978) de Alfonso Ungría, basada en una novela de Marx Aub. El film muestra a los combatientes no en la perspectiva de la confrontación ideológica sino, en su faceta más humana, presenta hombres exponentes de las debilidades y fortalezas de la condición humana expuestos a la crisis anímica que implicaba la derrota. Se ha planteado que Ungría intentaba desmitificar el conflicto a través del drama impersonal de personajes corrientes de un carácter hasta patológico.¹⁰⁸

Dentro de este afán de rehabilitación pública de las experiencias de la etapa Republicana, surgió la necesidad de abordar aquellas que se referían al fuerte impulso que tuvieron en el período los intentos por alcanzar el autogobierno en las comunidades llamadas históricas, de la recuperación de sus tradiciones y lenguas vernáculas y, en especial, a quienes lideraron tales procesos.

En respuesta a esa necesidad de recuerdo y reivindicación surge *Companyys, procés a Catalunya*, (1979) de Josep María Font, que narra el exilio del dirigente catalán, su breve exilio en Francia y su captura y posterior ejecución por parte de agentes *Franquistas* ocurrido en Montjuïc, en 1940.

Mediante la utilización de material documental, se muestran los logros más relevantes del autonomismo catalán en el período: la discusión del Estatuto en las Cortes, la proclamación del Etat Catalá y la reacción en la región del alzamiento del 18 de julio. A ello se agregan buenas actuaciones con un tono sobrio, sin caer en la exaltación fácil ni rencores fuera de lugar, recuperando experiencias concretas en la construcción de una identidad duramente reprimida durante el *Franquismo*.

¹⁰⁷ *Ibidem.* p. 152.

¹⁰⁸ Caparrós, J. M., *op. cit.*, p. 156.

Este deber de memoria de los cineastas de Cataluña continuó con otras creaciones entre las que se destaca *La plaça del Diamant* (1982) de Fransec Bertriu. Ésta presenta a la comunidad del barrio barcelonés de Villa de Gracia, retratando los intensos momentos que se inauguran con la Dictadura de Primo de Rivera, pasando por la proclamación de la República, la sublevación y la posguerra aproximándose con gran talento al carácter catalán forjado en torno a vicisitudes históricas. Esta obra, homenaje al héroe colectivo encarnado en un pueblo, se constituye en un útil nexo de continuidad de la memoria .

La década de los años ochenta, nos muestra importante producción en busca de respuestas sobre asuntos que todavía no estaban del todo resueltos al interior de la sociedad española. Así fue como en 1980, películas como *Retablo de la Guerra Civil* , *Franco, un proceso histórico*, y *Dolores* situaron a los espectadores en la efervescencia de los años treinta aunque sin mucho éxito. Esta situación se revirtió años más tarde con *La Colmena* (1982) de Mario Camus basada en la novela homónima de Camilo José Cela.

Esta película, si bien no se adentra particularmente en la atmósfera de la confrontación bélica, recrea de manera magistral el ambiente de desesperanza de la posguerra, la asfixia provocada por la estrechez del clima reinante en la época aludiendo, de modo directo, a los vencidos.

El film de Camus es una evocación y un documento sobre el contraste entre aquellos difíciles años y la libertad y creatividad propias de la *Transición* con un balance indudablemente satisfactorio. Su éxito de público y su difusión por televisión probablemente originaron un sentimiento catártico, alentado por el llamado de atención sobre el carácter evasivo y hedonista de una sociedad encerrada en los límites de su presente.

La alusión directa al mundo de incertidumbres que rodearon a muchas familias bajo los intensos acontecimientos del período de la II República, es el que se recrea en *Las bicicletas son para el verano* (1983), de Jaime Chavarrí quien llevó al cine el exitoso

guión teatral de Fernando Fernán-Gómez.

La vida de la clase media madrileña, víctima del asedio del hambre y de la decadencia durante la guerra, así como su mentalidad en un contexto de identidades políticas definidas y a veces contrapuestas, en donde los lazos favorecen una convivencia razonable a pesar de las dificultades.

Sin embargo, en *Las bicicletas* persiste un ánimo de esperanza y paz, incluso bajo tan difíciles circunstancias, esta presente al menos como una quimera. La paz, aún siéndoles adversa se presenta como un camino para volver a comenzar.

Las bicicletas se sitúa en la percepción que tiene la gente común sobre los hechos que les toca vivir. El film entrega perspectivas de futuro sobre la ansiada paz como de las incertidumbres y dificultades que ésta trae consigo.

En contraste, la versión de aquella época que presenta *La Vaquilla*, (1984) de Luis García Berlanga, es una sátira ambiciosa que relativiza la versión de buenos y malos que ciertos filmes expusieron. En realidad, esta sátira, aunque inserta en un ambiente confrontacional, más bien pretende mostrar singularidades del carácter del pueblo español. A pesar de criticársele la caricatura en que por momentos incurrió al retratar a ambos bandos, logra ser efectiva en recrear la mentalidad existente en las zonas rurales como su religiosidad y la fácil adhesión a quien detenta el poder.

Fue una de las películas más caras del cine ibérico de la época. Sin embargo, exhibió un resultado bastante menos pretencioso, en especial por su tono chabacano y de burla.¹⁰⁹ La historia narra las aventuras de un grupo de soldados republicanos que cruza a la zona nacional para capturar una vaquilla, elemento indispensable para la celebración de una festividad del pueblo. Las peripecias de diverso tipo que se registran en su incursión, concentran la mayor parte del relato y su resultado; el animal devorado por buitres nos plantea también un juicio sobre la inutilidad de la guerra y de lo esquivos que pueden ser

¹⁰⁹ *Ibidem.* p. 272.

sus resultados.

Durante la misma época, surgió *Réquiem por un campesino español*, (1985) de Fransec Bertriu, basada en una novela de José Ramón Sender, un film de carácter dramático, pero elocuente muestra del frustrado sueño que para muchos españoles significó la II República.

De la misma manera, *Réquiem* se aproxima con precisión al ambiente y cultura rurales de la época, al despertar de sus esperanzas, como a los esfuerzos y sacrificios comprometidos en concretarlas.

Con nostalgia, *Los Paraísos perdidos* (1985) de Basilio Martín Patino, expone la introspección intelectual de quienes combatieron por una causa, pero que, en el presente se ven llevando una vida en donde sus ideales distan mucho de su praxis cotidiana. La intención de recuperar el material documental y bibliográfico de su padre, ex combatiente republicano, hace que su hija se interne en una búsqueda personal y afectiva con el pasado.

La conmemoración del cincuentenario del estallido conflicto fue también la ocasión para el estreno de una importante número de obras que lo tomaban como su tema central. Ese fue el caso de *La Guerra de los locos*, (1986) de Manuel Matji quien utilizó el tema de la rebelión en un hospital psiquiátrico para plantear su versión de los hechos.

La película utiliza una secuencia de hechos ficticios en donde sus protagonistas: un grupo de dementes una banda *maqui* quienes coinciden en un común proyecto liberador, pero que, inexplicablemente se distancian y quedan a merced de su enemigo, un cacique local. El film, en apariencia simple relato de un incidente bélico menor, posee una gran fuerza explicativa y simbólica, precisamente por la riqueza de las elipsis que utiliza.

El recurso de utilizar a personajes cuyo rol fue secundario durante la contienda, reaparece a través de la figura de un niño en *El hermano bastardo de Dios*, (1986) de Benito Rabal, en donde sus ojos registraron los incidentes que ocurren en su provincia de

Cuenca durante el período temporal que va desde la República hasta la posguerra. Mediante una secuencia onírico-surrealista¹¹⁰, rompe el tono sobrio de su película para aludir también a los típicos toque anticlericales propios en la filmografía referida a este período.

Nuevamente un joven adolescente y su hermano menor aún niño son quienes viven la etapa final de la guerra y la paz de los vencedores en *El año de las luces*, (1986) de Fernando Trueba. Los jóvenes protagonistas, llevados a un centro de prevención de la tuberculosis luego de haber quedado huérfanos, conocerán de cerca las virtudes, pero ante todo las debilidades, de los grupos conjurados contra la II República: la Falange, la Iglesia y el Ejército.

Más que afán de reconstrucción histórica, la obra de Trueba nos plantea un relato que presenta la represión, el despertar sexual y una severa religiosidad jugando roles centrales, pero del mismo modo, a las nuevas generaciones que pudieron sobrevivir al conflicto como las encargadas de narrarnos los hechos del pasado. Libres de culpas, ajenos a cualquier bando, se presentan en razón de su inocencia como los interlocutores válidos entre dos tiempos históricos.

Ese afán conmemorativo, pero también de reconstrucción de hechos históricos, explica la producción de *Dragon Rapide*, (1986) de Jaime Camino. El film narra los sucesos que rodearon el traslado del General Franco desde Las Palmas hasta Tetuán, en el Protectorado Español en Marruecos, lugar al que arribó el 19 de julio de 1936.

La obra de Camino indaga en las circunstancias, como también en las reacciones, que rodearon a la mencionada operación. Si bien se le crítica un cierto maniqueísmo, también acude a ciertos recursos de demagogia para lograr efecto entre los espectadores¹¹¹.

¹¹⁰ Caparrós, J.M., *El cine español...*, op. cit., p 285.

¹¹¹ *Ibíd.* p. 283.

Sin embargo, su director realiza concesiones notorias en su desenlace y con ello elude una nueva polémica entre los antiguos bandos en pugna. No olvidemos que, por otra parte, esta fue una coproducción que incluyó a TVE, emisora pública que, al parecer también promovía por esos años la política consensual frente a las interpretaciones del pasado.

A pesar de ello, el director planteó que su intención no era “*una apología de los conspiradores, pero tampoco un panfleto (...) se ha intentado hacer un Franco con objetividad ceñido a aquellos días.*”¹¹²

Con todo, el heterogéneo conjunto de obras que hemos podido apreciar se constituye en la muestra más palpable del conjunto de percepciones, juicios e hipótesis que la sociedad española elaboró sobre aquel lejano y doloroso pasado. Si bien existe también variedad en la calidad de las obras y en los enfoques a partir de los cuales se recrean la II República y la Guerra Civil, lo importante es destacar que todos ellos obedecen a una necesidad concreta y a una voluntad social de recuerdo y conmemoración.

Debemos del mismo modo indicar, que la producción cinematográfica tampoco escapa a las condicionantes del momento histórico que le tocó vivir, constituyéndose en un importante elemento para el contraanálisis como es, por ejemplo, el de las vinculaciones entre los realizadores y los organismos públicos que contribuían a su creación, situación por lo demás no excepcional dentro de España.

Este conjunto de obras, realizan algunas concesiones narrativas que tiñen al período abordado de un cariz distinto al que en rigor existió. Esto, lejos de constituir un defecto, es una licencia para descubrir en definitiva las características del trance histórico que atravesó su contexto de origen.

¹¹² *Ibíd.* p. 282.

Capítulo 4: El Cine de la Transición Española y la reelaboración de la Memoria.

4.1.Introducción

La posibilidad de disfrutar de un ambiente de libertad hizo de la creación cultural del período de *Transición a la Democracia* en España el momento ideal para realizar, no sólo un balance de la reciente experiencia autoritaria sino, además para debatir en torno de los méritos y errores de la II República, como de su fin en la cruenta Guerra Civil.

La lejanía de los hechos, la templanza de las viejas pasiones como también el cúmulo de esperanzas que se cernían sobre la naciente democracia española hicieron que la discusión sobre el pasado no fuese estéril y generase una ingente cantidad de material de diversa índole que favoreció el reencuentro de una sociedad con su historia y la recomposición de la memoria en una comunidad que, aunque gradualmente sanada con el paso del tiempo, se encontraba todavía afectada por las divisiones del ayer.

Sin embargo, como un proceso paralelo el pacto político que sustentaba aquella restauración de las instituciones democráticas implicaba, ante todo, la homologación moral de vencedores y vencidos ante los hechos del pasado, en otras palabras el acuerdo significaba la promoción del olvido como el sostén de la reconstrucción de la convivencia cívica entre los ciudadanos.

A pesar de ello, la virtud que tuvo el gran protagonismo de la sociedad en la extensión de las libertades públicas, en la voluntad de autogobierno, en la búsqueda y recuperación de las identidades mancilladas por el autoritarismo y la lucha de la cultura por ejercer en plenitud su libertad creadora fueron elementos que, sin duda, hicieron que el resultado de esta bien planeada operación de traspaso del poder político entrara en cauces antes impensados.

Uno de aquellos hechos, posibles en aquella naciente democracia fue la posibilidad del encuentro de las memorias en un relato unificador en torno del pasado a partir de un conjunto de evocaciones dispersas, fragmentadas y autojustificadoras.

Tal labor, fue sólo posible en virtud de la preocupación de diversos sectores, entre ellos, personas que cumpliendo con su deber de memoria, con un llamado interno y a la vez con una necesidad social, decidieron recuperar ese pasado, a veces incomodo, pero indispensable en una sociedad que lo requería como su referencia obligada, sobre todo en momentos de un tránsito histórico tan relevante como el que en esos años experimentaba España.

En nuestro caso, y como hemos considerado anteriormente, buscamos indagar en las características que tal fenómeno tuvo en la creación cultural, pues podríamos afirmar que ella facilitó la formación de un espacio público para la convergencia de distintos relatos sobre el pasado los que, en primer lugar descartaron la opción de la amnesia colectiva, como también, posibilitaron la reconstrucción de ese ayer, punto de partida para asumirlo de manera conciente.

Tal es el problema que en el presente capítulo nos proponemos abordar, intentando percibir a través de fuentes fílmicas, las características del trabajo de reelaboración de una memoria colectiva sobre el período de la II República y de la Guerra Civil luego del fin de la Dictadura de Francisco Franco.

Con tal intención, hemos empleado esencialmente cine de ficción el que, más que centrarse en grandes acontecimientos, expone la representaciones culturales elaboradas durante la etapa de restauración democrática del intenso y agitado período inaugurado con el fin de la Monarquía.

Mediante la revisión de tales fuentes pretendemos, de igual manera, comprender a la propia sociedad de la *Transición* en sus búsquedas, su necesidad del pasado y en las

imágenes que recrea con la intención de establecer un contraanálisis centrado en los discursos de su producción cultural.

Desde tales parámetros, podremos rastrear la importancia del cine como componente de un cambio de mentalidad que, amparado en las nuevas circunstancias políticas, contribuyó a la reelaboración de su memoria sobre ese duro y conflictivo pasado.

Nos referimos en concreto a un variado conjunto de filmes que, con distintos ángulos y con distintas ópticas, abordan la problemáticas que hemos descrito. Ellos pertenecen a distintas posturas político-estéticas desarrolladas dentro de la cinematografía española del período.

La primera parte, estará dedicada a examinar el conjunto de creaciones cuyo común denominador fue ser parte del primer balance fílmico hecho sobre el período republicano luego del reestablecimiento de la vida democrática hasta los primeros años ochenta, como son: *Canciones para después de una Guerra*, de Basilio Martín Patino y *Raza, el espíritu de Franco* de Gonzalo Herralde.

La segunda parte, situada temporalmente a principios de los años ochenta, período de consolidación democrática y del fulgor del fenómeno de La Movida, estará centrada en películas tales como *Las Bicicletas son para el verano* de Jaime Chavarrí, *Réquiem por un Campesino español*, de Fransec Bertriu y *El Rey y la reina* de José Antonio Páramo.

La tercera parte, estará dedicada al período de conmemoración del cincuentenario de la Guerra Civil el año 1986 y a una selección de las creaciones originadas en torno aquella efeméride; *La guerra de los locos* de Manuel Matji, *Dragon Rapide* de Jaime Camino, *El año de las luces* de Fernando Trueba y *La Vaquilla* de Luis García Berlanga.

4.2. El despertar de la libertad y la deber frente al pasado.

Como antes habíamos mencionado, durante la etapa final de vigencia del gobierno del General Franco se desarrolló, aunque con dificultades, una cinematografía que buscaba examinar y explicarse los orígenes históricos de la Dictadura, pero, fue sólo el reestablecimiento del orden democrático el que permitió indagar con mayor claridad y amplitud aquel tema lo que, sin duda, formaba parte de un amplio conjunto de aspiraciones que la cultura expresaba con gran anhelo.

Aunque su producción corresponde al año 1972, es posible afirmar que *Canciones para después de una Guerra* forma parte del cine de la transición pues, víctima de la censura, su estreno sólo fue posible en el año 1977.

En el aspecto técnico, esta película utiliza principalmente imágenes que van desde los últimos días de la República hasta finales de la década de los cincuenta, principalmente extraídos de noticieros cinematográficos y registros de ceremonias oficiales. Si bien el material en su mayoría está en blanco y negro, se utiliza por momentos el procedimiento de dar un matiz azul o rojo dependiendo de quien aparezca en pantalla, sobre todo en las escenas inmediatas al fin de la Guerra, amarillo o gris cuando se trata de gente común en actos cotidianos. La narración corre a cargo de conocidos temas musicales de la época pero, en los momentos de mayor intensidad de las imágenes, éstos son reemplazados por una voz en *off* encargada de hacer más evidente la tesis del film.

Se trata de un documental de montaje que reúne un vasto material que pretende interpelar a sus espectadores, en particular a quienes fueron contemporáneos de las imágenes y de la música empleadas, elemento que sirve de vínculo entre la experiencia personal y el contexto histórico. Ello, mediante un dramático contraste entre las evasivas melodías y las crudas imágenes de la guerra.

Se podría pensar que los espectadores debieran estar agradecidos de la música que por esos años se escuchaba, en gran medida esas *Canciones* hicieron más gratos momentos de dificultad y de dolor.

Basilio Martín Patiño acude a una referencia cultural, como es la música, para activar las trazas de una memoria impedida que a través de las melodías se hace conciente de su pasado.

El film, producto de la obligada postergación de su estreno, aparece como un repertorio de imágenes ineludibles en el rescate del pasado y en su justa valoración. Es también un acto de exorcismo de una época que se asume pero que, por lo lejana y opuesta a la realidad se plantea para los más jóvenes casi como irreal.

El director anuncia en parte la tesis que unifica el relato, una voz en *off* alude a esas melodías diciendo: “*Canciones para sobrevivir, canciones para sobreponerse al vacío, a la decepción, para tiempos de soledad, para el esfuerzo del vivir.*” al mismo tiempo se observan las filas de gente en espera de recibir alimentos, prisioneros liberados de las cárceles y las listas de caídos en combate.

A ello se suman la ironía de las canciones de la inmediata posguerra, *Aquel Madrid de puño en alto, Decían no pasaran, España el mejor país para vivir*, la música no es por lo tanto usada únicamente como nexos con un pasado perteneciente a una memoria cautiva, es también el procedimiento para hurgar en sus trazas más dolorosas, la sensación de derrota, la frustración de adaptarse a la sociedad que moldearon los vencedores, la humillación de estar expuesto a cuestionamientos por no compartir los ideales del régimen. La música alegre y festiva, pero severamente irónica y agresiva, es también una forma de amedrentamiento masivo hacia quienes desde la privacidad disienten del nuevo orden y a los que, el temor hace prudentes y pusilánimes.

Esta obra, aunque brevemente, presenta a una República moribunda, pero a la que su dignidad le obliga resistir las atrocidades de un asedio inmisericorde. Como se muestra

cuadro a cuadro, esto no hace más que enaltecer y rehabilitar ante los espectadores al Gobierno de Manuel Azaña y a todos quienes soñaron con una España que dejara atrás siglos de inercia y tradición.

En aquello en que *Canciones* sea más eficaz es en dismantelar las representaciones e íconos tejidos por el franquismo al punto de exponerlos a la ridiculez; pensemos por ejemplo en la educación y el modelo desde los que se forma a las piadosas y humildes niñas y futuras mujeres contrastado con la emancipación femenina y de la sociedad española en general en la época de la *Transición*.

Esa eterna posguerra que se prolonga por la incapacidad de España de abandonar la miseria, como también los indudables compromisos que la unían al nazismo, como la llamada División Azul por ejemplo. Nos muestran una sociedad eternamente postrada, absolutamente dependiente de la redención que circunstanciales amistades le puedan reportar; Eva Duarte y las miles toneladas de trigo traídas desde la entonces próspera Argentina, los norteamericanos y las expectativas de extensión del Plan Marshall a la Península que culmina con una gran decepción, el posterior Acuerdo de Asistencia con los Estados Unidos. *La televisión pronto llegará* dice la canción de fondo, el retorno de los prisioneros del Frente Oriental, inoportuno recuerdo de los compromisos del pasado, en suma ni vocación de imperio, ni grande, ni menos libre, sino enclaustrada en manos de quienes hicieron del pasado su proyecto.

Este film plantea el cambio de discurso en una sociedad a la que por diversos medios se le impone un modelo autárquico a través de la exaltación de su identidad, el desprecio por la Europa materialista, el apego a los valores tradicionales y lealtad fanática al *Caudillo*, pertenecientes a la primera etapa del régimen. Para luego, asumir actitudes de mayor liviandad hacia la vida impuestas por la sociedad de consumo, en donde artefactos, por elementales que fueran, el turismo y los éxitos deportivos son capaces de generar una sensación de modernidad e integración, al parecer largamente esperada por los españoles, política diseñada por el gobierno cuando ya, ni el propio Franco, alzaba su brazo al saludar.

El film no plantea, como algunos hubieran pensado, que la democracia es la culminación de la reconstrucción de una sociedad víctima de una guerra fratricida. Por el contrario, muestra la devastación y barbarie que en muchos aspectos representó el autoritarismo como el punto muerto desde el cual y con gran esfuerzo la España de la *Transición* debe salir, enmendando el rumbo y reparando el daño que a esa comunidad se le ha infringido. No es, por lo tanto, una obra que induzca al olvido sino, trae al presente difíciles experiencias colectivas bajo la Dictadura, exorciza el pasado al mostrarlo intenso en su crudeza, pero felizmente lejano.

La labor que emprende Basilio Martín Patiño a través de *Canciones para después de una Guerra* es también un acto de retorno, de recuperación de los recuerdos que, el incesante acoso del olvido, estaba lentamente desdibujando. Es una respuesta a la necesidad social de asumir un pasado que, grato o no, es siempre un referente útil a la hora de comenzar un nuevo camino.

Como para las nuevas generaciones, constituye una construcción,¹¹³ es decir la creación de las representaciones de un pasado que no existe en su memoria ni en la experiencia histórica y que sólo regresa a ella al asumir la verosimilitud de las imágenes.

El mismo sentido retrospectivo, a modo de documental es el que presenta *Raza, el espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde pero no sobre la experiencia común, sino más bien en un contrapunto fílmico que muestra la narración de Pilar Franco sobre la vida de su hermano Francisco, las que se contrastan y corroboran con imágenes de la película *Raza*¹¹⁴, que sirve de base para el análisis que realiza esta obra, las que se alternan también con el relato de su vida y de su participación en el film que hace Alfredo Mayo quien además personificara al propio Caudillo.

¹¹³ Cfr. Macron, O., op. cit.

¹¹⁴ Este film, surgido de una idea y guión del propio Francisco Franco, pretende exponer utilizando a otros nombres y personajes, una versión personal justificatoria de sus acciones en el pasado atendidas sus razones personales e históricas. Ver Pág. 40.

Cabe hacer mención, que el tratamiento de imágenes puede ser considerado sobrio pues, se evitan los recursos fáciles como los de carácter emotivo o caricaturesco, trabajando su director con secuencias más inteligentes y logradas que hacen que el espectador comprenda su mensaje

Herralde, conocido como un director cercano a la izquierda realiza este film, crea esta obra que lejos de tener afanes laudatorios presenta un discurso irremediamente limitado por las condiciones que implica su época; consenso y ambigüedad ante el pasado. Sin embargo, a pesar de tales limitaciones su intento es valido pues significa un examen colectivo a una conflictiva figura de la historia reciente de España.

Uno de los hechos evidentes de esta película es la versión justificatoria que ambos personajes realizan de sus anteriores experiencias. La primera, para enaltecer la figura de su hermano y rebatir algunos mitos sobre su vida familiar durante la infancia. El segundo, un actor que llega por azar a las tablas, encarna al protagonista, personificando al Dictador en una cuya autoría pertenecía a Franco, señala que su papel fue sólo una labor profesional.

Son estas *vidas paralelas* de quien sería el débil *Franquito* y luego duro Dictador, como de quien anónimamente pasa de testigo a protagonista, el marco para visualizar los hechos que caracterizaron a las décadas posteriores a la II República. Una en con los privilegios que otorga el omnímodo poder de su hermano, redentor y providencial, el otro con los inconvenientes propios de una familia de clase media provinciana que emigra a Madrid y al que un papel dramático marcará su destino.

Esta es una película propia de su tiempo, en donde toda la tautología franquista se desvanece al punto de ser incomprendida y ajena, situación que se evidencia por momentos durante el desarrollo del documental cuando a Mayo le aparecen interrogantes tales como ¿Somos un raza? ¿quiénes eran los almoravíes? ¿Cuál es el espíritu de nuestra raza? Parece que toda un cúmulo de contenidos e imágenes de exaltación de lo hispánico se desdibujaran, como si la propia memoria del franquismo, si es que ésta hubiere existido, desapareciera con la ausencia de su principal promotor.

En tal sentido, el recuerdo del Dictador y de su obra parece focalizarse en su círculo más íntimo, en aquel espacio que en los años de la España democrática parece ser sólo testimonial, que ausente de toda crítica parece haber consagrado su recuerdo.

Pero a pesar de ello, el film es la oportunidad de Pilar Franco para dejar de lado comentarios como los que su padre lejos de ser vividor, autoritario y violento, era un padre ejemplar honesto y recto, no un héroe que muere por España como muestra *Raza*. Como de su hijo *Franquito*, menudo y de carácter opaco, al niño travieso que relata su hermana o al responsable hijo que tiene un destino marcado, el de servir a su patria como muestra su pretendido film autobiográfico.

Herralde a través de esta transposición de versiones permite a los espectadores dar la exacta dimensión a tales afirmaciones, precisamente porque el notable contraste y la insistencia de las afirmaciones evidencia con claridad su fracaso en el intento de legar representaciones de su figura y obra coherentes entre sí y aceptadas socialmente.

¿Representaba una necesidad generacional abordar este icono del imaginario *Franquista* como es *Raza*? ¿Implicaba la oportunidad de abordar un mito del pasado para descomponerlo y destruirlo? o más bien corresponde a la necesidad de juzgar en su exacta dimensión a la figura de Franco para superar aquel tema y mirar el expectante futuro a finales de los años setenta. Pareciera haber una respuesta ante tales interrogantes, pues el abordar en un debate público un asunto como este implicaba en cierto sentido un verdadero rito de pasaje para la sociedad española, representaba la intención de buscar el juicio histórico, que la política había descartado pero también, la posibilidad de enfrentar el pasado no para negarlo sino para situarlo en su exacta magnitud.

Existe en *Raza, el espíritu de Franco* un tono ambiguo implícito en la obra, que no obedece a compromisos existentes con las entidades productoras del film.¹¹⁵ Ello, porque en

¹¹⁵ Uno de los hechos que interfirió en el uso de un lenguaje cauto y en desenlaces definitivamente fraternos y poco confrontacionales en películas sobre la Guerra Civil en el período de transición democrática, fue la

el film *Franco* es fruto de circunstancias deliberadamente omitidas, con lo que se rehuye en parte el debate de las responsabilidades. Su presencia en la vida política inaugurada el 18 de julio del '36, es fortuita. No existe sedición ni conspiración, todo es resultado del azar. De igual modo, se ignora a sus opositores pues, Pilar Franco realiza en su narración más bien una introspección de carácter familiar.

Ese Franco *suspendido*¹¹⁶ sin un contexto que le dé origen, sin herederos o cercanos. Si bien la película es un intento de análisis de la original *Raza*, lo paradójico es que un hombre y una obra descritas como providenciales por sus partidarios, entre ellos su propia hermana, no se hagan comentarios ni de sus colaboradores, ni menos todavía de los eventuales herederos de su ideario, quizás para no comprometer a nadie con el pesado lastre que su imagen encarnó en la España de la *Transición* democrática.

En esta primera parte, hemos podido apreciar dos fases de aquella inquietud que distintos creadores, entre ellos los cineastas, manifestaron por abordar, de un modo concreto a través de sus obras, y ante un naciente espacio de libertad, una problemática ante la cual la posibilidad de manifestarse había sido esquiva o extremadamente restrictiva debido a las normas de la censura. Si bien hemos abordado dos ejemplos, estos quizás son los más demostrativos de aquella necesidad de recuperación de un pasado que se ve tempranamente desplazado en la vorágine de la apertura y el cambio político, que además debe soportar el ser, para muchos, ingrato e inconveniente.

Debemos reconocer que en ambas obras constituyen aportes de distinto carácter a pesar de tener un sustrato común. Ambas también se encuentran insertas en la disputa de representaciones que divide a los sectores oficiales de un importante sector de la creación cultural; la rehabilitación de la II República y de su proyecto frente a la homologación moral ante un pasado confrontacional y fratricida.

participación de Televisión Española TVE, como entidad productora o coproductora la que, por su carácter público y su dirección pluralista debió asumir el discurso oficial sobre el pasado que implicaba no hurgar en viejos conflictos y propender a la pacificación social.

¹¹⁶ Cfr. Augé, M. *Las formas...*, op. cit. p. 64.

Canciones es un serio esfuerzo por reconstruir la continuidad de una memoria histórica traumatizada por las miserias y humillaciones de la derrota durante la posguerra, es un serio intento por situar al franquismo y su herencia en sus causas y en sus obras, plantea el deseo de enfrentarlo dentro de su condición excepcional y pasajera, no por ello digna de ser olvidada.

De igual modo, el Film de Basilio Martín Patino es un esfuerzo por dignificar ese pasado, por reconocerlo y redimirlo, finalmente, con la conquista de la ansiada libertad y de la democracia.

Sin embargo, el film de Gonzalo Herralde apunta a fines más específicos, plantea ante todo el examen a la personalidad del dictador en la intención de promover un juicio histórico en la sociedad, ampliando el contrapunto entre Pilar Franco y Alfredo Mayo al resto de la sociedad, ante las personas, sus circunstancias y sus hechos, mediante un diálogo íntimo que ya no tiene como espacio el celuloide sino la propia memoria.

Una de las características que reúne a estas obras es lo implícito que esta su presente, la *Transición Democrática*, en el formato y en la narración de cada una de ellas. Manifiestan la preocupación existente en una época por buscar referencias del pasado y comprenderlo, intentan recuperar una épica del idealismo y la consecuencia en una etapa de negociación y consenso, pretenden promover un juicio histórico sobre el pasado cuando el olvido se cierne sobre los recuerdos.

4. 3. La reconstrucción del pasado; insumo de la reflexión.

Es posible afirmar que durante los primeros años de la *Transición Democrática*, la necesidad de examinar y de recrear el pasado fue para la sociedad española una necesidad fundamental que la dotó de bases e identidad frente a un vertiginoso devenir. Así también parte de la madurez del proceso le exigía, implicaba asumir ese pasado, no para reinstalar la intensidad del de una confrontación fratricida, sino para plantearse la construcción de una sociedad plural, tolerante y progresista, el gran legado y anhelo de la II República.

Esta presencia, a veces débil debido a la manifiesta voluntad de las élites políticas de ignorar el pasado, tuvo diversas manifestaciones, entre ellas desde luego las expresiones de la cultura y de las artes pero, también en ciertas acciones que en el ámbito político y que mostraron la peor cara de la experiencia reciente, de forma de amenaza que se cernía sobre esta auspiciosa primavera de la democracia española.

Tal es el caso de situaciones inesperadas pero igualmente graves, como las ocurridas durante el asalto al Palacio Cortes y el secuestro de sus integrantes el 23 de febrero de 1981 liderado por el coronel Antonio Tejeros, resuelto en gran medida debido a la decisiva intervención del Rey Juan Carlos I. Este incidente implicaba una lamentable involución dentro de un proceso que, desde el punto de vista de su legitimidad había sido intachable.

El acto de este grupo de uniformados, entre sus diversas consecuencias le señala a la sociedad que si bien la recuperación de las libertades tiene bases sólidas, no esta exenta de la amenaza de una regresión, sobre todo de aquella venida de los sectores descontentos con curso que los hechos habían tomado.

Ello explica en parte, la percepción que posee cierto sector de la sociedad de que la etapa histórica por la que atraviesa, y sus favorables condiciones, libertad, estabilidad, crecimiento económico y reinserción internacional, inéditas para varias generaciones, serían tan excepcionales como efímeras. Se trata de un presente por lo tanto que ha quedado

mentalmente aislado, no reconoce puntos de comparación en su pasado inmediato y limitado la amenaza de un abrupto fin que pondrá término a este exitoso período, no se plantea seriamente opciones de futuro.

Este es el fondo del movimiento social y cultural de la denominada *Movida* que tuvo como centro a la ciudad de Madrid bajo el mandato del Alcalde Tierno Galván, que expresó con claridad esa inquietud de vivir en plenitud aquel singular momento histórico.

Para muchos, este fenómeno representa la intención colectiva de dejar atrás décadas de represión y censuras extemporáneas, eso sí en la percepción de que esta etapa no sería duradera y, por lo tanto, debe ser vivida al máximo. Sin embargo al estar esa percepción errada, esta actitud significó una favorable experiencia de apropiación de las libertades públicas, sobre todo en lo que respecta al florecimiento de la creatividad y de una conciencia crítica frente a la cultura.

Desde luego, también se ha afirmado que la *Movida* implicó tal ánimo de ruptura de parte de las jóvenes generaciones respecto de la situación de restricción vivida por sus padres que implicó, sin duda, la imposibilidad del *Franquismo* de legar una memoria histórica.¹¹⁷

El desenfreno, pretende cuestionar el consenso social de mutismo frente al pasado reciente, es a la vez, la expresión concreta de una sociedad que no ha abandonado del todo a la Dictadura como tampoco se ha transformado en una plena democracia, es una clásica experiencia de pasaje que idealiza un presente suspendido, anti-histórico, desvinculado de la continuidad temporal en que se inserta.

Una situación como esta puso a la cinematografía en una singular encrucijada; ser el reflejo de una sociedad que expresa su intención de perpetuar el instante para idealizarlo, como también continuar con la tarea de recuperación y análisis de la experiencia histórica

¹¹⁷ Maurice, T., *op. cit.* p. 114.

que había venido realizando y que las circunstancias hacían doblemente necesaria debido al pacto político que buscaba eludir el debate de las responsabilidades de la Guerra, como por otra parte, la intención de intentar que la sociedad rompiera esa actitud mental de defensa que le impedía alejar su mirada del presente hacia un pasado que desconocía o que significaba abrir viejas heridas.

Podríamos situar este fenómeno entre los años 1980 y 1985, una época en donde la cultura persiste en su afán de búsqueda de las imágenes ausentes de la memoria colectiva pero, de un modo en que también muestra, con precisión, la atmósfera de su época, ya no como aquel primer poderoso destello de los primeros años de cambio, sino más bien, conciente de la vulnerabilidad de la reciente libertad, elemento que incide en su mirada más reflexiva y madura, menos apologética y maniquea.

Tal postura es posible de apreciar al examinar el registro del cine de ficción que se produce en esta época con obras tales como: *El Rey y la Reina* de José Antonio Páramo (1983), *Las Bicicletas son para el verano* de Jaime Chavarrí (1983), *La Vaquilla* de Luis García Berlanga, (1985) y *Réquiem por un campesino español* (1985).

Un hecho importante es que este conjunto de producciones no abordan problemáticas relacionadas con los grandes actores de la guerra, sino más bien se sitúan en la perspectiva de personajes anónimos, gente común enfrentada a las vicisitudes propias del conflicto, como también el relato de los hechos contando, en otros casos, por los niños, los enfermos o los locos. En definitiva, los sobrevivientes, aquellos que, por su condición de actores secundarios durante el enfrentamiento, son los únicos testigos que nos pueden transmitir la fuerza de los hechos.

Así también, es posible encontrar entre este conjunto de obras, versiones que relativizan el dramatismo de la contienda, como un modo de asumirla con mayor distancia pero, de igual modo, de reflejar el propio mundo de la transición y su confusión de identidades a través de este breve examen de una de las dimensiones del conflicto.

Las obras que presentamos a continuación, tienen como punto en común el ser una representación concreta de las dificultades que impuso al pueblo español el período final de la II República y el estallido de la Guerra Civil, lo es en la medida de que exponen a situaciones y personajes tan comunes como verosímiles, tan anónimos como elocuentes testigos del difícil trance al que la historia los expuso. Ello implica poner la problemática de la contienda en un plano más próximo, más real y más cercano a un espectador que es capaz de comprender humanamente aquellos dramáticos momentos, de ver y verse en ese mundo, de reconocerse en las actitudes y en los valores en juego, en suma de asumir la vinculación histórica entre ese pasado y su presente.

También implica, dejar de lado las fáciles apologías que la cinematografía de ambos bandos había producido en abundancia durante las décadas anteriores, para avanzar en una mirada más reflexiva y analítica, poniendo énfasis en un mensaje que esta más bien implícito y que deja en el espectador la tarea de extraerlo, a diferencia de los discursos maniqueos, propios de otro momento en donde la temprana identificación con los protagonistas era el punto de partida de su educación política.¹¹⁸

4.3.1.Las dos transiciones

Dentro de este conjunto de obras quizás *Las bicicletas son para el verano* sea la mejor exponente de este estilo analítico y reflexivo centrándose en la vida de una familia madrileña durante los inciertos años que rodean a la insurrección de Franco. Este film basado en una exitosa obra teatral de Fernando Fernán Gómez, fue llevado a la pantalla por Jaime Chavarrí en 1983 y fue interpretada por un destacado conjunto de actores conformado por, Agustín González, Amparo Soler, Gabino Diego, Victoria Abril y Marisa Paredes, entre otros y fue vista por 1.174.969.¹¹⁹ espectadores, un gran éxito para su época.

La resonancia de esta película se explica, en parte, a la calidad de la actuación y dirección pero, por sobre todo, a su guión en el que existe un perfecto paralelo entre la

¹¹⁸Cfr. Aguilar Fernández., P.: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

¹¹⁹ Caparrós L., J. M., *El cine español...*, op. cit., p. 364.

situación de la familia y el conflicto exterior y la atmósfera que rodea a los acontecimientos, la preocupación ante el ambiente de tensión política durante la República, todo ello en la visión de una familia de clase media de un barrio madrileño.

Pero, además su acogida se entiende porque, tal como sus espectadores contemporáneos, la obra expone un proceso de transición bastante menos esperanzador que aquel que por los años ochenta vive España, es por ello posible afirmar que la lectura que se hace del film esta condicionada por este paralelo, en donde la sociedad vive y se prepara para el cambio y experimenta el mismo transe.

En parte, también en *Las Bicicletas* se reconoce con claridad el juicio de su autor, como guionista, Fernando Fernán Gómez testigo desde su calidad de actor de teatro y cine, además de dramaturgo, de la época en que se ambienta esta obra, y parece ser que muchos de sus incidentes están teñidos de un sesgo autobiográfico. Así es, este “liberal, anarquista y católico”¹²⁰ como se denominaba, vivió en carne propia la experiencia del Madrid cercado, del Madrid hambriento y bombardeado de la guerra, marco propicio para el inicio de sus inquietud actoral en una escuela de arte dramático de la CNT,¹²¹ para luego pasar durante la posguerra al cine con *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, y más tarde con éxitos tales como *Balarrasa*, *Botón de ancla*, que le significaron estar casi once años ligado a una cinematografía banal, políticamente inocuas y sobre todo generadoras de un gran desaliento para sus protagonistas.

Pero, no todo podía resultar de ese modo, vinculado a otros círculos con los que compartía su sensibilidad y búsqueda de la calidad y del talento, se incorpora al denominado Teatro de Cámara y luego participa y produce pequeños filmes, hoy considerados joyas, como *La vida por delante*, *El mundo sigue* y *El extraño viaje*, como del mismo modo, un hecho siempre gratificante fue actuar en obras de Tolstoi, Bernard Shaw y Andreiev, pero su reconciliación con el cine vendrá con los nuevos creadores a partir de los años setenta; Erice, Armiñan, Saura Gutiérrez Aragón, entre otros.

¹²⁰ Fernán Gómez, F., op.cit ., 29.

¹²¹ *Ibíd.*

En su faceta de autor, Fernán Gómez escribió para el teatro *La coartada*, *Los domingos* y *Bacanal* pero fue, *Las Bicicletas* la que le dio las mayores satisfacciones y éxito al presentarse durante una larga temporada siendo considerado una de las creaciones más importantes del arte dramático en España. En ella, se manifiesta su intención de contribuir a recuperar la imagen de la guerra para la memoria histórica.

Uno de los hechos destacados del film, es por lo tanto el trasvase de esta obra teatral en un guión cinematográfico considerando su extensión, de tres horas de duración que se transforma en una cinta de 105 minutos, tarea de la que fue responsable Lola Salvador.

Si bien habíamos planteado que en gran parte la visión sobre los hechos existente en el film es la de Fernán Gómez, es importante considerar que en la reconstrucción de algunos acontecimientos, existió una amplia labor de investigación en la que la revisión de novelas, periódicos y revistas de la época junto a los trabajos de Hugh Thomas, Manuel Tuñón de Lara, Luis García Nieto,¹²² entre otros historiadores que han elaborado las interpretaciones más aceptadas y que en conjunto, podríamos decir han dado origen a una versión que se ha transformado en una suerte de verdad histórica sobre la Guerra Civil.

La cinta se ambienta en Madrid desde los últimos días de la II República hasta la entrada de los vencedores y, como es lógico, parte importante de las situaciones narradas en ella transcurren durante el largo y dramático asedio de la ciudad. Su director, refleja con precisión los ambientes y atmósferas propias de cada una de las fases de la contienda a través de las esperanzas y tribulaciones de una familia expuesta a la difícil tarea de sobrellevar dignamente los aprietos que les ha deparado el destino.

Un lienzo que proclama *¡No pasaran! Madrid será la tumba del fascismo*. Se inicia la película, en un plano-secuencia se observa a Luis y Pablo jóvenes adolescentes jugando a representar imágenes de guerras lejanas que han visto en el cine y que juzgan imposibles

¹²² Gutiérrez Carbajo, F.: *“Las Bicicletas son para el verano”*, en *Nickel Odeón*, op.cit. p. 109.

para una ciudad como Madrid, mientras los cuadros de imagen se detienen a modo de fotografía, casi en alusión a los íconos de la guerra.

Sin embargo, la acción de los protagonistas dista de aquel tipo de heroísmo. Luis, el hijo se dedica, formalmente, ese verano a prepararse para un examen de física que había previamente reprobado pero, en realidad más bien ocupa su tiempo en buscar el amor de una de sus amigas como en acosar a la empleada de su casa. Manolita, la hija, es una joven que refleja el arquetipo de la mujer de su época, estudia pues quiere ser actriz cómica y reina de belleza. Doña Dolores es una dueña de casa preocupada por su familia y más bien exponente de los valores tradicionales y Don Luis, empleado de una bodega de vinos, un padre tolerante, políticamente conciente, es quien en realidad es el más afectado por el rumbo que han tomado los acontecimientos.

Sin embargo, Chavarrí no nos plantea aquí el caso de un grupo humano cuya adhesión a uno de los bandos sea muy fanática ni menos combativa, sin duda poseen una opinión frente al conflicto que es clara pero, conviven con un medio heterogéneo, vivo reflejo de la sociedad de la época, en que el ámbito de sus conocidos y amistades va desde el anarquismo al falangismo.

Esa es una notable concesión a favor del ambiente de reconciliación que se promovió durante los años ochenta, las identidades políticas al igual que en la transición son tenues, las causas de la confrontación o las culpabilidades es un tema al que se elude, en realidad esa España del '36, parece ser armónica y fraternal ante la adversidad.

El estallido de la sublevación sorprende una tarde a la familia reunida en torno a un receptor de radio, conocido recurso fílmico que no por ello es menos realista, será éste el verdadero giro del relato luego del cual, las vidas de cada uno de los protagonistas se verán cercadas por las restricciones y fatalidades que les impone el enfrentamiento.

La contienda es también un largo período para que asomen las incertidumbres que rodean al futuro y para la especulación acerca de lo que puede ocurrir en España; la

posibilidad de intervención de las potencias extranjeras, la huida del gobierno hacia Valencia, la pronta caída de Madrid, etc.

Pero, en esta búsqueda en que Don Luis y su hijo Luis a veces coinciden, existe un hecho que sea quizás revelador, no porque represente la crudeza del momento sino, porque es elocuente testimonio de la ingenuidad con que algunos enfrentaron su lucha y de cómo durante aquella época, culmine en la historia de España, los sueños y utopías estaban en verdadera ebullición, como también, el autor desliza una posibilidad de interpretación de la derrota republicana. Nos referimos a la conversación que sostienen con Anselmo, joven anarquista en un bar, quien plantea convencido de que el ejemplo de lucha que la ciudad esta dando le traerá beneficiosas repercusiones a la República y que Francia abrirá su frontera con lo que el bloqueo no tendrá sentido: “...*Esto se esta acabando y que todo va ser distinto. Distinto y mucho mejor que antes. Vendrá la paz, pero una paz cojonuda y para mucho tiempo. Ya no nos cargaremos a nadie; sólo al que no quiera trabajar, al que escurra el bulto. (...) Se terminó ya lo de explotadores y explotados.*”¹²³

Los problemas persisten y Manolita tiene un hijo fruto de su relación con un capitán que ha muerto en el frente, para ahorrar más vergüenzas a la familia Julio, un poco talentoso galán, su eterno enamorado se hace cargo de la paternidad pero muere víctima de un obús, el niño nace, pero quienes quisieron ser sus padres ya no están, esa vida es permanente recuerdo aquella senda de muerte que también carece de responsables.

Pero, es en los actos cotidianos, frente a aquellas conocidas pero persistentes limitaciones en donde se pone a prueba la voluntad de resistir, al refugiarse en las estaciones del metro durante los bombardeos, al compartir con los vecinos y al comer los ya menguados platos de lentejas, *las píldoras de la resistencia del doctor Negrín*¹²⁴ a pesar de que todos los miembros de la familia reconocen sacarlas a hurtadillas producto del asedio del hambre, el incidente pone en un duro aprieto a la familia, se han roto las confianzas

¹²³ Fernán Gómez, F., *Las bicicletas...*, op. cit., p. 144.

¹²⁴ Denominación dada en la época al principal suministro alimenticio de la zona republicana, que apaciguo la desesperación por falta de abastecimientos en los momentos más difíciles de la contienda. Cfr. Gutiérrez Carbajo, Fernán Gómez, F., op. cit., p. 110.

ligadas a la supervivencia común pero, la sinceridad y el arrepentimiento son tan honestos como eficaces.

Es importante destacar como el director transforma en heroica la resistencia de los habitantes del sitiado Madrid, cuando en sus imágenes no se ven ni hombres con gran decisión y un valor a toda prueba, ni menos a un pueblo cuya moral se exalte para ser más combativo, por el contrario, esta obra transforma en valiosa y meritoria una resistencia que, plagada de tribulaciones, de debilidades y cuestionamientos colectivos e internos es capaz de sobrevivir hasta su completa y definitiva derrota. Los personajes de *Las bicicletas* son por ello antihéroes, protagonistas anónimos, débiles y atormentados, pero capaces de volver a iniciar su vida ante la adversidad.

El fin de la guerra, marcado por los más cruentos bombardeos que anuncian la caída de Madrid, son también el momento para que afloren sensibilidades contrapuestas, antes matizadas por el común interés de sobrevivir y que ahora, lejos de esconderse son perceptibles en el tono y el ánimo con que se enfrentan tales hechos. Don Luis, asume que los nuevos tiempos de posguerra, triunfalismo y represión serán tan duros como los últimos que ha vivido con su familia, sin embargo no se resigna, todavía preocupado piensa en como volver a empezar una nueva vida y se pregunta: *Sabe Dios cuando habrá otro verano.*¹²⁵

En realidad en *Las Bicicletas* se aprecia un cierto tono de resignación ante el devenir de los acontecimientos, la guerra parece ser un tránsito, una preparación para la larga y cruel dictadura que tarde o temprano llegará, los inconvenientes sufridos por sus personajes parecer ser aprendizajes útiles para ese futuro incierto.

Sin embargo, por difícil que parezca ese destino, los tiempos que vendrán son una anhelada oportunidad para volver a empezar una nueva vida, situación que se aprecia cuando Don Luis y Luisito caminan por aquel páramo en el que ayer el joven jugaba a una guerra de películas imposible en Madrid, aún cuando el padre sabe que en esta nueva etapa a ellos les tocará la peor parte pues, “...no ha llegado la paz, Luisito: ha llegado la

¹²⁵ Fernán Gómez., F., op. cit., p. 208.

victoria.”¹²⁶ ese es, precisamente el momento del relevo. Su hijo deberá afrontar mayores responsabilidades que su padre, ahora expuesto a las persecuciones de los vencedores.

Las Bicicletas, es como otras, una película cuyo mensaje esta construido sobre detalles. Así es pues, pese a ser una película ambientada en tiempos de guerra, más allá de los bombardeos, del hambre y de las divergencias que tienen algunos de sus vecinos, la película no expone temas que pudiesen ser conflictivos y que reavivaran el debate de las responsabilidades; no hay ni quema de iglesias, ni falangistas cobrando venganza, ni detenciones arbitrarias, en realidad si hay violencia esta afuera, en el frente, desde donde vienen los aviones pero, no en la vida de estos personajes.

Concesión o no, esta es una película en donde el paso de República a Dictadura es tan difícil como civilizado. Este no es un film que pretenda presentarnos una verdad histórica, tema que prefiere eludir para abocarse a su principal contenido; la esperanza que la paz ofrece para comenzar una nueva vida.

Si en algún momento dentro de la obra alguien señala a un responsable para la situación de violencia y confrontación por la que atraviesa España durante aquella época, ese es don Luis y lo hace para encontrarlos en todas partes pero en ninguna precisamente, situación que queda de manifiesto cuando señala refiriéndose a su mujer: *“Tú decías que los revolucionarios habían hecho muchas barbaridades, pues debe de haber muchos revolucionarios.”*¹²⁷

Es interesante apreciar como frente a estas dos transiciones, la fílmica hacia la Dictadura, la histórica hacia la democracia, la cinta nos presenta una versión del pasado que queda suspendido sin hacer mayores anuncios sobre la vida de los personajes, al parecer en una mimesis de su propio tiempo, incierto, auto referente, carente de memoria histórica pues, no expone continuidades sino sólo momentos excepcionales.

¹²⁶ *Ibidem.* p.206.

¹²⁷ *Ibidem.* p. 147.

No es casualidad que estemos ante una obra cuyo éxito como obra teatral y posteriormente a través del celuloide tiene directa relación con el ambiente social de su época. Fernán Gómez, traduce con claridad su experiencia vital y la vuelca en un guión que, entrecruzado frente a dos épocas, busca no hurgar en el pasado para insistir en la reconciliación y dar esperanzas a la sociedad en el nuevo camino que ha emprendido.

4.3.2. El temor al retorno del pasado. El Rey y la reina, la memoria impedida.

La película de José Antonio Páramo, *El Rey y la Reina* de 1983, es otra de las obras correspondientes a la fase de consolidación democrática vivida por España a mediados de los años ochenta y plantea, entre otros temas el de la pervivencia de relaciones señoriales en plena época republicana.

Basada en la novela homónima del escritor José Ramón Sender, escrita durante su exilio en 1948. Editada originalmente en Buenos Aires y desconocida, como su extensa y destaca obra, debido a la prohibición que sobre ellas existía en España. El prolífico Sender es además autor de conocidas creaciones literarias como *Imán*, (1930) *Crónica del alba*, (1940) *El vado* (1948) *El verdugo afable* (1952), *Mosén Millán*, (1960) también llevada al cine como *Réquiem por un campesino español*, obras que en su conjunto representan sus preocupaciones sociales, las mismas que lo hicieron combatir en defensa de la República y desarrollar una activa militancia política.

Con anterioridad Juan Antonio Bardem había intentado llevarla a la pantalla en 1956, contactándose con su creador que se encontraba en México quien se mostró entusiasmado.¹²⁸ Se trataba de llevar a cabo una gran producción con la compañía Paramount que contaría además con la presencia de actores norteamericanos, entre ellos, Charles Bronson. La película debía rodarse en España y para ello era necesario contar con la autorización de la censura que manifestó una actitud cuidadosa pues, una de las

¹²⁸ Ver: www.cervantesvirtual.com/bibautor/Azcona/julioCharlas.shtml.

locaciones era Madrid y sugirieron trasladarla¹²⁹ ello a causa de que era el lugar en donde los *franquistas* habían tenido su más dura derrota durante la guerra, en el Cuartel de la Montaña en 1936, y la novela se centra precisamente en ese primer año de la contienda.

Si bien, formalmente se trata de una co-producción entre empresas de España e Italia, tanto la acción como la ambientación se centran inicialmente en los últimos días de la II República hasta el fin de la guerra.

El film, plantea una persistente preocupación durante los años del cambio político; el problema del pasado, de cómo abordarlo sin que éste necesariamente traiga consigo un sino de fatalidad y la reapertura de viejas heridas. Pretende indagar en la posibilidad de afrontarlo para ser verdaderamente libres y no vivir sujetos a un orden de simulaciones y apariencias.

Imágenes de la vida social madrileña de los años treinta, de sus grandes avenidas, de la lujosa vida de los sectores acomodados, sirven para insertar al espectador en el contexto histórico, anunciando en parte, sus escenarios.

La acción se desarrolla en una mansión en las afueras de Madrid en donde habita una aristocrática pareja de duques, unidos al lugar por una larga tradición familiar, y que siente en régimen político de la España de la época una seria amenaza para sus intereses y un profundo desprecio ante quienes lo rigen, de ahí entonces que, la amplia residencia, servirá incluso ya iniciada la sublevación como punto de encuentro y de refugio a conspiradores y sediciosos que fraguan actos de sabotaje.

Si bien durante el período democrático las relaciones sociales entre los duques y su servidumbre se muestran claramente verticales, a pesar de que el mayordomo esta afiliado a la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), sindicato de la Federación Anarquista Ibérica (FAI) fue sólo el inicio de la conspiración en el que hizo posible el establecimiento de un orden más a tono con los tiempos entre los *señores* y sus empleados.

¹²⁹ *Ibidem.*

Por su magnitud y proximidad a la capital, la casa es el escenario en donde se den cita conspiradores y anarquistas, franquistas y republicanos, un lugar en donde difícilmente los bandos se den la cara, pero en donde la ferocidad de la guerra se expresa en toda su magnitud.

Un hecho singular y que introduce una dimensión de fantasía a un relato netamente realista es la presencia de una habitación cerrada, inaccesible para los sirvientes y para todo aquel que no quiera volver a experimentar desgracias ocurridas en el pasado. Se trata de la habitación en donde murió la duquesa, abuela de los protagonistas y que puede aparecer si es molestada.

El 18 de julio de 1936 fue en la residencia, una fecha que genera una honda satisfacción, situación que a juicio de los de los protagonistas era perfectamente predecible y un asunto que tarde o temprano llegaría. Sin embargo, esta situación durará poco el fracaso de la conspiración en Madrid y otras regiones los hace pasar de la felicidad a la proscripción. Desde ese momento, deben actuar con cautela y sigilo porque puede ser sólo un lugar para su esporádica presencia.

Pero, sólo la duquesa se quedará en la residencia. Se trata de una mujer madura que se dedica a disfrutar la vida, gracias a los recursos con que cuenta y que cuya actitud displicente hacia los demás, linda en la humillación. Con el paso del tiempo, su único acompañante será el mayordomo quien además fungirá inicialmente como su protector, los tiempos han cambiado y pasa a ser la dueña de casa a una persona proscrita que ahora debe estar escondida en un altillo en su propia residencia.

Con el inicio de las hostilidades, la capital madrileña observa la mística con que su gente toma las armas para defender a la II República. Entre esos grupos esta un contingente de la CNT-FAI que se hace cargo del mencionado hogar encontrándose con Rómulo, el que exhibe confiado su credencial del sindicato anarquista, elemento que le servirá para ganar la confianza de los nuevos moradores.

Entre sus nuevas obligaciones esta la de atenderlos, el conoce todas las dependencias y debe disponer los espacios necesarios para sus requerimientos. En esta labor es cuando el tono realista de la historia se altera de modo abrupto cuando, a pesar de intentar evadirlo, debe mostrarles la habitación de la Duquesa muerta hace algunos años y que no había sido abierta ya que rondaba la leyenda de que debía respetarse su descanso, de lo contrario recaerían sobre la familia grandes males. Casi como si se tratase de un pasado imposible enfrentar porque alteraría profundamente la convivencia, prefiriendo sus moradores eludirlo y manteniendo su vida tal cual estaba.

Al contraste ente entusiasmo y desorganización del contingente anarquista se suma, días más tarde, la llegada de un batallón del Ejército de la República que, disciplinado y profesional, posee mayor conciencia de las dificultades de la situación a que se enfrenta, como de la falta de preparación de las fuerzas de la CNT-FAI con que encuentra a su llegada con las que, además difiere de su posición triunfalista frente al común enemigo. El comandante del batallón, es un personaje prudente, un agudo observador e impone, sin dificultades, la supremacía de su mando al contingente irregular al que pretende adiestrar y disciplinar.

Esta es precisamente, una concesión fílmica que denota la nostalgia por la mística de la oposición al *Franquismo* que, dejando de lado diferencias del pasado, es capaz de unirse ante un objetivo común. Si bien no es el tema de la película, contrariamente a la versión histórica, los *cenetistas*, se ponen a las ordenes del comandante, no cuestionan ni su mando ni sus decisiones, es decir, muestran una relación ejemplar, una hermandad más bien propia de los opositores de los años sesenta.

En este cada vez más agitado escenario, la prudencia y el sigilo con que deben actuar el mayordomo y la oculta duquesa aumenta. A pesar de las restricciones, La Duquesa recibe esporádicas visitas de sus amantes aristócratas que integran la “quinta columna” de los sublevados en Madrid y que realizan atentados y actos de sabotaje hasta que, una noche es el propio Comandante quien les da muerte.

Sin embargo, Rómulo más que un simple y contradictorio criado, recordemos que encarna el más servil espíritu de dependencia con su militancia en la central anarquista, también de modo obsesivo y secreto desea a la Duquesa a quien admira por su belleza la que incluso a podido apreciar en su desnudez. Ella no lo considera realmente un hombre, siendo por ello inofensivo y digno de la mayor confianza. Sin duda, esta situación ofende en su dignidad viril al mayordomo, situación que incrementa el perturbador deseo hacia ella.

La incomoda situación que afecta a la dominante mujer, fue el punto de partida para el inicio de la emancipación de Rómulo. Ello significa no sólo tomar posiciones a título personal en la contienda sino, por sobre todo, romper la señorial dependencia de su patrona para intentar entablar una relación más horizontal con ella. La estrategia que utiliza, es como es lógico, la de valerse de su débil posición frente a los nuevos habitantes de la residencia para buscar alguna forma de acercamiento pero, todo intento es fallido; al desprecio y rechazo que a la duquesa le despierta, se suma su propio temor que la descubran perdiéndola para siempre.

La vida para el protagonista será una constante tortura limitada por los bombardeos aéreos y de la artillería de los sublevados desde las afueras de la ciudad, la perspicaz actitud del comandante que ya sospecha de la presencia de otros moradores y su ardiente, pero frustrado, deseo por la ya alcohólica mujer que además experimenta un singular y vertiginoso proceso de envejecimiento que, en corto plazo, ha logrado transformarla en la mimesis de la fantasmal anciana muerta en una de las habitaciones de la mansión, pareciendo encarnar la muestra más elocuente de un pasado intocable e inasible.

Sin embargo, el poder que la mujer ejerce sobre él no tiene límites. Una noche, el comandante sorprende a la dueña de casa, ese acto es suficiente para que en la confusión de una noche bajo el fuego *franquista* el mayordomo le de muerte, procediendo casi sin escrúpulos a depositar el cuerpo del uniformado en una caldera, teniendo como testigo a un enano faccioso que se ha escondido ahí huyendo de los republicanos. El militar pasa de ser un leal y ejemplar soldado a ser considerado un desertor del que siempre se tuvo sospechas

de su lealtad al régimen de Madrid; su cuerpo desaparece y las circunstancias de su muerte son desconocidas.

Rómulo, agotado por el tensional ambiente que lo rodea y casi en un acto con el que pretende dar muestra de su hombría, se alista en el ejército y es enviado al frente, las duras condiciones ahí y el insistente recuerdo de la duquesa cautiva no son un obstáculo para que se destaque en su heroísmo y entrega hacia la causa republicana y precisamente será en un arriesgado acto de combate que será gravemente herido, incidente luego del cual es enviado a un hospital y luego de alcanzar su recuperación vuelve a la deteriorada mansión para enfrentar ese pasado del que había pretendido huir y que sin embargo, por su persistencia es imposible de borrar y menos todavía de asumir.

El mayordomo regresa y a pesar de todo, la duquesa sigue ahí. El tiempo, los recuerdos y la confusión de su imagen con la de su abuela la hacen parecer una figura espectral. Sin embargo, lo reconoce pero el incidente no le sirve a Rómulo nada más para darse cuenta del tiempo que ha perdido en ella; la obsesión y el deseo han sido reemplazados por la distancia y el respeto ante un ser extraño -fiel exponente de una época que ha quedado atrás- el pasado se ha reencarnado en la duquesa y se presenta como muestra de su horror y de su decadencia.

El antiguo sirviente no es precisamente el ejemplo del trabajador durante la etapa republicana, supuestamente organizado, asociado a un sindicato cuando no decididamente militante, pese a su afiliación a la CNT, que es meramente formal, es la expresión más clara de una servidumbre casi señorial, que contrasta con la irreverente actitud de sus compañeros de sindicato alzados en armas. Ello, desde luego, plantea dudas sobre la solidez del proceso republicano y de su efectiva capacidad de emancipar a grupos sociales como estos. Esta situación sólo es posible con el estallido del conflicto. La guerra hace en este sentido más por Rómulo que los anteriores años de reforma.

El *Rey y la Reina* nos presenta un extraño simbolismo. El primero de ellos, es el señalado por una habitación que debe permanecer cerrada para que los males y desgracias

del pasado que en ella habitan no se expandan y retornen al presente. Un pasado que aunque existente y real se teme enfrentar porque hace resurgir los odios y la violencia. Sin duda, es esta una figura que nos retrotrae más al período de rodaje del film que a la supuesta época que éste aborda. La sola imagen de la guerra civil, su simple recuerdo, hace renacer entre los españoles una dolorosa herida. Es por ello que ciertos compartimientos de la memoria, ciertos archivos, ciertos temas están por esos años vedados pues dañan el consenso alcanzado.

Así también, se teme a las características y a la forma que debe tener la naciente democracia, la que por supuesto debe abandonar cualquier pretensión de emular al extinta II República; debe ser esencialmente distinta, favorable a la convergencia de opiniones, a una competencia centrípeta, en fin, para nada debe despertar nostalgias o temores que terminarían por destruirla. En el film vemos algo parecido, la Duquesa luego del desastre ocurrido va paulatinamente tomando el aspecto de su predecesora y ese no es un hecho casual, por el contrario, cuando se pretendió enfrentar el pasado, por parte de un grupo de desprejuiciados y liberales anarquistas, éste con toda su carga de fatalidad comenzó irremediabilmente a hacerse presente.

En suma, esta es una película que, con claridad nos presenta la temática de una memoria impedida,¹³⁰ en tanto pretende dar cuenta de las dificultades que enfrenta la sociedad española al pretender recrear sus experiencias colectivas pues, teme que éstas y sus dificultades regresen, casi validando anatema *franquista* de dictadura o guerra civil.

En el film, la duquesa también encarna la imagen de aquello que convertido en una aspiración colectiva, del sueño que ansiado durante años, se escapa de las manos hasta que se hace inútil, perdiendo relevancia quedando sólo como un testimonio del pasado.

Se trata de una obra que debió esperar varias décadas para ser conocida en España, su validez como expresión de una conflictiva relación con el pasado en una sociedad que

¹³⁰ Bédarida, F.: *Une invitation a penser...*, op. cit., p.735

enfrenta atormentada su recuerdo y en donde estas imágenes le sirven para entender su propia problemática.

Al igual que en otros casos, el nexo entre literatura y cine representa la persistencia en la idea de mantener viva la memoria. Los medios que ésta utiliza para manifestarse, al parecer, son los indicados en cada momento histórico.

4.3.3. Un debate sobre las responsabilidades; *Réquiem por un Campesino español*. Auge y caída de la II República.

Nuevamente, la pluma de José Ramón Sender es la encargada de mostrarnos un paralelo entre la vida de un joven habitante de un poblado rural de Aragón y el proceso político a partir del fin de la Monarquía entre 1931 y 1936. No es por lo tanto extraño, que su autor exponga con claridad las condiciones históricas de aquel período, pero por sobre todo, que desarrolle un relato en donde pretende exhibir públicamente la participación y connivencia de algunos agentes e instituciones que se confabularon en contra de aquella primera democracia española.

Una particularidad de su obra, ligada a la vida del propio Sender, es que quizás sea el film que se muestra más agudo en exponer e invitar a un debate sobre las responsabilidades y las actuaciones de cada uno en la Guerra, ello en parte porque su relato es fruto de sus años de exilio en un ambiente libre de censuras e incluso luego de su regreso a España, estuvo menos expuesto a la atmósfera de consenso imperante en la época.

Su novela original llamada *Mosés Millán* (1960) sirve de base para esta narración llevada al cine bajo el título de *Réquiem por un campesino español*, por Fransec Betriu en 1985, con la colaboración para la realización del guión de Raúl Artigot y Gustau Hernández que resulto tener un gran éxito de público convocando a cerca de trescientos cincuenta mil

espectadores durante su período de exhibición,¹³¹ contando además gran difusión a través de clubes de vídeo.

Su reparto, compuesto por consagrados actores, está integrado por Antonio Ferrandis, Antonio Banderas, Fernando Fernán Gómez, Terele Pávez, Simón Andreu, entre otros que contribuyen a recrear las actitudes propias de una localidad en donde el film se ambienta en el trance político que le sirve de marco.

Su labor como monaguillo hace de Paco un niño que conoce todas las vicisitudes de la pobreza junto al párroco del pueblo Mosés Millán que cotidianamente debe asistir espiritualmente a enfermos y moribundos que en las peores condiciones de vida acuden a él en busca de tranquilidad para sus almas.

Tal situación conduce al joven protagonista a desarrollar una conciencia política identificada con esos sectores como también, a través de su contacto con el sacerdote de la posición de mera contemplación que la Iglesia tiene frente a los graves problemas sociales que afectan al pueblo, dominado por el latifundio y el trabajo temporal. Ello influye en que gradualmente Paco transforme su espíritu travieso en rebelde, alejándose de la religión por sus nuevas preocupaciones.

La película comienza con la llegada de un brioso corcel blanco que cabalga libre por el pueblo que está desierto, parece ser la instauración de la II República y todo el aire de esperanza y renovación que trajo a su época, símbolo que además es de particular importancia para el poblado porque las cosas cambiaran sustancialmente en él.

Mosés Millán muestra normalmente una posición en donde la mera formalidad resuelve los más agudos problemas de conciencia. No se explica como pueden vivir los gitanos de la caverna, pero se siente obligado a asistirlos. Le inquietan los fusilamientos porque las víctimas no reciben sus últimos sacramentos, su conciencia está en busca de

¹³¹ Caparrós, J. M., *El cine español...*, op. cit. p. 378.

autojustificaciones. Su prédica, plantea la humildad, la obediencia y el perdón actitudes que, para la época son bastante sospechosas.

El sacerdote se reconoce como una autoridad dentro del pueblo, así aparece en las festividades del pueblo junto a Don Valeriano, el potentado del lugar y es uno de los que recibe, en esa calidad, a los falangistas que posteriormente ocupan la localidad. Sin embargo, su modelo esta en retirada pues, el joven e idealista Paco es el líder del pueblo y contrariamente en vez de humildad predica emancipación, conciencia de derechos y libertades e insumisión a los poderes y privilegios medievales. Su protagonismo lo hacer ser elegido concejal de la Izquierda Republicana; tanto su vida personal, a través de su casamiento con Jerónima, como su vida pública coinciden son muestra de una vida de sueños cumplidos gradualmente.

Un hecho interesante es la existencia de espacios de discusión como el protagonizado por un conjunto de mujeres que, reunidas en función de sus quehaceres, debaten asuntos del pueblo y logran constituir un verdadero espacio público a pesar de ser menos protagonistas que los hombres, han desarrollado expresiones de incipiente conciencia y el director acude a sus imágenes en cada momento de relevancia.

Paco en su rol de concejal se aboca a llevar a cabo los planes del gobierno, poner fin a los privilegios de que disfrutaban los hacendados locales, plantea con relativo éxito la ocupación de tierras para repartirlas entre los campesinos y mantiene una relación con el sacerdote que, sin ser lo cercana que fue durante su infancia, es cordial a pesar de las diferencias.

Pero, este período no pudo ser eterno; unos cuervos que devoran a un animal muerto, son la imagen que sirve de prólogo para la etapa que se avecina, ha estallado la sublevación y mientras la Guardia Civil abdica de su función de orden retirándose del pueblo, una caravana de automóviles se acerca veloz para desembarcar un feroz contingente de falangistas que ocupa violentamente la localidad para imponer a sangre y fuego su

autoritario credo.¹³² Las antiguas autoridades son depuestas por el nuevo orden impuesto y deben cantar *Cara al Sol* con un revólver apuntándoles en la sien, es un mundo que se derrumba y cae para todos, el mismo Mosés Millán deja de tener la autoridad que poseyó en otros momentos, en momentos en que Paco ha huido a las montañas.

Los violentos ocupantes se abocaron a someter totalmente al pueblo y entre sus primeros actos se muestra el ataque que sufren las mujeres del pueblo en su habitual lugar de reunión. La palabra es peligrosa y debe ser acallada a la brevedad.

Pero, el mayor drama esta aún por verse, Paco refugiado en las montañas no es habido por nadie y, sin embargo es uno de los más buscados. En una espectacular acción burla el cerco del pueblo para hablar con su mujer y, paradójicamente con Mosés Millán, para luego volver a parapetarse en las montañas, sin embargo el sacerdote atribulado por el incesante acoso del que es víctima su antiguo monaguillo. Como por las presiones de que constantemente recibe, dudara atormentado si entregar o no el paradero de Paco a sus perseguidores, hasta que finalmente accede inocentemente, a condición de que se le de un trato digno y se le siga un proceso justo.

Sus perseguidores, con la información recibida, rodean el escondite del joven concejal y con la intermediación del cura, éste accede a entregarse pues su presencia es garantía de que no será blanco de abusos. A pesar de ello, Paco es sometido a un proceso sumarísimo y es fusilado sin contemplaciones, con él no sólo muere el proyecto que encarnó sino la voluntad de resistir el avance de la conspiración.

Fruto de tales incidentes como del peso de su conciencia, el sacerdote queda en una situación incómoda y tormentosa. Para resolver sus contradicciones entregó a una víctima a de la que ahora el mismo debe officiar su ceremonia fúnebre.

¹³² Un rasgo coincidente en varias películas sobre la época, es presentar a la FE de las JONS como la protagonista de todos los incidentes de represión. Pensamos que este juicio se ha construido *post facto* en la imagen de la Falange como organización masiva de sostén político de la dictadura y una coincidencia clara en sindicarla como la principal responsable. Este hecho constituye una forma de denuncia elocuente que rompe el clima consensual y plantea un juicio claro.

El clérigo queda abatido, no sólo por los nefastos resultados de su rol de mediador, sino además, porque las nuevas “autoridades” lo han utilizado burdamente, él ha sido una víctima y la responsabilidad que en el incidente tiene pesa hondamente en su conciencia, también este es el *Réquiem* de Mosés Millán.

A través del clérigo también se hace un juicio al rol de la Iglesia Católica, desde la moderna España de mediados de los años ochenta, se presenta una visión que no sólo buscaba identificarlo con las más arcaicas tradiciones del pueblo y su cercanía con la superstición, la ignorancia y la más servil resignación, sino además, a través de ese examen se pretende reconocer su actitud en el pasado en tanto fuerza de la tradición. Mediante este sencillo pero grave incidente se busca representar toda una historia de compromiso y connivencia entre la religión, los poderes económicos, el ejército y los sectores autoritarios que significó, por lo menos, treinta años de sustento moral a la Dictadura de Francisco Franco.¹³³

Bertriu aborda, aunque sólo en una perspectiva tangencial, otro asunto ligado a las responsabilidades ante el conflicto cuando en paralelo muestra el retiro de la Guardia Civil y el ingreso de los falangistas al poblado. Un típico ejemplo de abdicación de los que con su silencio o inacción favorecen el éxito de la sublevación, representado en este caso singular, pero posible de extender a través de muchas otras situaciones. Con ello, al parecer pretende plantear también un problema de conciencia; el silencio ante la irrupción de la violencia y al soportar la autocracia durante décadas.

Réquiem es un alegórico homenaje -hecho desde la *Transición*- a la II República y su real importancia histórica para la sociedad española. Esa otra modernidad, ingenua, idealista, acechada es presentada en sus logros ahí donde quizás era más difícil levantar un proyecto emancipador, en la España atrasada y rural. Los logros del joven concejal Paco lo

¹³³ Recordemos que hacia la década de 1960 comienzan al interior de la Iglesia Católica española a oírse una serie de voces de condena hacia el régimen que, si bien aisladas en un principio, se harán de sólida condena hacia finales de la década, sobre todo entre los sacerdotes vascos.

demuestran pues, su voz se alza con ideas diferentes, donde por siglos no se había escuchado más que sumisión y acatamiento a los poderes feudales.

Es ese entonces uno de los núcleos a través de los cuales Bertriu intenta establecer responsabilidades y causas; los problemas sociales en el campo señalados por la disputa en torno a la tenencia de tierras y a la verticalidad de las relaciones sociales que de ella derivan es una de las causas de la conflictividad latente, y al parecer endémica, existente hacia esos años.

Esta visión que idealiza una época, a pesar de lo dramática que ésta pueda ser, es un verdadero rito de la memoria, señalado por Augé como de retorno¹³⁴ Una búsqueda propia de momentos de cambio y transformación en donde la sociedad requiere de su pasado para dotarse de identidad, para examinarlo y reconocerse en él. Esta parece ser la operación que a través del film realiza Fransec Bertriu que, del mismo modo, pretende establecer la responsabilidades a través de sus personajes.

El director se introduce en un tema complejo, no sólo porque su actitud va a contrapelo del discurso de olvido y reconciliación imperante en la época (1985) sino además, porque señala tácitamente el paralelo entre la España democrática de los ochenta con la II República, un pecado aún más grave pues, entre las bases de la *Transición* esta el carácter fundacional del nuevo régimen político que no se reconoce como heredero ni de dictaduras ni democracias pasadas.¹³⁵ Al parecer esto es posible debido a que la llegada de un gobierno socialista en 1982, conjuntamente con la madurez alcanzada por el proceso de *Transición*, permiten una mayor libertad creativa a lo que se suma, que independientemente de eventuales subvenciones que haya recibido, ésta es una obra financiada por productores privados.¹³⁶

¹³⁴ Augé, M., *op. cit.* p.66.

¹³⁵ Sobre los límites de la naciente democracia española en los años '80 véase: Aguilar F.,P., "*Memoria y olvido de la Guerra Civil española* ", *op. cit.* p. 25.

¹³⁶ Se trata de Venus Producciones, Nemo, Ikiru Films y TV3, Ver Caparrós, *op. cit.* p. 377.

Es necesario señalar además que el director catalán ha impuesto en el film, casi como una condición implícita la idea del optimismo y la compasión hacia esa época, por algo ese mundo es tan distinto al de la *Transición*, porque fundamentalmente esa España, con toda su carga de superstición, ignorancia y servidumbre, ha quedado en el pasado. Es ajena por lo distante, pero memorable porque los ideales de progreso que intentó imponer siguen siendo una referencia válida.

Bertriu destaca la existencia de espacios de género en una sociedad tradicional. La constante presencia de una discusión pública de mujeres, un foro en donde los asuntos privados y públicos salen a relucir, es el primer paso para la igualación de derechos con los hombres, una problemática característica de la sociedad hispana desde los años setenta.¹³⁷

Es importante destacar que, como lo habíamos señalado, el film se basa en una novela de J. R. Sender escrita en 1960. Ello, en primer lugar, la persistencia de una generación distinta de creadores de persistir en el deber de la memoria, en su recuperación y difusión, tal como otras obras del mismo autor, de Fernán Gómez y de otros posibles de llevar al cine y masificar gracias al ambiente de mayores libertades que se inaugura a partir de 1975, es además una recuperación de toda una obra, antes desconocida y prohibida en ese país, que forma parte del patrimonio cultural fruto del exilio y de la división.

4.3.4. Torsión y confusión en la *Transición*; *La Vaquilla* y la pérdida de las identidades en una sociedad sin memoria.

Abordar hechos relacionados con incidentes dramáticos ocurridos en el pasado en una perspectiva de sátira humorística y en un tono de mayor distancia, sin encender antiguas animosidades es una muestra de madurez y de confianza hacia el estado de las cosas.

¹³⁷ Sobre las transformaciones sociales y demográficas en la España de la Transición ver: Tusell J., Lamo de Espinoza, E., y Pardo R., (Eds.): *Entre dos siglos. Reflexiones sobre la democracia española*”, Alianza Editorial, Madrid, 1996. p. 607 y ss.

La utilización de este recurso, planteado en apariencia respecto de situaciones del pasado, son una herramienta para aludir veladamente a la sociedad que recibe y aprecia el film.

Tal es la idea que pretende presentar la película de Luis García Berlanga *La Vaquilla* (1985), la que excepcionalmente en el género de los filmes sobre la Guerra Civil, aborda incidentes ficticios ocurridos durante el conflicto valiéndose de ironías y del humor como los recursos centrales de su relato.

Esta película, cuyo guión pertenece a Fernando Azcona y al propio Berlanga, fue escrita en 1956 pero fue rechazada en repetidas oportunidades por la censura franquista hasta que, luego de treinta años vio la luz con uno de los mayores presupuestos del cine español para su época.

Berlanga un reconocido director de cine que ya tenía a su haber un vasto conjunto de obras entre las que se destacan *Bienvenido Mister Marshall* (1952), *Novio a la vista* (1953), *El verdugo* (1963), *La escopeta nacional* (1983) y *Moros y cristianos* (1987) muestra con claridad su sello de crítica rebelde e irreverente, es quien se hace cargo de llevar este su postergado guión contando con la actuación de Alfredo Castro, Guillermo Montesinos, Santiago Ramos y María Luisa Ponte en su film estrenado el 6 de marzo de 1985.

El guión, inserto en apariencia en una zona rural de España, presentando a personajes tan comunes como reconocibles, presenta una versión de las operaciones militares durante el conflicto en los códigos de la *Transición*. Su primera característica es transponer su atmósfera en los años treinta, transgrediendo fronteras ideológicas y mentales, torciendo las identidades.

Es Sos del Rey Católico, la localidad elegida para desarrollar la trama -próxima a la línea del frente- es el escenario propicio para la singular historia. Faltan las provisiones dentro del contingente republicano; hace ya algún tiempo que los alimentos escasean y la

proximidad del festejo de una celebración local, ocasión para realizar un encierro y posterior corrida de toros, situación que es informada por uno de los soldados oriundo del poblado, y más bien interesado en visitar a su antigua novia, al coronel a cargo del destacamento; el plan es concreto, se debe incursionar tras las líneas enemigas y capturar al animal con el objetivo de sustraerlo para alimentar a la tropa.

Vestidos con el uniforme de sus enemigos –una elocuente metáfora- los soldados republicanos inician su marcha nocturna rodeando unos cerros con el objetivo de llegar en plenos festejos para aprovechar la despreocupación y menor control de sus oponentes. Su presencia implica un cambio sustancial, casi un retroceso a un mundo de curas, consignas y de imágenes borradas de su memoria, son el inicio de su actual aventura la que estará plagada de curiosidades, sorpresas, fugaces amoríos, etc. Todo ello, sin perder de vista su tarea de secuestro del vacuno, motivo de su presencia en el pueblo.

Los humorísticos incidentes presentes en toda la película no hacen más que acentuar la incómoda y difícil situación en que los soldados deben desenvolverse para cumplir su misión que , cada vez esta más distante de cumplirse. Sin embargo, la ceremonia central es una corrida de toros, oportunidad precisa para planificar un incidente que desate la confusión y el desorden necesarios para hacer huir a la vaquilla y, con ello, arrebatar el valioso trofeo en que el animal se ha convertido.

Producto del azar, le corresponde a uno de los intrusos, el “Correos”, procede a enfrentar en la plaza al animal mientras sus compañeros esperan el momento para, mediante diversos atentados, desatar el caos el que justo estalla cuando el valeroso torero huye despavorido al pretender enfrentar al animal para luego ser llevado ante el jefe militar de la plaza para ser interrogado. Ese es el momento en donde la multitud huye tras de la vaquilla y cuando el “Correos” aprovecha para escaparse.

Los primeros en capturarla, dentro de su propia huida, son los protagonistas disponiéndose a pasar la noche camino hacia su cuartel con el preciado botín. Sin embargo,

es en esos momentos cuando el estruendo los sorprende, las bengalas, los obuses y los tiros intentaron reponer el clima de confrontación que la fiesta había suspendido.

Al día siguiente, justo en tierra de nadie, nacionales y republicanos pretenden con sus llamados atraer al animal hacia ellos, el preciado trofeo se encuentra entre ambos bandos y de pronto en un tiroteo, un disparo hiere a la vaquilla y ésta comienza a desangrarse, luego los buitres comienzan a acercarse para devorar el preciado botín de la contienda.

Este trágico final en su momento fue interpretado como una metáfora sobre el propio resultado de la Guerra Civil en donde no hubo más que vencidos pero, en nuestro juicio, el contenido inspira una reflexión que es a la vez, más profunda y más coyuntural. Se ha dicho que *La Vaquilla* estaba pensada para los años sesenta y pretendía reflejar el sin sentido de la pasada contienda pero, su contenido puesto en la realidad de los años ochenta le otorga al film la posibilidad de otras lecturas que enriquecen y hacen más complejas las posibilidades de establecer en base a ella un contraanálisis.

En primer lugar, aquí se nos presenta el primer fenómeno que es el de la confusión de roles, el cambio de vestimentas, que ahora carecen de mayor significación son un instrumento para lograr los objetivos, en particular el pasar de republicano a nacional es un acto instrumental pero, es el primer paso hacia la confusión total cuando los soldados llegan a Sos del Rey. Ahí en realidad nadie sabe quien es quien, no hay imágenes, símbolos ni señales que refieran algún dato de identidad. Todos son iguales ante su pasado, ni vencedores ni vencidos para iniciar un nuevo camino, el de la *Transición*. La festividad en el poblado es en realidad casi una mimesis de *La Movida*.

El humor es un recurso que -como lo habíamos dicho- es una herramienta para poner en ese pasado ficticio una atmósfera similar a la existente durante los primeros años ochenta. De hecho, salvo el incidente final, podríamos decir que el film carece de un gran mensaje o que indague en un juicio sobre la confrontación, por el contrario, sus énfasis más bien están dados por ese carácter coyuntural al que antes hacíamos alusión, es decir el tema de la

Guerra es un pretexto para abordar la torsión de identidades imperante durante la *Transición*.

Es cierto que su propio autor pretendió en su momento abordar el conflictivo período de los años treinta desde la perspectiva de la sátira como una forma de apropiación colectiva del pasado, para extraerlo de las imágenes heroicas y memorables para relativizarlo en algunas de sus dimensiones pues, según señalaba: “...ha llegado el momento de que la *Guerra Civil Española* tenga la posibilidad de una creación literaria, pictórica o cinematográfica. Mi intención es explicar una historia que se desarrolla en un período que hasta ahora estaba dentro de unas vitrinas que creo se han de romper.”¹³⁸ Si bien reconocemos las intenciones del director, creemos que en este caso sus herramientas más bien están al servicio de las necesidades de su presente.

Esta es una versión de la Guerra propia de la coyuntura histórica producida luego del período inicial de la *Transición* en donde los roles y los juicios tienden a ser muy tajantes consecuencia directa de una sociedad dividida por su experiencia reciente. A mediados de los ochenta se aprecia visiblemente un ánimo distinto, la confrontación es menos ingrata, menos inconveniente, reflejo de una sociedad más reconciliada sobre la base del olvido que del examen de su pasado.

Esto necesariamente se refleja en la visión implícita en los hechos que construye, en la imagen de los bandos la que, desde luego, es funcional al relato que intenta presentar, pues muestra el enfrentamiento bélico a partir de los esporádicos momentos de tregua, en donde se intercambia entre las tropas informaciones, alimentos y cigarrillos y no en su fase más dramática e intensa, deja de lado las caricaturas convencionales de carácter maniqueo y sitúa a los nacionales ligados a ciertas tradiciones y costumbres, pero ni como seres sanguinarios ni abominables. La Guerra es, por lo tanto, reconstruida de un modo bastante amable, bastante menos ideologizada y mucho más española de lo que fue.

¹³⁸ Luis García Berlanga, citado en Caparrós, op.cit. ,p. 271.

El vacuno, presunta presa codiciada por ambos bandos, capaces de las más osadas transformaciones para alcanzarla, también es un símbolo, no ligado a una necesidad primaria como en el film, sino a un tema propio de un proceso de transición como es el de la obtención del poder o de cuotas de él en una contienda que esta abierta, que es menos visible pero es tan obsesiva como aquí se nos muestra. El un poder que ya en 1985 ha pasado por varias manos quienes han hecho más de alguna adaptación a sus discursos y ropajes originales para poder alcanzarlo.

4. 4. 1986, El primer Cincuentenario de la de la Guerra Civil y el estallido de la Memoria.

1986 es para el proceso de *Transición* a la democracia en España un hito de vastas proporciones. En primer lugar, es la fecha de la conmemoración del cincuentenario de la Guerra Civil que generó una indudable vuelta hacia un pasado controversial y polémico. Por otra parte, aquél hecho coincide con el término del primer mandato otorgado por las Cortes a Felipe González y a su partido, el PSOE, el que además será renovado durante ese mismo año. También en este año se produce la decisión de la entonces llamada Comunidad Económica Europea, (CEE) de la incorporación de España y de Portugal como miembros de pleno derecho de la organización.

Desde luego, la sociedad española se vio motivada al recuerdo de los dolorosos hechos pretéritos porque resurgió como necesidad el examen de un pasado que por momentos resultó oculto cuando no, inconveniente. Sin embargo, el cincuentenario de la contienda concitó la atención del debate público respecto de la historia, como también para la cultura significó la oportunidad de hacer más conocido y público los apreciables frutos de la labor de memoria que venía realizando. Así lo señala, la ingente obra literaria, histórica y cinematográfica publicada en aquella época.

En el aspecto político, el exitoso gobierno liderado por González y su proyecto modernizador había demostrado la capacidad de la democracia española de, no sólo otorgar espacios de participación a los diversos sectores políticos sin excepción, sino además de comprobar que el poder no estaba vedado para ciertos proyectos no poniendo por ello en riesgo la convivencia y la continuidad de las instituciones políticas y la paz social.

Uno de los mayores impulsos a este proceso lo constituyó la incorporación de España a la CEE, hecho que vino a respaldar los logros de la sociedad española en la restitución de su convivencia cívica como de la creciente expansión de su economía, en

especial de su sector industrial y de servicios.¹³⁹ Tal situación, marca además el pleno retorno de España a Europa luego de décadas de aislamiento y autarquía habían dado paso - a partir de 1975- a un gradual acercamiento pero que dejaron como herencia un sentimiento de inferioridad y menoscabo, felizmente hoy superado¹⁴⁰.

Quizás estos hechos constituyan los golpes más definitivos sobre la *sombra* del *Franquismo* que rodearon a la *Transición*, a saber, la exclusión de la posibilidad de retorno al poder de los “vencidos” o de sus herederos, el aislacionismo y el rechazo a los valores de una Europa moderna y, finalmente, la capacidad de la sociedad de convivir en un ambiente de tolerancia como la mejor manera de exorcizar cualquier añejo autoritarismo.

La circunstancia más interesante es la conmemoración del Cincuentenario del inicio de la Guerra Civil es el hecho de haber inducido a la sociedad de la época a una profunda reflexión sobre los diversos sentidos de aquel proceso histórico.

Es importante considerar que, tanto el debate político y académico hicieron un paréntesis en su labor para detenerse y concentrarse en el mencionado período. Los primeros, para realizar una reflexión en torno al absurdo de la Guerra pero, además con un aire de satisfacción al ver reestablecida la convivencia y la paz. El medio intelectual, por su parte se abocó al detenido examen de aquel período en la intención de abrir un debate más de fondo, de recuperar parte importante del legado de los tormentosos años `30 en España y desarrollar un amplio trabajo de memoria.

¹³⁹ Sin duda es este un hecho de la mayor importancia. La economía española venía desde los años sesenta experimentando un constante crecimiento y, pese a las crisis internacionales que tuvo que sortear durante los años setenta y ochenta, pero es en el período democrático cuando este fenómeno alcanza su mayor importancia, situación que es reconocida por los países de la CEE a través de su incorporación. Cfr. Zamagni, V.: *Historia económica de la Europa contemporánea*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, p. 245.

¹⁴⁰ Recordemos que entre las muchas tautologías tejidas por el *franquismo* estaba aquella pretendida vinculación de España con África, nacida para justificar la presencia de tropas moras islámicas junto a su “cruzada” combatiendo al materialismo y ateísmo de Europa en el suelo la Península, como también para amparar las pretensiones de un Imperio colonial en aquél continente sobre las cenizas de la llamada África del Norte Francesa luego de la II Guerra Mundial. Al respecto ver Nerín, G. y Bosch, A., *El imperio que nunca existió*, Barcelona, 2001 y Losada M. J.C., *La ideología del ejército Franquista*, op. cit.

A este respecto, es importante considerar que tanto la literatura, el teatro, la historia y el cine se volcaron hacia el tema con singular interés, tratando temas incluso controversiales, intentando rehabilitar públicamente a la II República, como también indagando en algunos temas en el intento de establecer una suerte de verdad histórica.

Es necesario reconocer que, parte importante de esa creación, y en especial la de carácter fílmico, presenta un carácter más reflexivo y menos testimonial que su símil de mediados de los años setenta. Si bien la necesidad de reconstrucción del pasado persiste, se observa una mayor madurez, un menor maniqueísmo, un abandono de los recursos fáciles.

También existió una singular tendencia a presentar héroes anónimos, personajes no protagónicos en una guerra de “otros” a saber, niños, jóvenes, enfermos psiquiátricos, quizás eran la mejor forma de tomar distancia de los acontecimientos, pero también, de presentar el relato a través de sobrevivientes, sin culpas legítimos y no confrontacionales.

Este esfuerzo que diversas expresiones de la cultura realizan manifiesta una voluntad notablemente extendida por el establecimiento de *lugares* que hicieran más difícil el olvido y pudieran transformarse en los guardianes de la memoria personal y colectiva.¹⁴¹, No sólo se trata de un esfuerzo de conmemoración y remembranza, se trata además de rescatar de aquel proceso sus logros, como el dolor y la rigurosidad sufrida con posterioridad a la experiencia republicana.

Este es un “ritual” que sale de la privacidad, del relato personal para volcarse al espacio público. La sociedad es guiada a la conmemoración a través de símbolos que pretenden una reagrupación comunitaria con el pasado, similar a un acto litúrgico, tal como si se tratase de su sentido original, *relegare*, volver a vincularse con el pasado, con un punto culminante de la trayectoria histórica común, como acota Ricoeur “..la conmemoración es una suerte de llamado, en el sentido de reactualización, que activado por diversos

¹⁴¹ Ricoeur, P.: *La mémoire l'histoire, l'oubl*, Éditions du Seuil, París, 2000, p. 52.

procedimientos, nos lleva hacia momentos fundacionales apuntalados por la convocatoria a recordarlos solemnemente.”¹⁴²

En nuestro caso, indagaremos ahora sobre aquellos agentes capaces de activar el recuerdo, de hacer posible la vivencia en la vida cotidiana del pasado, de motivar un debate postergado, pero necesario.

5.4.1. “La Guerra de los Locos” y la lucha por liberarse de los fantasmas del pasado.

Como antes habíamos mencionado, la conmemoración de hechos o experiencias adquiere siempre una dimensión vivencial que es imposible soslayar, lo es porque significa activar los vínculos con el pasado para lograr identificarse en esa atmósfera. Pero también, este proceso implicó el abordarlo para intentar examinarlo, reconociendo actitudes, señalando responsabilidades y logrando aprendizajes para el futuro, en suma, constituyendo a la memoria en aquello capaz de articular la convivencia.

El pasado puede ser un elemento liberador si es que de él se extraen experiencias, mensajes y conceptos aplicables a situaciones concretas es decir, cuando se suma al bagaje de la sociedad.

La conmemoración requiere lugares, espacios que sirvan para hacer converger a la comunidad sobre el recuerdo y que rompiendo la monotonía, activen a la experiencia y lleven por momentos a la sociedad a examinar su pasado. En nuestro juicio, uno de esos guardianes de la memoria en el período de la *Transición Democrática* los constituyeron las expresiones de la cultura y, entre ellas, el cine, esto porque instalado en el espacio público fue capaz de convocar a sus espectadores sobre la evocación de situaciones que los discursos ligados al poder insistían en dar por superado, generando debates y polémicas todavía más cuando éstas son activadas por la emergencia de una efeméride.

¹⁴² Ricoeur, P. , *La mémoire...*, *op.cit.* p.52.

Fue la llegada del año 1986 la que provocó la irrupción de estímulos artísticos e intelectuales para reunir a la sociedad española sobre su experiencia histórica que en el caso de la cinematografía le implicó retomar una temática un tanto dejada de lado en los años anteriores pero, siempre importante en sus producciones.

Uno de esos casos es la película de Manuel Matji, quien como guionista y director realizó durante aquel año “*La guerra de los locos*” una historia de ficción ambientada en 1936 que cuenta con la actuación de Álvaro de Luna, José Manuel Cervino, Juan Luis Galiardo en los roles protagónicos. Esta película, sin embargo, alcanzó un limitado éxito de público al totalizar 85.139 espectadores,¹⁴³ a pesar de haber participado en diversos festivales y muestras del cine ibérico en los años posteriores.

Es importante destacar que el film emplee como sus protagonistas principales a locos, personas enajenadas, carentes de plena conciencia de sus actos y de sus responsabilidades. La figura de la pérdida del buen sentido, ha sido presentada por algunos como una señal de pureza, incluso de ausencia de pecado al no tener un juicio claro respecto de las repercusiones de los actos. Pero también, es una la imagen recurrente de quienes, rompiendo ataduras, han actuado con plena libertad, no sujetándose a condicionamientos de ningún tipo y dado rienda suelta a sus impulsos.

Expresiones como *Los años locos* dejan en claro esta idea que incluso puede ser comparada o asimilada con el fenómeno de *La Movida* en su dimensión evasiva de la realidad, en la liberalización y mayor expresividad de los sentimientos.

La acción se ambienta en un hospital psiquiátrico administrado por religiosas ubicado en un área rural en las proximidades de uno de los frentes luego de haberse producido la sublevación en julio de 1936. La reclusión en el centro es en verdad una condena, las malas condiciones de vida, sumadas al deterioro producido por la guerra, generan constantes problemas de convivencia con los enfermos.

¹⁴³ Caparrós, J. M., *El cine español...*, op.cit., p. 370.

Sin embargo, uno entre ellos se destaca por su buena conducta y por la colaboración que presta a las encargadas; Ángel cuya presencia en el recinto se explica más por un acto de venganza que por sus problemas mentales. A pesar de los controles a que está sometido, aprecia en la conflictiva coyuntura que por esos días atraviesa el sanatorio la oportunidad de conspirar para planear su huida, la que se concretará mediante un motín que terminara con las monjas encerradas junto al resto de los enfermos.

Ángel y sus colaboradores, una pequeña banda de cinco integrantes recibe en el hospital a un batallón del Ejército de la República que en su retirada lo ha encontrado en el hospital para posicionarse. Ángel, hábilmente viste delantal y es tomado por el Comandante por médico. En esa condición les ofrece toda su cooperación a los soldados.

Al entrevistarse con él, se gana la confianza de los nuevos huéspedes, situación que será la oportunidad para que el impostor robe una camioneta e involuntariamente se haga de un importante cantidad de fúsiles y de municiones que sólo descubrirán cuando en su fuga se encuentren con una pequeña banda de *maquis* republicanos. Con ellos establecerán acuerdo en un común objetivo; dar muerte al médico y cacique local, autor del injusto encierro de Ángel y enemigo político del *Rubio*, líder partisano.

El encuentro se produce en el campo y genera mutuas desconfianzas, más todavía cuando los guerrilleros descubren la mercancía que transportan los enfermos. Sin embargo, la sinceridad los hace superar la distancia y ambos reconocen un mismo enemigo. Este hecho que los conduce a solidarizar y compartir en un ambiente de gran mística. Los propios insanos son sometidos a adiestramiento militar empleando el arsenal que transportaban.

El grupo mixto, compuesto por partisanos y locos, emprende acciones de ataque fugaces a lugares de obvia lealtad hacia los sublevados desplegando, más que heroísmo, una violencia y fuego sin control ante la sorpresa de sus víctimas. Hechos de sangre y muerte son las únicas huellas de devastadora presencia.

Es interesante ver como Matji no nos plantea una guerra aséptica, sin sangre o no confrontacional como era propio de otros momentos. Por el contrario, en este film existe un enfrentamiento que se muestra en toda su crudeza. Se trata de un rasgo de madurez de la cinematografía de la época que ya no hace concesiones y aprovecha en plenitud sus libertades creativas.

Mientras ello ocurre, el médico del pueblo quien además es un cacique local, realiza purgas persiguiendo a los republicanos y actuando a su total arbitrio para asumir el control de la comarca pero, uno de sus principales enemigos, la banda de partisanos ha escapado de su acción.

A pesar de las coincidencias, en uno de esos ataques perpetrados por la banda, una confusa e inexplicable situación genera la división al interior del grupo producto, al parecer, de la incontrolable pasión y desenfreno que los enfermos despliegan en contacto con las armas la que los hace atacar a sus colaboradores la banda del *Rubio*, quien también resulta herido.

Pero la suerte de Ángel y de los suyos se ha terminado. Huyendo del incidente contra los partisanos escapan con muertos y heridos en su camioneta y disponiéndose a asaltar otro poblado en manos de los sublevados. Irrumpen a toda velocidad disparando sin encontrar oponentes, una situación sospechosa y poco habitual hasta que embisten un portón, momento en el que sus oponentes aparecen sorpresivamente reduciéndolos.

Ángel, abatido se hace pasar por el *Rubio* quien por los incidentes que ha protagonizado disfruta de fama en toda la región y el cacique se ufana de haberlo capturado. Sin embargo, el protagonista sabe que ahora esta en manos de quien lo envió injustamente al hospital para arrebatarse una herencia Su captor es en verdad el responsable de la pérdida de su libertad durante los años en el manicomio.

El *Rubio*, por su parte, estando herido se refugia en aquella misma localidad en casa de una conocida pero, al saber que esta siendo suplantado por el enfermo capturado, decide comparecer ante las autoridades del pueblo y asumir su responsabilidad. Prefiere morir enfrentando su destino que escondido mientras otro aprovecha la fama que el había conquistado combatiendo al fascismo.

Luego de intensos interrogatorios, los cercanos al médico constatan que el verdadero *Rubio* es el herido. Su fusilamiento se produce en la plaza a vista de todo el pueblo y desde el balcón satisfecho el cacique local observa pero, por rara casualidad, es Ángel uno de sus acompañantes quien luego de presenciar la muerte de su antiguo compañero le da muerte al despótico captor.

Es este el momento más significativo del film, es la que entrega la reflexión que da sentido a toda la obra y que, vistas las circunstancias, más que remitirse directamente a un incidente de la contienda se proyectan demostrativas de la atmósfera del período de producción de la película.

Ángel no esta no esta ahí producto de lo que podríamos llamar las circunstancias históricas, su presencia se explica, más bien por razones de orden individual, su motivación es la simple venganza, dar muerte a quien durante años le arrebató la libertad, no tiene más cuestionamientos contra su víctima. Lo encerraron como si fuera un menor de edad, sus tutoras fueron las religiosas. Las asociaciones con la España de la Dictadura son evidentes.

El *Rubio*, por el contrario viene de un mundo que, aunque difícil, es libre. Nadie lo ha capturado y él es el defensor de su propia libertad.

Al contrario, si bien el *Rubio* era el personaje que se mostraba como el más directamente involucrado en la contienda por su idealismo, su espíritu de lucha y su consecuencia moral y política, su acción termina siendo meramente testimonial, no logra éxito al pretender enfrentando a los *nacionales* ni menos lo derrota, simplemente se inmola a manos de sus enemigos.

Existe un incidente preciso que ejemplificó la pugna entre ambas posturas; es el que se produce cuando Ángel suplanta al *Rubio*; si bien la lucha esta perdida, lo importante es que la posteridad conserve en su recuerdo a los verdaderos héroes de la resistencia a la Dictadura. La trascendencia es más poderosa que la contingencia, no obstante, ser menos efectiva y concreta.

Matji con su obra nos plantea, a través de estos arquetipos, su hipótesis respecto de la verdadera explicación y autoría del fin del fantasma del franquismo y de la sombra de la dictadura en el período de la *Transición* siendo coincidente con otras versiones del período como, por ejemplo, la de Berlanga en donde no sólo existe un intento de explicación sino, por sobre todo, una crítica. ¿Dónde quedaron el idealismo, la intención de reforma y la memoria de la oposición *antifranquista*? ¿Es esto muestra de la capacidad amnésica de una sociedad enferma, enajenada e individualista?

La elipsis empleada por el director, es también un intento por presentar su tesis respecto de la historia reciente de España que aprovecha la contingencia de la conmemoración para mostrar a la sociedad también sus errores en el presente. En sí, *La Guerra de los locos*, más que una película sobre la cincuentenaria contienda, lo es sobre la *Transición*. Representa un incidente menor de carácter ficticio, pero elocuente en la potencialidad interpretativa que presenta su relato y en los símbolos útiles de recoger en una coyuntura de retrospectiva e interés por el pasado.

4.4.3. *Dragon Rapide* y el intento de imponer una suerte de verdad histórica.

Mayoritariamente nos hemos referido a películas pertenecientes al género de la ficción pero, en este caso, abordaremos una que intentó reconstruir los preparativos previos a la sublevación del 18 de julio de 1936, en donde, el traslado del general Francisco Franco desde Canarias a la zona del Protectorado Español en Marruecos, es una operación de vital

importancia para los conjurados y el *Dragon Rapide*, avión inglés contratado para tal efecto, fue su principal protagonista.

Esta película, rodada en 1986, es obra de Jaime Camino un director que bien conoce bastante el tema y que desarrollo una obra en donde la Guerra Civil aparece de un modo constante. Cuenta con la participación de Juan Diego, Vicky Peña, Rafael Alonso y Miguel Molina en los roles principales y se destaca en su elaboración la participación del destacado historiador inglés Ian Gibson.¹⁴⁴ Podríamos indicar que tuvo un éxito relativo contando con 521.547 espectadores en un período de exhibición moderadamente extenso.¹⁴⁵

Es importante señalar que en este film existe una intención manifiesta de organizar el relato en función de una cronología de acontecimientos bien definida y apegada a hechos históricos conocidos y fuera de cualquier controversia. Ello, sin embargo, no impide que el director nos plantee su tesis respecto de los temas que aborda planteándola sobre los detalles más que desde un juicio categórico sobre los acontecimientos que aborda.

En *Dragon Rapide*, se aprecia un conjunto de coincidencias que nos hacen pensar que su realización constituyó el intento de legar y difundir una cierta verdad histórica sobre la actuación de Franco y de sus colaboradores en 1936, como en la responsabilidad en los hechos que sus acciones generaron. Su estreno durante la conmemoración del cincuentenario de la contienda, oportunidad propicia para abrir el postergado debate sobre las responsabilidades, fue menos traumático gracias a la distancia de los hechos como por la madurez alcanzada por la democracia española y la estabilidad social lograda.

La atmósfera de apertura que significó frente a este tema el primer gobierno del PSOE, heredero de antiguos contendores, la asesoría del reconocido historiador irlandés Ian Gibson, observador distante y competente, como dimensiones que estaban implícitas en la

¹⁴⁴ Ian Gibson, (Dublín 1939) ha realizado una profusa labor histórica relacionada con la historia de la Guerra Civil en razón de su interés por la vida y obra de Federico García Lorca como del contexto en que ambas se desarrollaron. Entre sus obras se cuentan su *Biografía, El asesinato de García Lorca*, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, *La noche que mataron a Calvo Sotelo*, *Paracuellos; cómo fue*, y *En busca de José Antonio*”,entre otras.

¹⁴⁵ Caparrós: op. cit. p. 367.

película y que nos explican con claridad la necesidad de lograr superar las interpretaciones justificatorias para proponer esta versión.

Como lo habíamos mencionado, la obra intenta también abrir espacios de debate y de confrontación con la verdad instalada por esos años. Esta es una de sus mayores virtudes, no es una mera revelación, también incita a la discusión y explora, brevemente, en asuntos polémicos, para plantearlos al espectador.

La película comienza con las discusiones acerca de quien es el más indicado para dirigir la sublevación: Emilio Mola o Francisco Franco. Los conspiradores debaten sobre las cercanías políticas de uno y de otro, su estilo, su posición frente a la Monarquía entre muchos otros asuntos. La discusión se zanja optando por éste último, para luego proceder a realizar las tratativas para el contrato del avión inglés que debería volar desde Croydon en el Reino Unido hasta Las Palmas para liberar a Franco de un modo menos sospechoso de su “confinamiento” en Canarias, en donde estaba al mando de esa zona militar, para trasladarlo a Ceuta desde donde dirigiría la operación contra el gobierno de la República.

Desde el primer momento, se aprecia que el plan se orquesta desde España pero que para concretarse implica un fuerte despliegue de medios y de actores en distintos puntos de Europa y de África; Londres, París, Biarritz, Tetuán entre otros. La acción se desarrolla con gran prudencia y sigilo.

Franco, en su condición de protagonista, es expuesto como un hombre prudente, poco elocuente y más bien dubitativo. El ambiente de su hogar es frío y es ahí desde donde su mujer, Carmen Polo, fue la encargada de insistir constantemente en el tema, no tanto porque ella en lo personal forme parte del plan, sino porque, a su juicio, es la responsabilidad que su marido tiene producto de su condición de liderazgo, con expresiones como *“Tu si puedes salvar a la Patria, pero los demás a formar detrás de ti”*, o *“No intentar salvar a España es traicionarla.”*

Esto constituye una clara desmitificación de la tradicional versión del *Caudillo*, todopoderoso, dotado de gran personalidad y carácter, elemento además coincidente con otras versiones fílmicas del período que han apuntado sobre el mismo aspecto y parece ser una tendencia dentro del contraanálisis del período bastante consolidada.

El asedio familiar al general parece dar frutos luego del asesinato del dirigente de la CEDA¹⁴⁶ Calvo Sotelo. El propio Franco afirma: “*Yo no juré a una República de masones, le juré a España*”, clara expresión de su mentalidad de militar *africanista*, que desprecia la política y abomina del desorden.¹⁴⁷ Esta situación fue la que según el film lo llevó a romper con su lealtad formal hacia la autoridad constituida, el primer paso hacia el desacato y la sublevación.

Sin embargo, la conspiración esta en marcha y se producirá con o sin “Franquito” como se indica en el film. La fuerza que han cobrado los hechos parecen hacer al rol de la conducción un asunto más bien secundario. La situación es suficientemente grave para esperar el fruto de las cavilaciones del general.

El film, en su afán de reconstrucción, indaga en la cohesión del Ejército de África y plantea el caso de un capitán que prepara a sus tropas en una playa del Protectorado, de pronto, uno de sus superiores aparece y aprovecha para plantearle con prudencia el tema que ya todos asumían como un hecho. Sin embargo, para su sorpresa, éste le plantea su negativa. Momentos más tarde, el propio capitán le informa su superior que cuente por completo con él. Otras veces habíamos visto abdicaciones, silencios y complicidades entre los civiles, la película no exonera de culpas a quienes, vistiendo uniforme, fueron también pusilánimes y no supieron hacer gestos para detener el horror que se cernía sobre España.

¹⁴⁶ Sigla de la Confederación Española de Derechas Autónomas, partido liderado por Gil Robles, de carácter conservador y católico, incluía a sectores que pretendían restaurar la monarquía y a quienes deseaban una república democrática cristiana, su movimiento juvenil (JAP) era casi fascista, algunos de sus integrantes admiraban al líder austriaco Dolfuss y a su Estado corporativo. En la elección del 1º de noviembre de 1933 obtuvo 115 diputados lo que le abrió paso a formar gobierno. Cfr. Thomas, H.: *La guerra civil española*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.

¹⁴⁷ Un exhaustivo análisis de la mentalidad militar de la época se desarrolla en Losada, J.C.: *La ideología del ejército franquista*, op. cit., p. 25.

Camino, deja abiertas las posibilidades de interpretación. A pesar de ello, es posible afirmar que su exploración nos señala que la sublevación a pesar de no ser compartida por todos los mandos militares. Finalmente, resulta producto de la disciplina interna, la presión y la cohesión corporativa al interior del *Tercio de la Legión*, como del prestigio militar de sus líderes y de la aquiescencia de quienes, no estando convencidos, cedieron eludiendo sus principios.

Fue la muerte del político conservador el incidente que traza el itinerario de los meses siguientes y esa fue una de las principales justificaciones del estallido de la conjura. *Dragon Rapide* omite parte importante el contexto y cae en la simplificación de mostrar a una República casi gratuitamente desvalida y una reacción que actúa de un modo mecánico. Por tanto, la posibilidad de un debate para exponer las responsabilidades de ambos bandos omite un rasgo que, como antes habíamos mencionado, denota los todavía frágiles horizontes de la discusión sobre el pasado a mediados de los ochenta dentro del esquema de consenso y política de lo correcto del que el cine en oportunidades, tampoco escapa.

Si bien el núcleo temático del film está dado por los orígenes directos de la contienda, ésta omisión al parecer deliberada acerca de los errores que cometieron los dirigentes y grupos políticos hacia 1936 y como favorecieron la irrupción del llamado Bando Nacional es, según creemos, parte de la sólida idealización de aquel período existente en parte importante de los creadores durante la *Transición*. Mientras más artero, sorpresivo y tan desleal como gratuito se muestra en el film el levantamiento militar, se construye también un relato implícito que denota la recreación de un imaginario que tiende a sublimar a la etapa republicana.

Una de las características es mostrar a las autoridades civiles como incautas, aunque no del todo, debido a que el líder de la rebelión fue traído mediante esta operación al Protectorado. Su capacidad de respuesta es casi nula y el principal escollo puesto a los conspiradores es el descubrimiento, por parte del Ministerio de Guerra, del vuelo de la aeronave en dirección a Canarias, pidiendo al propio Franco que lo someta a inspección y

detención por sospecha. Un incidente más que paradójico, denota la increíble ingenuidad de las autoridades civiles.

Sin embargo, a pesar del cuidado puesto por los organizadores de la operación, un joven periodista la sigue de cerca y sus iniciales conjeturas se transforman luego en contundentes certezas que los hechos confirman. A pesar de estar a punto de desbaratar el montaje, choca con un ambiente que en realidad es escéptico y que, a pesar de la gravedad de los hechos, confía en que la situación tome un mejor rumbo.

El propio Manuel Azaña, quien aparece en una breve secuencia, observa casi impasible el desarrollo de los acontecimientos mientras recibe los informes. Por ningún lado se ve la vehemencia, la decisión y la firmeza que hicieron de España un símbolo en su intento de oponerse -por primera vez en Europa- al avance del Fascismo.

En ese sentido, el film transpone una actitud mental propia de la *Transición*; el eludir el recuerdo de la Guerra en un ambiente en donde ésta sólo es un proyecto, orquestado con precisión, mientras la sociedad evade su conflictivo presente.

Jaime Camino se da también tiempo para exponer el disfraz que esconde el autoritario discurso de Franco al recrear las discusiones de los primeros manifiestos preparados para el estallido del movimiento; destacándose la fidelidad formal al espíritu del régimen republicano, el rechazo a la opción monárquica, el pleno respeto a la libertad de cultos y a la separación entre Iglesia y Estado, el respeto a los partidos políticos. Estos principios, que el grupo de militares se da el trabajo de elaborar y de difundir, en un gesto de legitimación puramente discursivo, pretende arrebatar sus banderas a la República para reemplazarla como la fórmula del buen gobierno.

Mientras todo ello ocurre, mediante el uso de *flashback*, la secuencia fílmica es interrumpida por escenas que muestran los ensayos que realiza el maestro Pau Casals con su orquesta, se trata de un contrapunto metafórico con el secreto plan que conduciría a los conspiradores hasta Tetuán y que irónicamente cobra sentido en momentos en que la

aeronave se acerca al suelo africano, imágenes que son anteceditas por el inicio de los acordes del *Himno de la Alegría* de Ludwig van Beethoven. Ambas obras fueron el fruto de una larga preparación y esmero; mientras una es un canto a la esperanza y la armonía, la otra inaugura una confrontación de nefastas consecuencias.

Así comenzó la Guerra Civil, señala la voz en *off* la que en realidad, junto con ser el corolario de las imágenes, invita a los espectadores a reflexionar sobre las responsabilidades y las causas, lo que vino después es historia conocida y, a pesar de los matices, todos reconocen sus lamentables efectos. Lo que interesa en *Dragon Rapide* es, en primer lugar, plantear los hechos con claridad, conocerlos y reconocerse en las actitudes, Camino induce al retorno de la memoria, recuperando un pasado para poderlo enfrentar, estimula la unificación de las memorias por la convergencia de los relatos intermediarios con esta suerte de “verdad oficial” que además, es la versión de los hechos que conocen las nuevas generaciones.

4.4.5. *El año de las luces*, y el juicio a las formas de vida bajo el *Franquismo* en la óptica de la *Transición*.

La filmografía revisada hasta ahora se ha centrado en los discursos que desde lo privado o lo público se elaboraron respecto de la II República y de la Guerra Civil, pero quizás hemos dejado de lado la dimensión de la vida cotidiana de la posguerra, aquella en donde el discurso oficial es puesto a prueba, en donde las adscripciones fanáticas se hacen relativas y donde vencedores y vencidos tratan de normalizar sus vidas, reconocerse y asumir las jerarquías que de su condición derivan.

Con esa finalidad hemos elegido la película *El año de las luces*, como el ejemplo más claro de la visión elaborada desde la *Transición* de las grandes instituciones de sustento del franquismo a través de sus representantes en la vida diaria.

La Iglesia Católica, la educación, la Falange Femenina y el Ejército son expuestas a través de sus integrantes en un relato que gira en torno a Manolo, joven protagonista, y a su vida en un “preventorio” para niños tuberculosos en donde conocerá la dimensión humana y las debilidades de personas que deben cargar con el peso de un estricto discurso oficial.

Dirigida por Fernando Trueba, la película es una de las obras de su autor que se ambientan en las décadas de los treinta y los cuarenta tales como: *Belle Epoque* (1986) y *La niña de tus ojos* (1999), dentro de un conjunto que además incluye a *Mientras el cuerpo aguante* (1983), *Sal gorda* (1983), *Se infiel y no mires a quien* (1985) en una labor que además ha compartido con la crítica y la participación en distintas publicaciones sobre cine.

El guión es obra de su director y de Rafael Azcona basando en los recuerdos de Manolo Huete.¹⁴⁸ Contó con la participación de Jorge Sanz en el rol protagónico, Verónica Forqué, Santiago Ramos, Manuel Alexandre y Violeta Cella en los roles secundarios. Estuvo en exhibición un extenso período de tiempo y fue vista por 745.981¹⁴⁹ espectadores.

El film se inicia con la llegada de Manolo y su hermano menor al centro de protección infantil acompañados de su hermano mayor, joven oficial de ejército, quien los ha ido a dejar producto de la muerte de sus padres. Tempranamente, el protagonista sentirá en el lugar el aburrimiento propio de quien se encuentra rodeado de niños. Sus inquietudes son las propias de un adolescente en pleno despertar sexual. Sin embargo, encontrará entretenimiento en la lectura y en los instrumentos que los laboratorios del recinto cuentan.

Desde el primer momento, Manolo concita el interés de las mujeres que allí se desempeñan y que, no necesariamente, le son cercanas en edad, sin embargo, el primer gran contraste con su anterior vida estará marcado por el intento de imponerle normas y autoridad a su carácter que, sin ser díscolo, presenta las características naturales de su edad.

¹⁴⁸ Caparrós, J. M.: op.cit., p. 290.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 361.

La figura que utiliza Trueba es elocuente y concreta en su simbolismo. Se trata de un internado, obvia asociación con la situación de España durante la época, para menores, en realidad toda la sociedad era considerada menor de edad y, por lo tanto, susceptible de ser tutelada, que están en riesgo o ya enfermos de tuberculosis, o de ateísmo, separatismo, etc. Pero además, sólo llegan ahí los menores quizás los únicos que, eventualmente, pueden ser sanados por la religión, el falangismo y la educación *franquista*.

Del mismo modo, coincidentemente con otros relatos, esta historia se centra en niños y jóvenes, en realidad entre los sobrevivientes pero, incluso más, se trata de aquellos que están libres de culpa, son quienes no se unieron voluntariamente a ningún bando y que, por el contrario, fueron también las víctimas de la contienda. Esta condición dotó a Manolo como protagonista de la verosimilitud necesaria para ser quien nos traiga una versión fidedigna de ese mundo. Esta no es una versión de “trinchera”, sino en apariencia, un simple recuento de hechos.

En ese ambiente de disciplina y de religión, la presencia de don Teodulio, viejo cuidador, la que lo vincule con el pasado reciente, con el período de la República y con otros mundos como el de París, la bohemia y el arte. Llama la atención que el cuidador, en un acto de que linda en la superstición, tiene un pequeño altar con la fotografía de Buenaventura Durruti, conocido líder del anarcosindicalismo, un secreto personal que sólo confiesa parcialmente con Manolo; cuando éste le pregunta de quien se trata, el propietario responde con evasivamente indicando que es “San Buenaventura”. Don Teodulio es quien, precisamente, representa un breve instante de “Ilustración” en un mundo que, por lo demás, es bastante “oscuro.”

Con esta ironía el director pretende darle un sello a la época. A pesar de ello, Teodulio trata de legar al joven la experiencia de un mundo distinto de aquel al que ambos les toca vivir. Su labor se asemeja a la del curandero de la tribu, que trata de invocar un pasado, de recuperarlo, para señalar al joven la explicación del presente. Una mimesis con lo que el propio Trueba pretende realizar con este film ante sus espectadores contemporáneos.

El viejo también le dará consejos de carácter más doméstico; cómo conquistar mujeres, cómo hacer para dominarlas, lo inicia en el consumo de alcohol, etc. Por todo ello, su esposa lo reprenderá constantemente y le reprochará su anterior vida de vividor. Ambos representan con claridad dos mentalidades arquetípicas, una tradicional, religiosa y matriarcal, la otra emancipada, desprejuiciada y libre.

Uno de los deseos frustrados de Manolo y uno de sus mayores atrevimientos fue intentar hacer funcionar un viejo proyector con cintas guardadas en un escaparate que, naturalmente, están prohibidas. La memoria le es negada, una clara alegoría a la censura imperante en la época, como del afán del régimen de construir su imagen fundacional a través de la negación de sus antecedentes.

El amplio recinto del sanatorio, plagado de una mezcla de imágenes religiosas y paganas como las de Franco y José Antonio Primo de Rivera, es el sitio ideal para el ejercicio de la moral impuesta por el Régimen caracterizada por el ayuno, la oración, el respeto por la autoridad y la práctica del folklore en reemplazo de bailes extranjeros y pecaminosos. También, fue el escenario de las aventuras de Manolo, desde las secretas miradas a la desnudez femenina hasta su iniciación sexual con María Jesús, joven funcionaria del lugar, la que luego de que las autoridades del lugar tuvieran conocimiento de la relación, fue expulsada. Ello no representa una gran desgracia para ella porque se hace cargo su padre, a quien por razones obvias ella llama “padrino”, debido a que se trata de un sacerdote.

El incidente es aprovechado por Irene, mujer un poco más madura, integrante de la Falange Femenina y directora del centro. Ella desea a Manolo y se beneficia de la ausencia de la su anterior compañía para seducirlo. Lamentablemente es tarde. El hermano militar del protagonista ha llegado para sacar a su hermano de ese sitio provocando con ello el desesperado llanto de ambas mujeres y su propia frustración por lo inoportuno del fin de sus días en el sanatorio.

La imagen que Trueba y Azcona recrean deja la impresión -a pesar de las aventuras de Manolo- de ser un período opaco y lúgubre, no sólo porque representa la imposición de valores que son la antítesis de aquellos presentes en la sociedad española de mediados de los años ochenta y su decidido afán liberalizador, sino porque pretende cuestionar la inconsistencia de ese discurso moralista y autoritario por la vía de su descalificación presentándolo como una retórica vacía e imposible de poner en práctica incluso por quienes la predicán.

Es un mundo de apariencias, de cinismo, actitudes del todo contrapuestas a la vivencia de la sociedad durante los años de la *Transición*, etapa en donde la cultura, los jóvenes y la sociedad en general recogió la atmósfera de la época confundiendo deliberadamente su actitud privada y pública a través de un talante abierto al cambio.

La Dictadura que dibuja Trueba en *El año de las luces* presenta los fundamentos de su descomposición; una épica de lo formal, una moral de procedimientos más que de convicciones y una fatal contradicción entre lo público y lo privado.

Este carácter genera que, a pesar de que sus personajes son arquetipos humanos, en el film se observa un cierto maniqueísmo. Dentro de un contexto perfectamente ordenado y en donde los espectadores logran identidad con los actores por las posiciones que representan, hay demasiada simpleza, pero no debemos olvidar de que el film surge en una época en donde los matices frente a este período son todavía débiles.

En la reconstrucción que el film realiza esta obviamente teñida de una perspectiva temática propia de la realidad de la sociedad en que se produjo. Tal es el caso de las relaciones de pareja, las pasiones y la sexualidad, aspectos en los que las costumbres de la sociedad española habían sido modificadas desde décadas gracias a la gradual liberalización de las conductas. Esta dimensión es la que Trueba pretende transponer en una comunidad naturalmente menos aperturista, no en la intención de examinar en detalle el tema en aquella época, sino como la perspectiva y la herramienta que le permite derribar a los sustentos morales del *Franquismo*.

La salida de Manolo del preventivo no le significa, como hubiéramos pensado, una liberación de ese ambiente restrictivo y lleno de un tradicionalismo vacío. Por el contrario, este hecho le significa dejar atrás repentinamente los afectos que en ese hostil ambiente había logrado y que son la razón aparente de su salida. Su presencia ahí, tal como la noche del *Franquismo*, no es para nada memorable. Sin embargo, sus nostalgias y el apego a esa etapa de su juventud estaban motivadas por las escasas positivas experiencias que pudo recoger.

En este aspecto *El año de las luces* resulta ser esclarecedora. Trueba se pone en la posición de una sociedad que a dejado de lado el autoritarismo, pero que, reconoce en esa etapa una dimensión humana y un aprendizaje que considera valorables a pesar de lo doloroso que pudo haber sido. Manolo fue, como tantos otros jóvenes, alguien que tuvo que aprender a darle sentido a su vida, a conocer el mundo y también a amar en medio de censuras e imposiciones difíciles de sortear. La evocación, a pesar de la lejanía ya cincuentenaria, no deja de ser válida pero, es también una mirada plagada del aire de satisfacción que rodea a la *Transición*; haber dejado atrás, y al parecer por muchos años, aquel triste período. Entonces así se hace lógico este deber de memoria invocado por las necesidades del presente.

CONCLUSIONES.

Existen en el acervo histórico de las sociedades, experiencias consideradas excepcionales pues implican la plasmación de aspiraciones largamente anheladas y representativas del sentir más hondo de una comunidad. Por ello, un período que, aunque breve, contenga la concreción de estos ansiados proyectos se transformará en un hito de la convivencia colectiva, una presencia en el recuerdo imperecedero, un contenido de la memoria profunda de la colectividad.

Sin embargo, aquellas referencias pueden ser un elemento que conspire contra la imposición de una voluntad que pretenda imponer forzosamente otros valores y formas de vida que no necesariamente disfruten de un consenso generalizado. Los recuerdos serán, por lo tanto, un preciado tesoro, un sello de la identidad común, en suma el filtro que impide la aceptación de las falsificaciones tejidas desde el poder.

También es posible que a pesar de las resistencias aquella memoria colectiva se haga con el tiempo frágil, que vaya lentamente cediendo ante el acoso de lo cotidiano, que sea utilizada para atormentar a los sobrevivientes y que incluso, sea falsificada o capturada por quienes la consideran perniciosa. Desde ese momento, su uso intencionado sirve para doblegar la voluntad y ser una herramienta de quienes pretenden impedir la expresión de otras opiniones.

En tales circunstancias, podemos señalar que devastado el espacio público, se han falsificado los recuerdos, se ha alterado la identidad común y, por lo tanto, la original proyección totalizante de los captores ha consumado su original intención.

A pesar de ello, en ciertos espacios, personas y grupos sujetos a condiciones muy especiales son capaces de llevar a cabo un lento pero sostenido proceso de recuperación y de recuerdo. No estando exento de problemas, éste comenzará a permear a la sociedad desde

distintas aristas, un fenómeno soterrado, y por momentos irreversible, de recreación de una memoria prohibida que logra éxito en parte, porque restituye la identidad, sirve de base para un proyecto futuro, capitaliza la crítica hacia el actual estado de cosas y , en suma, logra despertar un interés generalizado hacia él.

Normalmente, esta responsabilidad le cabe a distintas expresiones del saber y de la cultura las que siempre bajo una estricta vigilancia, son capaces de sortear el cerco tendido en torno de ellas. Su labor, no es simplemente presentar un mero registro de hechos y de experiencias pasadas, ésta va más allá, implica recrear y reinterpretar el pasado y potenciar la voluntad de actuar en el presente aportando en esta tarea al socavamiento de las bases de sustentación del poder impuesto. En esta dinámica, logra activar las conciencias, abriendo caminos para la reorganización de un espacio público democrático.

Sin embargo, esta labor llegado determinado momento, puede ser un tanto inconveniente a ojos de quienes han asumido en reemplazo de las viejas estructuras de poder, preocupadas por ahora de sellar el acuerdo que les ha conferido autoridad sobre la base de igualar su legitimidad con quienes la usurparon, fenómeno siempre presente allí donde el cambio de roles es fruto de transacciones más o menos secretas o pactadas.

Muy por el contrario, como hemos observado, la creación cultural resiste el ser relegada a un simple reproductor de aquello que es considerado aséptico, inofensivo o políticamente correcto. Reivindica la posibilidad de abordar desde una perspectiva crítica el acontecer de la sociedad, ser el foco de la polémica y contribuir a la recuperación de la conciencia colectiva.

Dentro de toda esta tarea, existen algunas temáticas que en el tránsito que lidera la cultura hacia la democracia como a su posterior consolidación, se transforman en indispensables de abordar debido a su condición determinante para entender sucesos posteriores y el propio presente. Esto, porque durante muchos años él abordarlo de un modo explícito les estuvo vedado y su condición de referente es tan determinante que se transforma en punto indispensable para poder mirar el futuro, previamente viéndose y

reconociéndose en ese pasado.

Tal parece ser el fenómeno que ocurre con la experiencia de la II República y de la Guerra Civil Española durante el período de la *Transición Democrática* y son sus dimensiones las que examinamos a través de una muestra específica de fuentes como son los filmes referidos al tema creados o divulgados entre 1975 y 1986.

El recuerdo de este período nunca estuvo ausente durante la Dictadura del general Francisco Franco. Su uso, se transformó en una fuente de legitimación permanente de su poder y fue empleado como una falsa disyuntiva que lo transformaba en el “mal menor” para muchos españoles.

La creación cinematográfica fue, en un rasgo propio del siglo XX, uno de los tantos procedimientos utilizados no sólo para divulgar las supuestas virtudes y obras del Régimen como para llevar a cabo, en conjunto con otros medios, un procedimiento bastante más complejo y perverso como fue el de capturar y manipular la memoria histórica de una comunidad atormentada por los horrores de la Guerra, expuesta a las difíciles condiciones de vida durante los años siguientes e intimidada por una férrea Dictadura.

No es por lo tanto extraño que el propio *Franquismo* haya pretendido difundir una imagen de sí mismo y de la reciente historia española a través de un amplio conjunto de filmes que masificaban sus fábulas conjuntamente con el estímulo de una producción que tendía al escapismo y a la evasión.

Tal actitud, es coincidente con la voluntad del régimen nacional-católico que Franco impuso y su sello fundacional en donde era necesario rescatar una discursividad artificial y antojadiza que lo vinculaba con las más hondas raíces de la tradición ibérica: con el Cid, los Reyes Católicos y Felipe II. Para establecer esa continuidad, era necesario quebrantar el recuerdo y la secuencia histórica sobre todo en lo que respecta al más importante proceso de emancipación social y política ocurrido en la España moderna a saber, la instauración y la obra desarrollada durante la II República.

Uno de los límites para el completo éxito de esta operación estuvo en el ingente exilio que huyó de la Península para buscar refugio en el resto de Europa y América Latina entre los que se contaba un notable grupo de artistas e intelectuales, a los que se sumó un número de creadores de diversos orígenes quienes hicieron que, al menos en el plano externo, sus representaciones acerca del conflicto fueran una referencia obligada, reconocida y legítima frente a su contraparte elaborada por la Dictadura que no pudo trascender sus propias fronteras.

Esa producción cinematográfica que entronca con los éxitos del cine republicano y su gran explosión como industria durante la guerra, servirá de aliento a quienes esperaran mejores momentos para hacer lo suyo, no sólo en el ámbito cinematográfico, sino en las demás expresiones de la creación. Tal es caso, de los primeros matices frente al discurso de Franco provinieron de ámbitos tolerados, no por ello del todo libres, como la literatura, el teatro y, desde luego, la producción fílmica. Ello le permitió dar a la sociedad española, ya por los años sesenta cuando aparecían los primeros rasgos de debilidad del régimen, el ambiente para iniciar y contribuir al largo camino de la liberalización que conduciría a la democratización.

La memoria colectiva, por entonces mayoritariamente cautiva y utilizada, comenzó a reconstruirse gracias al poder de las imágenes capaces de activar determinadas trazas. En ello, los años setenta fueron determinantes pues, a los ímpetus de una juventud cada vez más descontenta y protagonista, como también, menos sensible al intencionado recuerdo de la Guerra, fue capaz junto a sus dirigentes y organizaciones de alcanzar el reestablecimiento de la tan añorada democracia.

Fue hacia el último período del régimen *Franquista* que comenzaron a difundirse visiones paralelas a las hasta ese entonces instaladas, sobre todo, en lo que se refería a la vida cotidiana durante la Dictadura en donde España no era precisamente grande, ni libre, existiendo sobre el tema ejemplos clásicos ni siquiera provenientes del ámbito más opuesto al gobierno tal como fue “*La Colmena*” de Camilo José Cela en donde hay un cuestionamiento

contundente a la paz de los vencedores, a la postergada reconciliación y a la miseria de la posguerra.

Hemos pretendido explicarnos el por qué de la persistencia del recuerdo y constante examen del pasado en una sociedad, hecho que le resulta doloroso y controversial, el que en un acto reflejo, vuelve a resurgir con alguna fuerza cada cierto tiempo.

Las explicaciones que hemos encontrado y deducido se vinculan, en primer término, con la existencia de un pasado por años prohibido y utilizado como un tormento útil para el disciplinamiento social. Parte de la actitud crítica de los espacios de la cultura, interpretando un sentir colectivo, se tradujo en el enfrentamiento de las dramáticas circunstancias de la II República y de la Guerra Civil, como parte de la necesidad de crear o crearse un pasado que sirviera como fundamento del tiempo presente y que deconstruyera las tautologías tejidas en torno de él por el *Franquismo*.

En esta tarea, el cine se transformó en la herramienta privilegiada del rescate de la memoria colectiva, como además y tempranamente en el material que hizo posible un contraanálisis histórico muy potente y verosímil a partir de finales de los sesenta, pero con un mayor vigor durante los años setenta y ochenta.

Igualmente, a una sociedad que durante los años de la *Transición* requiere paradigmas, requiere urgentemente analizar sus experiencias de vida democrática y de un modo definitivo afrontar el postergado debate de su fracaso bajo tal modelo político, pero además, requiere dotarse de imágenes que le entreguen identidad. Necesita reconocer a los demás y reconocerse en ese pasado. Paso indispensable para afrontar con madurez el reestablecimiento de su vida cívica.

De acuerdo con lo anterior, una sociedad como ésta, expuesta deliberadamente durante décadas a una honda división y contraposición de sus visiones, requería como una medida impostergable la unificación de sus relatos y la convergencia de sus experiencias en una memoria histórica común, ello era imposible de realizar sobre la base del olvido.

También a través de la revisión que hemos realizado, hemos podido apreciar que el período republicano se constituyó en una fuente de respuestas a las múltiples inquietudes que los ciudadanos y los creadores se plantaron durante los años del cambio político. Su liberalidad, la presencia de sueños y utopías posibles aunque breves, el haber sido una época de entrega a los ideales y no de transacciones en donde se libró una lucha cuyo ejemplo moral sacudió al mundo.

En este trabajo, hemos hecho un estudio de las representaciones elaboradas por parte de creadores fílmicos sobre un proceso histórico concreto las que han contribuido a configurar una cierta ideología en la sociedad española, distinta a la impuesta por el *Franquismo*, mediante una elaboración amplia y a veces contradictoria, elaborada como el sustento de una mentalidad que podríamos llamar progresista, abierta a los cambios, conciente de sus libertades y crecientemente emancipada.

Igualmente, se ha señalado que sistemáticamente la sociedad española mientras se normaliza su vida institucional, se extendió una actitud a nivel masivo caracterizada por la evasión, fenómeno que se ha denominado como *La Movida* madrileña. Esta situación, lejos de reflejar de algún modo la desafección de los jóvenes por la democracia, es la mejor muestra de apego hacia ella en una actitud mental de suspenso en donde se la considera eventualmente efímera y, por lo tanto, valorable en lo que respecta al ejercicio y a la experiencia de las libertades.

Frente a ella, percibimos una coyuntura de particular importancia en la relación con la cinematografía que, lejos de no comprender esta actitud, se tiñó de sus símbolos para cumplir su rol y confrontar a ese mundo con el de otras épocas, con su reconstrucción y su homenaje. Incluso es posible afirmar que desde los códigos culturales de *La Movida* existió también una mirada histórica de mayor aliento, de actitud crítica pero consistente. Mencionamos a *La Vaquilla* para validar nuestra hipótesis.

La labor que la cinematografía y la cultura en general habían emprendido en el

rescate del pasado se enfrentó a condiciones de orden político que consideraban inconveniente su trabajo. Estas condiciones lo desaconsejaban en tanto se transformó en un obstáculo para la reconciliación.

Frente a ello, podemos afirmar que es de la mayor importancia la persistencia de la creación cultural en la modificación de la representación social del pasado cuando parecía más cómodo abandonarlo, cuando había dejado de ser herramienta de la lucha política y pasaba a ser una mirada crítica de doble flujo, en momentos en donde el sentido práctico, el acomodo y el abandono de los valores eran actitudes predominantes.

Nos parece que, más allá de los intentos de cooptar a ciertos creadores mediante la fórmula de la coproducción en conjunto con organismos estatales, la existencia de una industria relativamente asentada y de mecanismos de financiamiento abiertos, permitieron la existencia de un juicio independiente del pacto de olvido y de la homologación moral que sustentó a la *Transición* a pesar de que es posible encontrar juicios y reconstrucciones influenciadas por ese ambiente.

Hemos podido constatar que la imagen de la II República es en general positiva. Incluso por momentos se le rinde homenaje añorándose el protagonismo y la creciente emancipación de la sociedad y su cuota de valentía e ingenuidad. Aspectos como la vida familiar, (*Las bicicletas son para el verano*) la heroica juventud de los años treinta, (*Réquiem por un campesino español*) son secundarios, pero destacados poniéndolos de relieve.

En relación a este tema no existe polémica. Sin ser una etapa de gloria, se instala con facilidad la idea de que la II República fue un punto culminante de la vida de España. Es decir, el balance sobre lo que ese período representó existe, pero el diálogo y el debate están más bien enfocados hacia aquellas construcciones mentales elaboradas y difundidas durante los años de la Dictadura.

En tal sentido, hemos podido constatar de que la República es rehabilitada tanto en su atmósfera como en sus logros a través de múltiples ejemplos: reparto de tierras,

protagonismo de la mujer, emancipación de los trabajadores, hábitos de tolerancia al interior de la sociedad, en el ejemplo moral de su resistencia al fascismo, etc. Son esos los contenidos de un mensaje que comparte con la mentalidad progresista de la que la sociedad en la *Transición* se nutre.

No fue tan profunda esta capacidad respecto de la mirada hacia los errores cometidos en contra de la religión y de la Iglesia Católica. La cinematografía de la época en general, como en la muestra de ella que hemos escogido, muestra a la II República y sus partidarios no protagonizan ó alientan actos de violencia contra ella como lo denunció y difundió el discurso político del *Franquismo*. En realidad, los filmes seleccionados no enfatizan en temáticas de efectos polémicos entre los “vencidos”, más bien sus discursos hacen frente común para desbaratar décadas de falsificaciones y estigmas.

En un ámbito más concreto en base al análisis que hemos realizado, podemos señalar que la tarea de la memoria emprendida por la cinematografía española atravesó por un proceso de evolución coincidente con la atmósfera que se vivió entre los años 1975 a 1986, esta etapa estuvo marcada por distintos fenómenos de interés hacia el conflictivo período que hemos abordado.

En primer lugar, existió un auge, un despertar por momentos explosivo, que conforme a la normalización de la vida cultural avanzó a una postura de mayor prudencia, quizás la que más afectó la continuidad de la tarea que había emprendido, debido a que dejó de significar algo nuevo y que respecto del escenario político se planteaba como incorrecto seguir hurgando en esos temas, hasta que la emergencia del primer cincuentenario de la contienda volcó las miradas de la sociedad hacia aquella experiencia, la que implicó la presencia de interpretaciones valiosas y en algunos casos pretenciosas como lo fue *Dragon Rapide*.

Respecto de aquella primera etapa, coincidente con la explosión a la que hacíamos mención, la producción estudiada esta cargada de todo aquel ímpetu y deseo postergados por décadas que se traduce en una voluntad expresa de abordar núcleos temáticos importantes y postergar la ficción para otros momentos. Parte de esta explosión, implicaba sacar a relucir

todo aquello que estuvo prohibido, tratar de apuntar contra las imágenes más consolidadas del extinto Régimen, así lo demuestran: *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patiño y *Raza, el espíritu de Franco* de Gonzalo Herralde, directores coincidentes en esta intención.

Si bien ambos utilizan el formato documental, lo emplean para abordar temáticas distintas pero convergentes; la vida cotidiana y su contraposición al discurso y verdad de los vencedores y en la segunda, cómo el dictador pretendió legar una imagen de sí, completamente manipulada, empleando para desmontarla a sus cercanos, incluida a su hermana.

Esta es la fase en donde este estallido de memoria se confunde con la idea de liberarse de un conjunto de contenidos falsos pero, también de recoger las difíciles situaciones que caracterizaron a la posguerra y de su represiva atmósfera en la satisfacción de haberse liberado de ella. Esto no sin dejar de lado este tortuoso examen activado por aquella música superficial y evasiva que rodeaba esas vidas oscuras rodeadas por el dolor y la miseria, como ocurre en *Canciones*. Una situación similar es la que se observa a través de los intentos de falsificar su imagen mediante el uso del cine que protagonizó Franco en su película *Raza*, en la revisión de sus connotaciones que emprendió Herralde.

En nuestra visión, ambas películas apuntan a generar las condiciones para el ingreso en la nueva vida institucional, pues intentan insertar a la sociedad en un mundo de verdad, alejarlo de toda la irrealidad que vivió durante décadas, pero no recogiendo sus imágenes para criticarlas, sino llevando a los espectadores a contrastarlas con las nuevas condiciones que les toca vivir. Todo ese mundo se desdibuja, incluso plantea una forma de paranoia. Se prepara el camino para abordar experiencias anteriores y afrontar la verdadera naturaleza del enfrentamiento que culminó en casi cuarenta años de Dictadura.

La importancia de filmes analizados radica en su eficacia para dismantelar las representaciones e íconos tejidos por la Dictadura, participando de la batalla librada en la construcción de imaginarios, negando la posibilidad de construcción de una memoria del

Franquismo, de un espacio de evocaciones y de nostalgias implicadas en la mantención de la vigencia de su proyecto autoritario.

Asimismo, existió un valorable esfuerzo por construir una continuidad de memoria en un proceso que alcanzó cada vez más profundidad. Este se introdujo en las décadas de la Dictadura, sobre todo, en la etapa anterior a los sesenta, su período más doloroso y traumático. Esta tarea se realizó de modo importante activando sus trazas, trayendo esa lejana experiencia cotidiana al presente.

Una situación un tanto distinta fue la que apreciamos en los filmes que abordaron esta problemática y que surgieron hacia la primera mitad de los años ochenta. Como observamos, se abandonó la pretensión de aludir a los grandes temas de la guerra y a sus figuras, fenómeno propio de la etapa anterior. Ello representó el deseo de indagar en una dimensión más íntima y común sobre la base de actores anónimos, pero elocuentes protagonistas, del período. Es un cine que se repliega sobre los personajes secundarios, sobre el mundo de los sobrevivientes y de los marginales concentrando su mirada en el mundo de la guerra, pero lo hace en clave de *Transición*.

Esta política le significó contar con protagonistas verosímiles, limpios de las culpas de sus padres, empleando normalmente a jóvenes o a quienes más que tener roles de liderazgo en la época fueron espectadores.

Eso es lo que ocurre con *Las Bicicletas son para el verano*, en donde es una familia la que protagoniza el paso a la Dictadura que se pone en paralelo con la restitución de la democracia en los setenta. Los tránsitos se homologan en su dimensión de adaptación hacia nuevas realidades que todavía no se encuentran definidos presentándose como inciertos.

Una característica predominante fue la abordar esta temática impregnando su reconstrucción de la atmósfera propia de los años ochenta en España. En realidad, la contienda es paralelamente un contenido de la memoria y una elipsis que pretende ejercer una crítica sobre su propia realidad y un juicio, en algunos casos categórico, sobre ella.

De particular importancia es el análisis que se concentra en las características de la normalización democrática vista, mediante las metáforas simbólicas empleadas, como un proceso en donde la torsión de los valores, el acomodo, la pérdida de referentes y las identidades son un factor común, situación que encuentra el mayor ejemplo en *La Vaquilla* de Luis García Berlanga.

Además, surgió el problema de cómo hacer frente a un pasado que podía reavivar viejas disputas y traer al presente todo un sino de desgracia y de división. En esta disyuntiva la España de la *Transición* manifestó un constante temor. *El rey y la reina* planteaba esa problemática y su argumento manifiesta en realidad la imposibilidad de liberarse de los fantasmas del pasado.

Dentro de la muestra escogida, otro aspecto que forma parte de las preocupaciones que la cultura trató de impulsar fue el de las responsabilidades históricas frente al pasado. El peso de una conciencia atormentada por las culpas y el juicio a las instituciones, necesidades que se vuelcan y representa históricamente a través de *Réquiem por un campesino español* de Bertriu son clara expresión de ello.

Aún cuando, estas situaciones no se hayan dado con claridad en la realidad política y social del período de producción de los filmes abordados, las obras si optan por enfrentar este requerimiento de indudable carga moral. Un ejemplo es el examen al que se somete la conducta de la Iglesia Católica personificada a través de Mosén Millán, como también, en la abdicación de la Guardia Civil a favor de la Falange, carta blanca para la comisión de los más graves atropellos.

Este el film intentó restituir y legar representaciones culturales de la II República en su capacidad de impulsar un proyecto emancipador, incluso, en aquellos lugares más refractarios al cambio.

La confluencia de dos situaciones, en principio fortuitas pero directamente relacionadas, como fueron la conmemoración del primer cincuentenario de la Guerra Civil y la renovación de la confianza ciudadana al gobierno socialista de Felipe González, fueron los marcos de referencia de lo que podríamos llamar la atmósfera de remembranza que surgió en torno del año 1986 y que trajo consigo un estallido de creación en función del tema que se sitúa en la perspectiva de un balance. En primer lugar, ante el período de la II República, no abandonando su postura crítica frente a las características del fenómeno redemocratizador del que fue testigo.

El intento por plantear un balance histórico inducido por la efeméride obligó a los directores a centrar el objeto de análisis y reconstruirlo en su dimensión más exacta y no plantearlo, como se hizo en los años setenta por ejemplo, de un modo más libre, más especulativo y apoloético debido a la urgencia de conocer y recrear el pasado. Por el contrario, observamos en esta cinematografía, una clara tendencia a asumir una perspectiva con una óptica más concluyente, dejando de lado la visión maniquea de la primera época, indagando en los errores, haciendo también defensa de las virtudes y sueños que sustentó la anterior experiencia democrática. Apropiándose en definitiva, del pasado en una dimensión más real y cercana.

De la misma manera, los filmes del período son también, como toda representación cultural, una muestra del espíritu de crítica que movió a sus creadores y en este caso esa inquietud se hizo manifiesta al plantear, de uno u otro modo, severos juicios sobre lo que había sido la *Transición* de la que habían sido participes y testigos los españoles. Ese fenómeno, emplea para presentarse, recursos que antes habíamos señalado: la transposición de realidades, el presente y el pasado, elipsis temporales y metáforas en la narración que abordan hechos pretéritos para presentar una tesis sobre la contingencia.

Nos referimos en particular a películas como *La guerra de los locos* de Manuel Matji y a su tesis acerca de quién es realmente el autor de la muerte del *Franquismo*. *El año de las luces* de Vicente Aranda y su aproximación a la descomposición del Régimen y *Dragon Rapide* de Jaime Camino en donde existe un intento por imponer una verdad histórica.

Creemos que esta postura asumida por la cinematografía y la creación cultural en general, se originó en una época que se ve a sí misma como un momento inaugural de toda una nueva era en la historia de España: su incorporación a la CEE, el nuevo triunfo del PSOE con lo que se terminan los espacios políticos vedados contribuyendo a la consolidación de sus instituciones democráticas, fueron razones para poner fin a una etapa de aprendizajes, de acumulación de experiencias que condujo al reestablecimiento de la convivencia, luego de los largos años de Dictadura.

En ese sentido, el poner termino al proceso de recuperación de la memoria histórica era una de las deudas que la sociedad tenía, e independientemente de cómo se hayan asumido las responsabilidades ante él, y de las incomodidades e inconveniencias que pudieran haber generado, ésta fue un elemento eficaz en el reestablecimiento de las confianzas, en el abandono de las máscaras en la recuperación de las identidades, ocultas o torcidas durante tantos años.

Es para nosotros determinante que el éxito del proceso de *Transición* haya estado, si bien no desde un origen, asentado gradualmente en el despertar de una memoria que contra muchas dificultades, pudo más que el olvido y que lejos de ser contraproducente, se consolidó justo cuando España la requería para iniciar un nuevo camino, el de su inserción en un nuevo mundo, soltando las amarras que la unían a una tortuosa y provinciana historia, utilizando al pasado para liberarse y emplearlo como herramienta y no para vivir presa de él y de sus traumas.

Finalmente, podemos señalar que nuestras hipótesis se comprueban pues, como hemos podido constatar, la cinematografía sobre la II República y la Guerra Civil, le aportó a la sociedad española un conjunto de referencias político-culturales necesarias para la reconstrucción y reelaboración de su memoria histórica en una época en donde ella se hizo indispensable para afrontar un período de notables cambios.

Junto a ello, es posible indicar que el cine contribuyó a establecer un conjunto de

representaciones en que la experiencia histórica republicana y la posterior contienda, fueron recuperadas y logran difundir un juicio en donde se reconocen su aspiraciones y sus sueños los que, en parte, colaboraron a configurar una nueva mentalidad durante la *Transición Democrática* en España

Fuentes Fílmicas y Bibliografía.

1. Fuentes Fílmicas.

1. “El Año de las luces”, Fernando Trueba, 1986, España, Color, 98 min.
2. “Las bicicletas son para el verano”, Jaime Chavarrí, España, 1983, Color, 103 min.
3. “Canciones para después de una guerra”, Basilio Martín Patiño, España, 1977, Blanco y negro,
4. “Dragon Rapide”, Jaime Camino, España, 1986, Color, 103 min.
5. “La Guerra de los locos”, Manuel Matji, España, 1986, Color, 104 min.
6. “Raza, el espíritu de Franco”, Gonzalo Herralde, España, 1977, Blanco y negro, 96min.
7. “El Rey y la reina”, José Antonio Páramo, España-Italia, 1983, Color, 125 min.
8. “Réquiem por un campesino español”, Francesc Bertriu, España, 1985, Color, 95 min.
9. “La Vaquilla”, Luis García Berlanga, 1985, España, Color, 122 min.

2. Bibliografía.

2.1 Sobre la Guerra Civil Española

2.1.1 Libros.

1. Aróstegui, Julio, *Historia y memoria de la Guerra Civil*, Salamanca, 1986.
2. Azaña, Manuel, *Causas de la Guerra de España*, Grijallo Mondadori, Barcelona, 1986
3. Carr, Raymond, (Ed.), *La República y la Guerra civil Española*, Ed. Crítica, Barcelona.
4. Duby Georges y Perrot, Michel, *Historia de las Mujeres, V.9 "Guerras, Entreguerra y Posguerra*, Taurus, Madrid, 1993.
5. Furet, François, *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
6. Jackson, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil*, Barcelona, 1987
7. Jackson, Gabriel, *Entre la reforma y la revolución*, Barcelona, Ed. Crítica 1980.
8. Losada M., Juan C., *Ideología del Ejército Franquista 1939 -1959*, Ediciones Istmo, Madrid, 1990.
9. Morodo, Raúl, *Los Orígenes Ideológicos del Franquismo. La Acción Española*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
10. Nolte, Ernst. *La Guerra Civil Europea. Nacionalsocialismo y bolchevismo. 1917-1945*, Fondo de Cultura Económica, México 1996.
11. Payne, S., *Los Militares y la Política en la España Contemporánea*, Ed. Ruedo Ibérico, 1968, S/L.
12. Preston, Paul, *La destrucción de la democracia en España. Reacción y Reforma y Revolución en la Segunda República*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

13. Preston, Paul, *Las tres Españas '36*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1999.
14. Quintana N., Francisco, *España en Europa 1931 -1936*, Ed. Nueva, Madrid, 1993.
15. Thomas, *La guerra civil española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1995.
16. Tuñón de Lara, Manuel, *La Guerra Civil Española cincuenta años después*, Barcelona, 1985.
17. Tuñón de Lara, Manuel, *La II República Española*, 2v, Siglo XXI de España Editores, Madrid.
18. Tusell, Javier, *La Dictadura de Franco*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
19. Vilar, Pierre, *La guerra civil española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1996.

2.1.2 Artículos.

1. Moradiellos, Enrique, *La Guerra de España. La Guerra Civil y el conflicto europeo*, en *Claves de Razón Práctica*, nº 78, Madrid, 1997.
2. Moreno F., Roque y Sevillano C., Francisco, *Los orígenes sociales del franquismo*, en *Hispania*, Vol. LX/2, nº 205, Madrid, 2000.
3. Navarro, Vicenç, *¿Franquismo o fascismo?*, en *Claves de Razón Práctica*, nº 115, Madrid, 2001.

2.3 Sobre la Transición Española

2.3.1 Libros.

1. Cotarelo, Ramón. (Comp.), *Transición Política y Consolidación Democrática (1975-1986)*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1992.
2. Díaz, E., *La Transición a la democracia*, Madrid, Euclina, 1987.
3. Juliá, Santos, et al., *Memoria de la transición*, Editorial Taurus, Madrid, 1996.
4. Tusell, J., Soto, A. *Historia de la Transición 1975 -1986*, Alianza Universidad, Madrid, 1988.
5. Poulantzas, Nicos, *La Crisis de las Dictaduras. Portugal, Grecia, España*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1976.
6. Sánchez C, José., *La Revolución portuguesa y su influencia en la transición española (1961- 1975)*, Editorial Nerea, Madrid,
7. Tusell, Javier, Lamo de Espinosa, Emilio y Pardo, Rafael (Eds.) *Entre dos siglos. Reflexiones sobre la democracia española*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
8. Prego, Victoria, *Diccionario de la Transición*, Palaza & Janés, Barcelona, 1999.
9. Prego, Victoria, *Así se hizo la transición*, Plaza & Janés, Barcelona, 1995.
10. Zamagni, Vera, *Historia Económica de la Europa contemporánea*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.
11. Aguilar, F., Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1999.

2.3.2. Artículos.

1. Cabeza, S.A., Sonsoles, *La oposición democrática a las dictaduras ibéricas*, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 21, Madrid, 1999.
2. Castresana, F. Carlos, *Transición, memoria y justicia*, en *El Mundo*, Madrid, octubre,

- 2000,
3. Carrillo, Santiago, *Un compromiso histórico*, en *El País*, Edición Especial, 25 años de Monarquía, Madrid, octubre de 2000. (www.elpais.es)
 4. Chaparro, Eduardo, *La refundación de España*, en www.elmundo.es
 5. Elorza, Antonio, *¡Viva la República!*, en *El País*, Madrid, viernes 13 de abril de 2001.
 6. Navarro, Vicenç, *Los costes de la desmemoria histórica*, en *El Mundo*, Madrid, *Edición especial, 25 años sin Franco*, noviembre de 2000, (www.elmundo.es)
 7. Prego, Victoria, *La constitución...*, en *El Mundo*, Madrid, *Edición especial, 25 años sin Franco*, noviembre de 2000, (www.elmundo.es)
 8. Preston, Paul, *La transición implicó un pacto contra la memoria histórica*, entrevista en *El País*, 23 de septiembre de 2001.
 9. Powell, Charles, *La transición española*, en *El País*, Madrid, 8 de mayo de 1998.
 10. Vázquez, M., *Sobre la memoria de la oposición antifranquista*, en *El País*, Madrid, 26 de octubre de 1988.
 11. Verdú, Vicente, *Los años de la Reconquista*, en *El País Digital*, Edición Especial 25 Años de Monarquía, (www.elpais.es)

2.4. Sobre la Historia de las Mentalidades y la Memoria.

2.4.1 Libros.

1. Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998.
2. Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1996.
3. Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Paidós, Barcelona, 1985.
4. Le Goff, Jacques, *Les lieux de mémoire*, París,
5. Fevre, Lucien, *Los combates por la historia*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993.
6. Nora, Pierre, *Formas de hacer historia*, Barcelona, 1984.
7. Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Éditions de Seuil, París, 2000.
8. Rojas, Beatriz, *Obras selectas de Georges Duby*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

2.4.2 Artículos.

1. Bédarida, François, *Une invitation à penser l'histoire, la mémoire et l'oubli*, en *Revue Historique*, Vol. CCCV, nº 3, París, 2001.
2. Macron, E., *La lumière blanche du passé*, en *L'Esprit*, nº 266-267, París, 2000.
3. Maurice, Thierry, *La movida ou l'impossible mémoire du franquisme*, en *L'Esprit*, nº 266-267, París, 2000.
4. Mellafe, Rolando, *Historia de las mentalidades: una nueva alternativa*, en *Cuadernos de Historia*, nº 2, Santiago, 1982.
5. Ricoeur, Paul, *Aux origines de la mémoire, l'oubli de réserve*, en *L'Esprit*, nº 266-267, París, 2000.
6. Paz, Octavio, *La búsqueda del presente en Perfiles Liberales*, nº 25, Bogotá, 1991.

7. Vovelle, Michel, *Historia de las mentalidades en Historia de las Mentalidades. Homenaje a Georges Duby, Monografías de Cuadernos de Historia*, Santiago, 2000.

2.5. Sobre Cine e Historia y Estudios sobre el Cine y la Cultura en España.

2.5.1 Libros.

1. AA. VV., *Del franquismo a la posmodernidad*, Cultura Española 1975 - 1990, Akal Ediciones, Madrid, 1995.
2. Braudel, Fernand, *Una lección de historia*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1994.
3. Caparrós L., José M., *Cine e historia; una propuesta de docencia e investigación*, Anthropos, Barcelona, 1997.
4. Caparrós L., J. M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1986)*.
5. Caparrós L., J. M., *Historia crítica del cine español*, Editorial Ariel, Barcelona, 1999.
6. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II.*, Paidós, Barcelona, 1982.
7. De Pablo, Santiago (Ed.) *La historia a través del cine; Europa del este, el franquismo*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Guipúzcoa, 1999.
8. Fernán-Gómez, Fernando, *Las bicicletas son para el verano*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
9. Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
10. Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, 1998.
11. Hopewell, John, *El cine español después de Franco*, Ediciones El Arquero, Madrid, 1989.
12. Llorente, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo. (1936-1951)*, La Balsa de la Medusa, Madrid,
13. Mendez-Leite, Fernando, *Historia del cine Español*, Rialp, Madrid, 1965.
14. Monterde, J. E., et al., *Representación cinematográfica de la historia*, Akal Ediciones, Madrid, 2001.
15. Rodríguez, Salvador, *EL NODO, Catecismo social de una época*, Madrid, 1999.
16. Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

2.5.2 Artículos

1. AA.VV., *El cine republicano en la madriguera*, en *El Viejo Topo*, nº 151, abril de 2001.
2. Alegre, Sergio, *Embajadores en el infierno*, De Pablo, S. *La historia a través del cine; Europa del este, el franquismo*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Guipúzcoa, 1999.

3. Álvarez, Rosa, *Revolución y Cruzada. El cine durante la Guerra Civil*, en *Nickel Odeón*. nº 19, 2000.
4. Coira, Pepe, *Antonio Román en la guerra civil (y viceversa)* en *Nickel Odeón*, nº 19, 2000.
5. Camporesí, Victoria, *Ya son los hechos muy lejanos y es muy difícil recordarlos. La Caza y la memoria de la guerra civil durante el franquismo*. En De Pablo, S. *La historia a través del cine; Europa del este, el franquismo*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Guipúzcoa, 1999.
6. Huguet, Monserrat, *Historia y ficción cinematográfica*, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 21, Madrid, 1999.
7. Mendez-Leite, Fernando, *El violador, el divisionario, el falangista y un alférez de regulares*, en *Nickel Odeón*, nº19, Madrid, 2000.
8. Pardo, C., *Filmar una historia colectiva*, en *Le Monde Diplomatique*, nº 5, Santiago, 2001.
9. Sojo, Kepa, *La posguerra vista por Luis García Berlanga: ¡Bienvenido Mr. Marshall!* , en De Pablo, S. *La historia a través del cine; Europa del este, el franquismo*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Guipúzcoa, 1999.
10. Toledano, José, A. *Españoles en Berlín* , en *La Aventura de la Historia*, nº 4, Madrid, 1999.

Anexo 1: Fichas Técnicas de los Filmes.

1. *El año de las luces.* (1984)

País: España.

Director: Fernando Trueba.

Duración: 98 minutos.

Formato: Color.

Guión: Rafael Azcona y Fernando Trueba.

Fotografía: Juan Amorós.

Montaje: Carmen Frías.

Decorados: Joseph Rosell.

Música: Francisco Guerrero.

Interpretes protagonistas: Jorge Sanz, Verónica Forqué, Santiago Ramos, Manuel Alexandre.

2. *Las Bicicletas son para el verano.*(1983)

País: España.

Director: Jaime Chavarri.

Duración: 103 minutos.

Formato: Color.

Guión: Salvador Maldonado.

Fotografía: Miguel Ángel Trujillo.

Montaje: José Luis Matesanz.

Decorados: Gil Parrondo.

Música: Francisco Guerrero.

Interpretes protagonistas: Agustín González, Amparo Soler, Gabino Diego, Victoria Abril, Marisa Paredes.

3. *Canciones para después de una Guerra.*(1977)

País: España.

Director: Basilio Martín Patiño.

Duración: 118 min.

Técnica: Blanco y negro.

Guión: Basilio Martín Patiño.

Fotografía: Material de archivo en blanco y negro de la época.

Montaje: Luis García Sánchez.

Decorados: No utiliza este recurso.

Música: Canciones populares décadas de los años treinta y cuarenta.

Interpretes protagonistas: No utiliza actores profesionales.

4. *Dragon Rapide.* (1986)

País: España.

Director: Jaime Camino.

Duración: 103 minutos.

Técnica: Color.

Guión: Jaime Camino y Román Gubern.

Fotografía: Juan Amorós.

Montaje: Xavier Montsalvatge.

Decorados: Félix Murcia.

Música: No emplea música original.

Interpretes protagonicos: Juan Diego, Vicky Peña, Rafael Alonso, Miguel Molina, Manuel de Blas, Laura García Lorca.

5. *La Guerra de los locos*. (1986)

País: España.

Director: Manuel Matji.

Duración: 104 minutos.

Técnica: Color.

Guión: Manuel Matji.

Fotografía: Federico Ribes.

Montaje: Nieves Martín.

Decorados: Gumersindo Andrés.

Música: José Nieto.

Interpretes protagonicos: Álvaro de Luna, José Manuel Cervino, José Luis Galiardo, Pep Munne.

6. *Raza, el espíritu de Franco* (1977)

País: España.

Director: Gonzalo Herralde.

Duración: 96 minutos.

Técnica: Color.

Guión: Gonzalo Herralde.

Fotografía: Tomás Pladevall.

Montaje: Manuel Parada.

Decorados: No emplea el recurso.

Música: No emplea el recurso.

Interpretes protagonicos: Pilar Franco Bahamonde y Alfredo Mayo.

7. *El Rey y la reina*. (1983)

País: España- Italia.

Director: José Antonio Páramo.

Duración: 125 minutos.

Técnica: Color más una secuencia de imágenes en blanco y negro.

Guión: José Antonio Páramo y Luis Ariño, sobre la obra homónima de José Ramón Sender.

Fotografía: Francisco Fraile.(Color)

José Nieto. (B/N)

Montaje: Nieves Martín.

Decorados: Miguel Muñoz.

Música: José Nieto.

Interpretes protagonistas: Omero Antonutti, Nuria Espert, Xavier Elorriaga, Víctor Valverde, Ramiro Olivares.

8. *Réquiem por un campesino español* (1985)

País: España.

Director: Fransec Bertriu.

Duración: 95 minutos.

Técnica: Color.

Guión: Raúl Artigot.

Fotografía: Raúl Artigot.

Montaje: Guillermo Maldonado.

Decorados: Julio Esteban.

Música: Antón García Abril.

Interpretes protagonistas: Antonio Ferrandis, Fernando Fernán Gómez, Antonio Banderas, Terele Pávez.

9. *La Vaquilla*. (1985)

País: España.

Director: Luis García Berlanga.

Duración: 122 minutos.

Técnica: Color.

Guión: Luis García Berlanga y Rafael Azcona.

Fotografía: Carlos Suárez.

Montaje: José Luis Matesanz.

Decorados: Enrique Alarcón.

Música: Miguel Asins Arbó

Interpretes protagónicos: Alfredo Landa, José Sacristán, Guillermo Montesinos, Santiago Ramos, Amparo Soler.

Memoria y Contraanálisis en el Cine Español sobre la II República y la Guerra Civil del
Período de la Transición Democrática (1975-1986)”

Tesis para optar al Grado de Magíster en Historia con Mención en Historia de Europa.

PLAN

1. Introducción; Planteamiento de objetivos, Hipótesis y Metodología
2. Marco Teórico; Problemas Metodológicos y Conceptuales
Historia de las Mentalidades.
La Historia de la Cultura y de las Representaciones
El Tema de la Memoria
Las Relaciones entre Cine e Historia.
3. El Período Histórico
Contexto Social y Político de una sociedad que se transforma.
Creación Cultural e Industria Cinematográfica
4. El Cine como referente de la Memoria Colectiva en un período de Cambios
La necesidad del balance
La Obra Fílmica contra el Olvido
¿Qué nos dice el Cine sobre aquella España y aquél pasado?
El Cine, su Contenido y Contraanálisis.
5. Conclusiones
6. Anexos
7. Bibliografía y Fuentes.