

DESCRIBIR Y PRESCRIBIR: EL CINE ESPAÑOL SOBRE LA GUERRA CIVIL COMO FÁBRICA DE MEMORIA. PROPUESTA DE UN MODELO INTERPRETATIVO.

José Antonio Rubio Caballero*

*Universidad de Extremadura, España. E-mail: jrubicab@unex.es

Recibido: 21 marzo 2018 / Revisado: 14 abril 2018 / Aceptado: 22 julio 2018 / Publicado: 15 octubre 2018

Resumen: Además de ser un medio de expresión artística y una floreciente industria cultural, la cinematografía constituye una poderosa herramienta para configurar imaginarios y memorias colectivas. Este artículo propone un modelo de análisis que permite evaluar y comparar los cambiantes e incluso contradictorios mensajes que sobre un mismo acontecimiento histórico puede lanzar la gran pantalla. La metodología es aplicada sobre el caso concreto de la Guerra Civil española y de sus consecuencias en la cinematografía española de ficción. El procedimiento revela la doble y simultánea capacidad que tiene el llamado séptimo arte, al abordar temas históricos, para describir hechos del pasado y prescribir actitudes en el presente.

Palabras clave: Cinematografía; España; guerra civil; memoria histórica; historiografía.

Abstract: Besides being a means of artistic expression and a flourishing cultural industry, cinema is a powerful tool to create imaginaries and collective memories. This article proposes a model of analysis that allows to evaluate and to compare the changing and event contradictory messages than on a historical phenomenon can launch the big screen. This methodology is applied on concrete case of the Spanish civil war and its consequences in the Spanish cinematography of fiction. The procedure reveals the double and simultaneous ability of the seventh arte, when it addresses historical themes, to

describe the past and to prescribe attitudes in the present.

Keywords: Cinematography; Spain; Civil War; Historical Memory; Historiography.

El cine, sin duda uno de los productos más genuinos del mundo contemporáneo, es al mismo tiempo un medio de expresión artística, una pujante industria cultural y un influyente medio de acción social. Al disponer de una amplia gama de mecanismos para narrar acontecimientos reales o ficticios, y por su más que demostrada capacidad de penetración en la sociedad, la cinematografía es una insoslayable fuente de información para cualquier científico social que pretenda descifrar los imaginarios de un colectivo humano dado en una época determinada. Más concretamente, para el historiador preocupado por los procesos de transmisión de memoria del pasado, el llamado “séptimo arte” se revela como un imprescindible foco de interés.

Alude el título de este artículo a la “memoria” y a su “fábrica”. Pues en efecto, la gran pantalla funciona como una fragua de memoria colectiva, y muy particularmente cuando son episodios del pasado los que discurren por ella. Sobre la imagen pesó tradicionalmente una incómoda herencia filosófica, que hacía de ella una simple mimesis mejor o peor conseguida de la realidad. Pero hoy es evidente que ninguna ficción audiovisual es mera captura pasiva de lo que existe. Sabemos, al contrario, que la reali-

dad es una construcción sociocultural¹ en la que las producciones simbólicas y de ficción participan de forma activa.

Si en términos estrictamente psíquicos y médicos la memoria es una facultad cognitiva que permite a cada sujeto almacenar información y adquirir conocimientos, también en el seno de las agrupaciones humanas complejas surge y se fabrica una memoria “colectiva”, representación más o menos distorsionada del pasado común de la comunidad dada. En un proceso más proyectado que espontáneo, más vertical que transversal, las sociedades entretejen una memoria compartida a partir de relatos y mensajes cuyos fundamentos son solo parcialmente objetivos. De hecho, son el voluntarismo y el emotivismo los que definen a esa memoria, inevitablemente mecida por las exigencias del presente, por las circunstancias de quien quiere recordar, condicionada por lo que se decide olvidar y amoldada a los designios de poderes públicos o privados. Destinada a la legitimación, a la rehabilitación o a la condena, la memoria es un espejo deformante del pasado que anega todo el tejido social, que lo cohesiona y que le da sentido. De ahí el interés que para el historiador tiene el elucidar los mecanismos de su concepción y difusión, y el atractivo que, en concreto, posee la producción cinematográfica (especialmente la consagrada a la narración del pasado), en tanto que herramienta de probada utilidad para toda empresa de creación de memoria colectiva.

El llamado “cine histórico” es a la vez espectáculo, testimonio o reflejo del pasado, pero antes que nada es artífice de memoria. A los relatos por él generados se le pueden achacar una suma de debilidades, que al mismo tiempo bien pueden ser entendidas como fortalezas, si se atiende no al rigor científico de sus propuestas sino a su capacidad de atracción del público: elevación de anécdotas arbitrariamente seleccionadas al rango de categorías, presentación del pasado como sucesión cerrada y lineal, énfasis excesivo en la dimensión emocional de la realidad, o exclusión consciente de todo enfoques analítico y racional en los asuntos abordados. Más que hacer historia, el cine que versa

sobre el pasado cuenta historias. En ello se cifra su gran capacidad de seducción, pero también su potencialidad manipuladora y deformante. La obra cinematográfica es espejo y fábrica de realidad, vehículo y motor de ideas, creación artística nacida de la inventiva de un autor individual, ciertamente, pero también documento social, porque transfiere mensajes e implícitos juicios de valor acerca de las realidades que retrata. Es documento de un tiempo, pero también es artífice de ese tiempo, porque la obra permite leer, siquiera entrelíneas, todo un entramado de prescripciones que su autor lanza a la sociedad destinataria del producto.

En pocos ejercicios se deja tan patente lo dicho, añadiéndose a la dimensión artística del cine su estatus de documento social, como en las narraciones cinematográficas de episodios pretéritos. Es en estas obras donde más claramente se relata y se aconseja, se narra y se condiciona, se describe y se prescribe la ejecución de acciones, la adopción de discursos, la asunción de mensajes y la toma de posiciones en relación al presente. Proponemos ilustrar tal extremo mediante un estudio de conjunto de la cinematografía española de ficción que, versando sobre la Guerra Civil (1936-1939), se ha producido desde el final de la contienda hasta la época actual. Para ello –teniendo presente esa simultánea capacidad del séptimo arte, y atendiendo a los referidos criterios de descripción y de prescripción inherentes a las narraciones cinematográficas– establecemos cinco categorías de obras que, salvo muy contadas excepciones, se ubican en fases temporales perfectamente delimitadas.

Una clasificación rigurosa y coherente exige plantear un breve listado de cuestiones fijas a todas las obras de ficción que han abordado la Guerra Civil. Solo tras pasar una criba común, las cintas estudiadas dejan información valiosa, relativa a sus mensajes políticos y a sus pretensiones ideológicas. Bajando desde lo más obvio hasta lo menos explícito, cabe interrogarse, en primer lugar, por el partido ideológico que toma cada una de las obras, es decir, cuál de los dos bandos enfrentados en la guerra –según deja a entender el autor de cada film– poseía más razón política o más legitimidad moral, y en razón de ello cual de ellos fue víctima de la injustificada agresión de su adversario. El análisis, sin embargo, puede afinarse más. Un se-

¹ Berger, Peter y Luckmann, Thomas, *The Social Construction of Reality: A treatise in the sociology of knowledge*. New York, Anchor, 1966.

gundo interrogante se deriva de la consideración que, en el mensaje subyacente de cada película, merece la sublevación armada de 1936. La cuestión no es baladí porque ni siquiera entre las obras que suscriben el relato franquista del pasado, el arranque de la guerra merece similar consideración. En el juicio lanzado sobre el *putsch* del 36 se aprecia una gama de tonos que van desde el repudio absoluto hasta la defensa encendida, pasando por la justificación resignada (viéndose en la insurrección un doloroso acto de legítima defensa), o por el lamento pesaroso (viéndose en el golpe el arranque de un delirio colectivo y fratricida).

Cabe interrogarse, en tercer lugar, sobre el nivel de apología de un concreto ideario político que hay en cada película, es decir, la intensidad con la que cada obra se adhiere retrospectivamente a alguna de las facciones enfrentadas, y la medida en que el autor de cada cinta hace suyo el legado ideológico y moral de aquellos a los que reconoce como correligionarios. Es decir, resulta esencial detectar el grado de distanciamiento que cada obra mantiene con respecto a los acontecimientos que relata. Dada la imposibilidad de matematizar en demasía fenómenos tan inasibles como aquellos que nacen de la creatividad humana, nos limitaremos a establecer tan sólo tres grados de “auto-reivindicación” en las películas que abordan la Guerra Civil: “alto”, “medio” y “bajo”.

Ello basta para diferenciar, por ejemplo, la estentórea apología franquista presente en “Raza”, de otras cintas del segundo franquismo, que aún sin disentir en esencia del relato oficial de la dictadura, se esforzaron poco por aplaudir la victoria de 1939. De igual modo, tampoco en la otra esquina del tablero ideológico los grados de reivindicación política serán invariables y homogéneos. Si las obras de la Transición o la primera democracia fueron complacientes con el bando derrotado, pero poco militantes en lo ideológico, en cintas de décadas posteriores se apreciaría no solo la sintonía de los autores con la causa del bando perdedor, sino que además dejan ver bien su calidad de palancas destinadas a animar al espectador a adherirse emocional y políticamente a dicha facción.

En cuarto lugar, se impone un examen sobre el grado en que cada película preconiza la reconciliación entre los antiguos contendientes o entre sus herederos ideológicos. Dos doctrinas pugnan en relación a estos delicados procesos de vuelta a la concordia en las comunidades políticas heridas por conflictos pasados: aquella que entiende la confrontación dolorosa con el pretérito como requisito necesario para la conquista de una paz genuina, y aquella que preconiza el pacto de olvido como estrategia más adecuada para facilitar la convivencia y archivar los traumas². Cada uno de los relatos cinematográficos de la Guerra Civil contiene, de manera patente o latente, un mensaje sobre la oportunidad de la reconciliación entre españoles, repartidos en dos opciones (la reconciliación es o no es deseable), a su vez partidos en dos opciones: (“es deseable la reconciliación, pero dentro del franquismo”; “es deseable la reconciliación, pero tras el establecimiento de una democracia”; “no es deseable la reconciliación si pervive el franquismo”; “no es deseable la reconciliación, ni aún en democracia”).

Cabe preguntarse, por último, por la prescripción planea sobre cada obra, es decir, qué actitud se pretende inducir en el espectador, qué recomendación implícita subyace en cada una de las películas. Por expresarlo de un modo esquemático: la contemplación de una macabra y prolongada tortura sobre una ingenua muchacha republicana que sueña con una España democrática, perpetrada por un siniestro matorife falangista (*Las trece rosas*, 2007), tenderá a despertar en el espectador unos efectos y unas percepciones sobre su presente bien distintos de los que pueda generar en él una escena de hermanamiento entre dos reclutas de bandos enfrentados (*La Vaquilla*, 1984), hombre sencillos que ansían el fin del absurdo combate, que solo quieren regresar a unos hogares de los que tuvieron que irse por órdenes de unos oficiales a los que secretamente odian y cuyas ideologías les son indiferentes. Así, hay cintas que preconizan no solo recordar, sino también honrar y homenajear a un bando determinado, y otras cuyos mensajes abogan por que el recuerdo vaya seguido de un saludable archivo de litigios.

² Defrance, Corinne, “La réconciliation après les conflits: un savoir-faire européen?”, *Les Cahiers Sirice*, 15 (2016), pp. 5-14.

Estos cinco criterios clasificatorios posibilitan el establecimiento de una tipología múltiple y evolutiva de los relatos cinematográficos sobre la Guerra Civil. Merece un primer comentario el alto grado de adecuación mostrado por las obras a las directrices políticas de cada momento, a los condicionantes o exigencias comerciales de la época en que se elaboran, o, más genéricamente, al clima cultural propio del periodo en que son realizadas. Predominan los conjuntos de obras más o menos coetáneas dotadas de relatos casi semejantes. Expresándolo en los términos específicamente propuestos para este análisis: se trata de obras elaboradas en la misma franja temporal que otorgan similares respuestas a todas las preguntas de la serie. Hay excepciones, en efecto, especialmente en periodos bisagra³, más por encima de los casos particulares, son abrumadoramente mayoritarias las producciones conformes con su respectivo *Zeitgeist*. El siguiente cuadro, que responde a la serie de preguntas antes desgarnadas, permite fijar hasta cinco bloques cronológicos o temáticos:

La producción cinematográfica sobre la Guerra producida, *grosso modo*, en los años cuarenta, constituye un bloque distinguible (“1º franquismo”), y otorga en el cuadro una serie de respuestas bien específicas y diferenciadas. Una cinematografía altamente vigilada, cuando no directamente patrocinada, por un estado dictatorial en plena fase de construcción. Otra columna (“2º franquismo”) contiene un cúmulo de obras cuyas respuestas son sensiblemente distintas. A pesar mantener afinidad con el discurso franquista, sus mensajes sobre la guerra se han matizado, en consonancia con el relativo viraje que en la misma época efectúa el propio Régimen. Una tercera columna, también ubicada en tiempos de la dictadura, se ha titulado genéricamente “disidencia”, y es coetánea a la del “segundo franquismo”. Recubre producciones que aluden a la Guerra Civil y a sus consecuencias, pero que en el esquema no arrojan las mismas respuestas que las que ofre-

ce la cinematografía auspiciada por el aparato de la dictadura. En cuarto lugar, y tras el fin del franquismo, aquello que genéricamente se etiqueta como “democracia” (desde la Transición hasta las dos primeras décadas del siglo XXI) propició la emergencia de mensajes bien alejados de los que habían monopolizado la gran pantalla antes de 1975. Tanto el declive y la casi desaparición de los relatos franquistas, como la caducidad de las peculiares narrativas disidentes –en un marco ya exento de censura que hacía superfluas determinadas estéticas– explican tal viraje. Los nuevos vientos culturales abrieron la puerta a muchas voces antes amordazadas, rompiendo los cánones que imperaron durante cuatro decenios y facilitando la aparición de relatos bélicos o posbélicos inéditos hasta entonces.

Y aun así, tampoco es lícito afirmar que el grueso de la producción ficcional aparecida en democracia y relacionada con la Guerra constituya un bloque homogéneo. Las obras otorgan. En esencia, las respuestas portadas por las obras al cuestionario común permiten organizar dos compartimentos distintos y sucesivos: uno abarcaría desde la 1975 hasta mediados de los años 90 (“1ª democracia”) y otro (“2ª democracia”) que se extendería aproximadamente desde esa fecha hasta hoy. Se detallarán a continuación las respuestas ofrecidas por la producción cinematográfica de cada uno de los bloques cronológicos consignados, y se examinarán los porqués de los vaivenes, cambios, o continuidades, que han venido marcado el relato ficcional sobre la Guerra Civil. Para ello, servirá de guía el cuadro anteriormente ofrecido, como síntesis que es de la sucesión de mensajes lanzados en tono al conflicto de 1936-1939.

³ Por ejemplo, el anacronismo belicista de *La paz empieza nunca*, ya a las alturas de 1960, llegó a las pantallas en paralelo al relativo pacifismo de *Posición avanzada*, de 1958; en la segunda mitad de los noventa coincidieron *La hora de los valientes*, con su tibiamente pro-republicana, y *Libertarias*, abierto alegato en favor del bando derrotado.

	FRANQUISMO			DEMOCRACIA	
	1º	2º	DISIDENCIA	1ª	2ª
Legitimidad	Bando nacional	Bando nacional	Principalmente republicanos	Principalmente republicanos	Bando republicano
Ilegitimidad	Toda la izquierda	Principalmente comunistas	Todos, principalmente la derecha	Todos, principalmente la derecha	Toda la derecha
18 julio	Cruzada gloriosa contra la anti-España	Necesario acto de anticomunismo	Indefinido	Locura colectiva	Ataque fascista a la democracia
Apología	Alta	Media	BAJA	BAJA	ALTA
Reconciliación	NO	SÍ (dentro del franquismo)	NO (dentro del franquismo)	SÍ (dentro de la democracia)	NO
Prescripción	Recordar y honrar	Recordar y pasar página	Recordar	Recordar y pasar página	Recordar y honrar

Cuadro 1: relatos cinematográficos sobre la guerra civil

1. PRIMER FRANQUISMO: APOLOGÍA DE LA VICTORIA

Con un régimen recién surgido de una cruenta Guerra Civil de rescoldos aún humantes, con un bando vencedor levantado sobre los escombros de un país física y moralmente fracturado, con un andamiaje institucional urgido por dotarse rápidamente de una legitimidad nueva e indiscutible, no es de extrañar que en materia cultural el espacio existente no ya para la heterodoxia, sino para el mínimo matiz o claroscuro ideológico, fuera nulo. Las percepciones de la Guerra (cfr. *Cuadro 1*) consagran invariablemente un mensaje sencillo y binario, que orla de legitimidad al bando sublevado y anatematiza a toda la izquierda en su conjunto, integrada por verdugos y culpables. Es inviable e indeseable toda reconciliación entre adversarios, pues tal ejercicio implica la relegación o el olvido de una victoria militar que es precisamente lo que da sentido al nuevo Régimen.

Durante la década de 1940, los mensajes transmitidos por el poder no podían sino esforzarse en relatar el traumático episodio del que nació la dictadura. Ahora bien, el repertorio fílmico de ficción que abordó directamente la Guerra fue relativamente corto —el ideario franquista optó por camuflarse preferiblemente en otro tipo de tramas de evasión historicista ambientadas en eras más remotas⁴— y estuvo

⁴ Aquello que se podría llamar la “españolada” populista se compuso de subgéneros como los del cine folclórico, el cine taurino, las evasiones histórico-

presidido, sin duda, por la emblemática *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). Verdadero manifiesto de la ideología franquista, la metafórica trama argumental se basó en un relato del propio dictador, una autobiografía enmascarada y sublimada a través de cuyos episodios Franco proyectó sus fantasmas personales y políticos⁵. Constituye un inmejorable ejemplo de la capacidad del cine para justificar un régimen político, para expandir un determinado relato histórico y para comportarse como herramienta adoctrinadora.

Muy por debajo de ella en términos de impacto social y de significación política se situaron otros títulos: *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) relata la numantina resistencia de los sublevados frente al cerco republicano en el célebre bastión toledano; *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941) narra la camaradería de dos militares del bando nacional y la conversión al credo de los sublevados de una mujer inicialmente afín a la República; *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) aúna el folletín sentimental y el panfleto ideológico con la apología de la caballería de los vencedores; *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942) plantea una inverosímil aventura político-amorosa marcada por la solidaridad entre los perseguidos de la

literarias o las aventuras bélico-coloniales. Mérida de San Román, Pablo, *El cine español*. Barcelona, Larousse, 2002, p.32.

⁵ Gubern Garriga-Nogués, Román, “Raza”, en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 139.

Rusia soviética y los adversarios de la República española; *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942) presenta la reconciliación de dos legionarios curtidos en África que aparcan sus diferencias al embarcarse juntos en la insurrección antirrepublicana.

En un espacio distinto podrían situarse obras que, aun retratando la Guerra desde la óptica franquista sufrieron presiones o cortapisas de la censura: *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) relataba las escalofriantes peripecias de un joven alineado con los rebeldes en el Madrid de las *checas*, que poco antes de morir acababa confraternizando con un miliciano rojo también herido; pese a que reconstruía un episodio de derrota y de martirio de los sublevados a cargo de la flota republicana, *El crucero Baleares* (Antonio Guzmán, 1941) tampoco fue del gusto de las autoridades, que vieron con malos ojos la desproporción entre la gravedad y el simbolismo castrense del asunto tratado y la relativa ligereza con que se abordaba. La historia de la supresión, censura o desaparición de la cinta *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) dio lugar durante décadas a todo tipo de conjeturas⁶. Una militante falangista y un miliciano libertario ven truncada su relación amorosa por el estallido de la guerra, y avanzan en paralelo hacia un trágico final.

Aun sin contener un relato equidistante –se ensalza sin ambages el heroísmo de la Falange a través del arrojito de la chica protagonista, y se denigra la bestialidad atrabiliaria del bando republicano en el Madrid del 36– *Rojo y negro* poseía ciertos elementos equívocos que se apartaban de la ortodoxia del Régimen en su fase de implantación: ofrecía una visión heroica no tanto del Ejército como institución como de una mujer miliciana, que lejos de verse relegada al ámbito hogareño, exhibía un alto grado de politización; había, además, un conato de humanización del “rojo” que amaba a la protagonista, que terminaba rebelándose contra sus correligionarios en un acto de suicidio expiatorio; y poseía un título, en fin, que aludía simultáneamente a la bandera bicolor del anarquismo y de la Falange, organización ésta que pronto se vería relegada en el organigrama del nuevo Estado.

⁶ Crusells Valeta, Magí, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Ariel, 2001, p. 183.

2. SEGUNDO FRANQUISMO: REIVINDICACIÓN DE LA PAZ

Tres términos resumen el giro descrito por el relato cinematográfico sobre la Guerra desde inicios de la década de 1950: anticomunismo, redención y reconciliación. La contienda se va esfumando como referencia directa, en beneficio de temáticas orientadas hacia aquello que sucede en la retaguardia. El tono de cruzada pierde presencia, y aun con limitaciones y dudas, los argumentos maniqueos dan paso a relatos de cierta espesura (cfr. *Cuadro 1*). Incluso desde la óptica de los vencedores, la Guerra Civil deja de ser motivo explícito de orgullo. La equidistancia sigue estando lejos y el Régimen se sigue reconociendo en la victoria, pero el tono que predomina ahora en su tratamiento es el del lamento por sus nefastas consecuencias humanas y la satisfacción por la bonanza del presente. No se trata tanto de recordar la guerra, sino de archivarla. Cirugía dolorosa e inevitable, la guerra fue condición *sine qua non* para el advenimiento de la armonía y la prosperidad. Mientras la economía recobra pulso y valores como la eficacia y el pragmatismo se superponen a credos y dogmas políticos, el cine afín al franquismo empezó a pregonar que la paz sí era posible entre todos los españoles. El Régimen abría simbólicamente sus brazos a aquellos réprobos que reconocieran sus culpas. Ahora bien, la paz ofertada era la de Franco, y en todo caso la reconciliación sólo se podría efectuar entre personas, no entre ideologías.

En aras de sintonizar con las consignas del poder, la creación cinematográfica optó, además, por presentar la Guerra española como la antecámara o primer episodio de la Guerra fría. El Régimen, preocupado por alinear a España con las potencias occidentales, subraya su anticomunismo y difumina sus iniciales compromisos filofascistas. El mensaje fílmico ataca con ahínco al comunista –gángster político, refinado mafioso–, mientras que el republicano genérico y “decente” comienza a ser presentado como hombre equivocado pero corregible, siempre que acepte volver al orden de la dictadura.

Siquiera colateralmente, la cinta *Vida en sombras* (Vicente Llobet, 1949) fue la primera en despojar a la Guerra Civil de cualquier halo heroico o mítico. *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz, 1949), aunque ha sido vista comúnmente

como una acabada muestra de cine de cruzada, también ofrecía ciertas señales de evolución, como la prevalencia de los lazos derivados de la españolidad de los protagonistas sobre las artificiales barreras ideológicas que les separaban, la infamia del comunismo extranjero por atizar el odio entre media España, o las diferencias entre republicanos salvables y rojos enfebrecidos. La reacomodación del mensaje de los vencedores es bien patente en *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950). En ella, el tópico de la familia de orden lacerada por las fechorías de su oveja negra, y el del clérigo que sutura las heridas del clan roto, subrayan ese nuevo distanciamiento de los discursos oficiales con respecto al militarismo posbélico, cada vez más acartonado y vacío.

A similar propósito sirve *El frente infinito* (Pedro Lazaga, 1959) donde un tímido cura misacantano se gana inopinadamente la admiración de los mismos militares que poco antes se habían estado mofando de él. Domingo Viladomat enhebra en *Cerca del cielo* (1951) una historia sobre la redención de un republicano que reniega de sus creencias. En la trama de *Rostro al mar* (Carlos Serrano, 1951) se atisba una mínima identificación emocional con los perdedores de la guerra, al otorgarse protagonismo a unos exiliados de intachable integridad moral. Los argumentos levantados sobre desavenencias familiares que representan la fractura entre las dos Españas, y coronados por la renuncia ideológica y la reintegración de los arrepentidos en la paz de los vencedores, también están presentes en *Dos caminos* (Arturo Ruiz, 1953), *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1955) y *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954).

Desde cuatro ángulos distintos, Pedro Lazaga insistió en esta reconfiguración de la memoria: una historia coral (*La patrulla*, 1954) que desplazaba la responsabilidad de la guerra española al comunismo extranjero; un *western* cainita (*Torrepartida*, 1956) para ilustrar cómo las bajas pasiones y las rivalidades políticas conducen al fratricidio; una historia de la guerra casi sin referencias contextuales o ideológicas (*La fiel infantería*, 1960), y finalmente un retrato desmitificado de la contienda (*Posición avanzada* 1966), que se presentaba como un episodio vacío de doctrinas graves o altos ideales.

Ciertamente, este camino de la suavización no fue lineal, como demostraron *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960) o el exabrupto de corte falangista *Paz* (José Díaz, 1949), coincidentes en la poco amable imagen que ofrecían de las potencias occidentales. Pero fueron espejismos puntuales. La tendencia apuntaba al apaciguamiento. Así lo demostraron *La espera* (Vicente Lluich, 1956), que describía a la guerra española como primer choque de la Guerra Fría, o dos obras como *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948) y *Neutralidad* (Eusebio Fernández, 1949), que reivindicaban el acierto de España al adoptar la política de no beligerancia española cuando estalló la Segunda Guerra Mundial.

El repertorio del anticomunismo sobreactuado se congregó igualmente en *Un puente sobre el tiempo* (José Luis Merino, 1963), que describía la contienda como una lucha entre hermanos instigada por la URSS, o en *Embajadores en el infierno*, de José M. Forqué (1956). Este último firmó igualmente *La noche y el alba* (1958), para transmitir mediante una trama alejada del frente bélico, un mensaje conciliador, favorable al olvido del pasado y al reencuentro de las dos Españas. La folletinesca *Con la vida hicieron fuego* (Ana Mariscal, 1958) insistía en las posibilidades que el prometedor horizonte abierto por la dictadura le abría a las jóvenes generaciones, con independencia de la afiliación que sus padres hubieran tenido durante la guerra. Parecidos mensajes proponían Margarita Alexandre en *La ciudad perdida* (1955), Jorge Feliú en *Diálogos de la paz* (1965) o Luis Lúcia en *La orilla* (1971), cintas donde el amor confirmaba el primado eterno de los afectos sobre las ideologías. Iñaki Isasi, en fin, relataba en *Tierra de todos* (1961) la inesperada convivencia, en plena guerra, de un combatiente sublevado y otro republicano; y en *El otro árbol de Guernica* (1969) lanzaba otro mensaje favorable a la reinserción de los vencidos perdedores en la desideologizada España desarrollista.

3. DISIDENCIA: CAMUFLAJE Y SARCASMO

Mientras el relato cinematográfico afín a la dictadura describía un giro moderantista, emergía en las fronteras del sistema una nueva corriente que bien puede calificarse de “disi-

dente”⁷. Una tendencia renovadora, en virtud de sus novedosos enfoques de la realidad, que muy frecuentemente se vincularon a la Guerra civil y a sus repercusiones indirectas. Como se aprecia en el *Cuadro 1*, las respuestas que ofrecen los autores integrantes de esta tendencia difieren cuantitativa y cualitativamente de las propuestas que en la misma época ofrecía el cine cercano al Régimen. Si las diferencias que existían entre las cinematografías oficialistas de la posguerra y de la segunda mitad del franquismo obedecieron sobre todo a cuestiones de intensidad o de militantismo en la transmisión del mensaje legitimador de la dictadura, en el caso de este cine disidente sí que hubo cambios de calado: de entrada y por encima de todo, porque la legitimidad en la contienda corresponde principalmente al bando republicano; y porque de una manera implícita o subrepticia, es el bando sublevado el que carga con la responsabilidad política y moral del desastre sufrido por los españoles.

Ya sea por la maestría creadora con que se manejaban estos autores —que no eran nada proclives a efectuar relatos reduccionistas del pasado, y que por el contrario gustaban de hacer películas complejas e intelectualizadas—, o bien porque la censura del Régimen no hubiera permitido cualquier ataque directo y claro a sus fundamentos, las narraciones nacidas de este espíritu disidente tuvieron poco de maniqueas. En estos trabajos palpaba la intención de ajustar cuentas con la derecha, o como poco se rehuía de mostrar la mínima complacencia con la dictadura, pero al mismo tiempo, sus autores se guardaron de ofrecer visiones del pasado claramente favorables a las izquierdas: sus películas no permitían notar un claro pronunciamiento con respecto al 18 de julio, ni presentaban un nivel considerable de apología de alguna de las dos causas que litigaron entre 1936 y 1939. Lo único que se deduce, más allá de ese giro de perspectiva en favor del punto de vista de los perdedores, es que la reconciliación no era ni posible, ni aconsejable, ni legítima, si se había de producir dentro del marco político dictatorial bajo el que ellos mismos vivían y creaban.

⁷ Aragüez Rubio, Carlos, “Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las conversaciones de Salamanca al nuevo cine español”, *Historia del Presente*, 5 (2005), pp.121-135.

El mensaje se situaba pues sobre los márgenes de la censura, pero obtenía curso legal aprovechando que las fronteras de lo decible se estaban atenuando gracias al *aggiornamento* del aparato del poder estatal. La nueva generación de creadores crecientemente incómodos con la narrativa oficial se moverá dentro de un peculiar régimen de libertad vigilada. Frente al relato de los veinticinco años de paz y la España clemente con los réprobos capaces de reconocer sus culpas pasadas, el cine de disidencia busca agitar conciencias y señalar conflictividades latentes. Pero lo hace renunciando a una radicalidad imposible en un marco dictatorial, aceptando mal que bien las restricciones que éste impone, y escabulléndose por vericuetos existenciales e intimistas. Juzgar severamente a los vencedores de la guerra y reflejar la humillación sufrida por los derrotados solo era posible si se apelaba a estéticas poco convencionales. Así, el juego entre el ocultamiento y la revelación, o los subterfugios retóricos de toda clase, originaron películas “difíciles”. Cintas con las que curiosamente no se ensañaría la dictadura, sabedora de que no despertarían alto interés entre el gran público, y que la eventual prohibición de las mismas podría desacreditar más al Régimen que su libre exhibición.

En *Nueve cartas a Berta* (1965) Basilio M. Patino denunciaba el tedio y la cerrazón de la sociedad española, la claustrofóbica vida de provincias, y la desubicación vivida por cierta juventud a mediados del franquismo. *La caza* (Carlos Saura, 1965), presentaba la paz coreada por el Régimen como un tiempo de violencia heredada y mal reprimida. Jaime Camino se atrevía a conceder el protagonismo de *España otra vez* (1968) a un antiguo brigadista extranjero, abriendo tímidamente una senda para la dignificación de la España derrotada. Con una irreprimible querencia por la estética el absurdo, Carlos Saura confeccionó una tetralogía sarcástica contra la dictadura, integrada por *El Jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1973), *Cría cuervos* (1974) y muy especialmente *La prima angélica* (1974), donde el realizador aragonés partía de un perturbador enredo memorístico para reflexionar sobre el oscurantismo nacional-católico y los traumas mal enterrados del ayer. En las mismas fechas, el viaje iniciático propuesto por Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973), ponía de manifiesto la renuncia efectuada por muchos cineastas a

explorar las zonas calientes de la guerra, para mirar las secuelas de la contienda, abandonando ideologías y militanismos claros. Otro drama rural, *Furtivos* (José L. Borau, 1975), cuestionaba la supuesta armonía de una dictadura bajo cuya hojarasca palpitaba una cotidianeidad siniestra e incivil. Apartándose de la ficción, Basilio M. Patino ofreció en *Canciones para después de una guerra* (1973) y en *Caudillo* (1975) dos originales y equívocas muestras de ironía y *collage*, para denostar al Régimen mediante la ruptura del nexo glorioso entre la victoria y la prosperidad desarrollista.

4. PRIMERA DEMOCRACIA: DISTANCIAMIENTO Y CONSENSO

Resulta ya un lugar común afirmar que la Transición española a la democracia fue supuso el paso de un régimen autoritario y personalista a un régimen liberal-democrático, realizado a través de una sucesión relativamente programada y paulatina de renunciadas y transacciones entre antiguos adversarios. Ese proceso de mudanza, secundado con más o menos matices por una considerable mayoría política y social, implicó la emergencia de un muy determinado relato del pasado reciente, que presentaba al siglo XX español como un fracaso colectivo y a la Guerra Civil como un fratricidio que debía ser sepultado para siempre. Reiniciar la convivencia desde cero exigía un simultáneo ejercicio de apaciguamiento y olvido, saludable para muchos, vergonzante para otros.

De tal narrativa de la reconciliación participaría (hasta, por lo menos, finales de la década de 1990), el grueso de la clase política emergida en la Transición, así como la cultura del *mainstream*. Con mayor o menor entusiasmo, pensamiento, literatura, creación artística o cinematográfica reflejaron ese espíritu de reconciliación, ya con el entusiasmo que se asocia a los grandes logros, ya con la resignación que se deriva de la elección del mal menor. En cuanto a los mensajes cinematográficos predominantes tras la muerte de Franco, en lo que a la Guerra Civil y la historia reciente se refiere, cabe recordar que la ampliación de los márgenes de lo decible provocó la aparición de dos tipos de propuestas: aquéllas que poseían un discurso *pactista*, ubicable en posiciones de centro-izquierda, y que en buena medida era heredero del discurso de la antigua oposición

semitolerada por el Régimen; y aquellas otras que se ubicaban en una *perfecta equidistancia*, al identificarse plenamente con la visión triunfalista en boga durante la Transición.

El relato de este cine *pactista* supone un claro salto con respecto a los mensajes que prevalecieron en etapas anteriores (cfr. Cuadro 1). La guerra o sus consecuencias son abordadas, ya sin ambages, desde el punto de vista de los perdedores, o, en su caso, desde el punto de vista de “gentes de orden” poco comprometidas con el bando que en teoría las representaba. Aunque con matices que dependían del talante de cada realizador, la República adquirió la legitimidad de la que antes había carecido, y el dedo acusador apuntó casi sin excepción a los vencedores.

En relación al relato franquista, se invertían tanto las identidades de los culpables de la guerra como las de sus víctimas. Y ello, no obstante, sin que se produjera necesariamente un giro brusco, sin que el nuevo mensaje fuera perfectamente opuesto al que había predominado durante la dictadura. Se trató más bien de una evolución progresiva, como demuestra el hecho de que fuera la idea de reconciliación lo que planeara más insistentemente sobre las tramas. Aun admitiendo lo saludable del recuerdo, las obras prescribieron la reconciliación como única vía para construir un porvenir aceptable. Para ser benéfico, ese reencuentro entre antiguos adversarios solo podía consumarse dentro del marco democrático. Así, mientras que en el cine franquista los derrotados que quisieran verse redimidos habían de asumir el pago de un duro peaje de arrepentimiento, a partir de la Transición, esos mismos vencidos no solo adquirirán protagonismo y respetabilidad, sino que lo harán sin abjurar de sus principios o acciones pasadas. He ahí el sutil equilibrio alcanzado por el relato cinematográfico entre 1975 y 1995: denuncia gradual de los vencedores, reivindicación matizada de los vencidos, y apelación a la clausura de viejas querellas mediante historias que evitan reabrir cicatrices y que retroceden ante el menor atisbo de revanchismo.

Numerosos los relatos que conformaron esta línea discursiva. *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975) recurría al tema de la solidaridad entre republicanos perseguidos, con el

turbio telón de fondo de la posguerra. Jaime Camino insistió en ese mensaje apaciguador y antidogmático con *Las largas vacaciones del 36* (1976), presentando el conflicto como un choque entre radicales que convirtieron en rehenes a las pacíficas masas. Similar mensaje, pero desde la otra retaguardia, transmitió *Retrato de familia* (Antonio G. Rico, 1976), en la que se prescribía la reconciliación ridiculizando el belicismo de los exaltados. En *Los días del pasado* (1977) Mario Camus explicitaba la sigilosa solidaridad del pueblo con los maquis, sin caer en estridencias militantes, destilando un tono más cercano al lamento por lo desaparecido, que el anhelo por resucitar aquello que se esfumó.

El corazón del bosque (M. Gutiérrez Aragón, 1979) contenía una ambivalente reflexión sobre la trayectoria de la izquierda posbélica, sin quedar totalmente claro si el autor pretendía denigrar el estéril empeño de los guerrilleros más recalcitrantes, o si denunciaba, por claudicante, la estrategia de apaciguamiento del PCE. Con tono severo y fatalista, Alfonso Ungría relataba en *Soldados* (1978) la huida de unos milicianos en los últimos de la guerra. Sin flirtear en momento alguno con posiciones antirrepublicanas, la cinta rehuía toda tentación apologética y retrataba a unos vencidos crispados, animalizados, disuadiendo al espectador de solidarizarse con ellos.

Fueron igualmente comunes las historias de amnesias terapéuticas. En *El amor del capitán Brando* (1974), Jaime de Armiñán esbozó, mediante un singular triángulo afectivo, a una vieja república bonancible y en absoluto revanchista, a una nueva generación de jóvenes emancipados que aspiraban a modernizar España, y a unas hornadas de nuevos ciudadanos despreciados que se negaban a mirar atrás. El mismo autor mostró en *¡Jo, papá!* (1975) incluso un poso de piedad hacia la generación de los ganadores de la guerra, una vez se sintieron desubicados en un mundo moderno que les había rebasado. En *La guerra de papá* (1977), Antonio Mercero metaforizó las tensiones que corroían a la España tardofranquista, prescribiendo didácticamente los beneficios de la reconciliación y el olvido. *Memorias del general Escobar* (José L. Madrid, 1984) recorría las últimas jornadas de un republicano católico antes de ser fusilado por el bando nacional, y homenajeaba así un modélico centrista *avant la let-*

tre, espejo de aquella tercera España que precisamente en la Transición estaba instaurando su proyecto de país. Lecturas no muy distintas merecen *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), que rebajaba la guerra a la categoría de vergonzosa rencilla aldeana; *La guerra de los locos* (Manuel Matji, 1986), que ridiculizaba la contienda mediante la lúcida mirada de unos desequilibrados mentales; *A los cuatro vientos* (José Zorrilla, 1986), que retrataba las mezquindades que jalonaron la relación política entre las izquierdas y los nacionalistas vascos; y *El hermano bastardo de Dios* (Benito Rabal, 1986), en las que un niño perdía la inocencia descubriendo las bajezas de las que eran capaces sus congéneres amparados por un contexto bélico.

El interés por la vida que se desarrollaba en la retaguardia, lejos de proclamas belicosas, y la expresión de empatía humana con los vencidos (más que de sintonía ideológica con ellos), también estaba presente en *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984). La relativa indiferencia de las masas ante las peroratas ideológicas y el triste destino que espera al joven protagonista retoman el tema de esa España inocente y bienintencionada que acabó superada por los extremismos. Algunos ecos de esta cinta llegarían incluso hasta 1998, con *La hora de los valientes* (Antonio Mercero), que insistía en defender un republicanismo democrático, entre heroico y *naïf*, rebasado por los elementos más atrabiliarios de ambos bandos. Tal esfuerzo de contemporización resultaba ya llamativo en las postrimerías de siglo XX, cuando la pantalla estaba ya acogiendo nuevas maneras contar la guerra, más militantes y directas.

Fuera del mayoritario enfoque “pactista” e ideológicamente ubicado en posiciones de izquierda moderada, discurrió también entre la Transición y mediados de los años noventa, otra veta minoritaria en términos cuantitativos, que cabría etiquetar como “cine de la equidistancia”. Encaja en esta categoría, en primer lugar, alguna *rara avis*, como *Dragón Rapide* esforzado y didáctico ejercicio de neutralidad, más próximo sin embargo de una lección de Historia que de la recreación memorial en que, casi por definición, consiste el cine. Salvo en casos excepcionales como éste, la categoría del cine equidistante estuvo preferentemente compues-

ta por obras pertrechadas de mensajes contemporizadores, reacios a solemnizar sufrimientos o victorias, y que ante todo buscaban la complicidad de un espectador deseoso de enterarse la Guerra (si no era para usarla como motivo de chanza o como contrafigura siniestra del valioso y pacífico presente). Tal meta se consiguió, en primer lugar, mediante una hábil explotación de recursos sentimentales, despolitizando al máximo la realidad retratada y reduciendo la peripecia de lo social a la escala de lo individual. Empapadas de clasicismo hollywoodiense y distanciadas de problemáticas sociopolíticas, *Volver a empezar* (1982) y *You're the one* (2000), de José L. Garci se alinearon sin duda en este frente. Otras historias, en cambio, buscaron esa asepsia por la vía de la comicidad antisolemne. *La Vaquilla* (José L. G. Berlanga, 1984) fue emblemática en este sentido. La Guerra pasaba a constituir materia jocosa para el público, ofreciendo la prueba de que a principios de los ochenta ya “se había conquistado una distancia emotiva desde la que mirar la contienda”⁸. Que las miradas graves sobre la Guerra perdían vigencia lo demostraron igualmente *Biba la banda* (Ricardo Palacios, 1987), *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1988), o la valleinclanesca *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993).

Mención aparte merece, en fin, *Ay Carmela* (1990), cinta que no halla fácil acomodo en ninguna de las categorías hasta ahora mencionadas. Con un pie en el territorio de la comedia desacralizadora y otro sobre el campo del drama bélico de acento prorrepblicano, el film de Saura arrancaba con los tonos de la astracanada equidistante, para ir ganando hondura dramática y color ideológico, hasta revelarse un alegato en favor de la causa de los vencidos. Excepción que confirmaba la regla o antesala de la oleada reivindicativa que inundaría las pantallas algunos años después, *Ay Carmela* parecía clausurar una corriente que ya mostraba síntomas de agotamiento, y señalar los derroteros que se iban a seguir más tarde.

⁸ Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006, p. 273.

5. SEGUNDA DEMOCRACIA: ¿CIERRE DEL CÍRCULO?

Desde la segunda mitad de la década de 1990 vino a imponerse un nuevo modo de contar la Guerra Civil en la ficción cinematográfica española, una tendencia que vendría a constituir una suerte de cierre de círculo o de retorno al punto de partida. En buena medida, las nuevas formas y los nuevos mensajes mantienen –al menos en el plano estructural y procedimental– significativos puntos en común con el relato inicial y primigenio que sobre la Guerra había levantado el primer franquismo. Porque aun diametralmente opuesta a aquél en sus contenidos, la nueva narrativa también tiende hacia los tonos reivindicativos en lo ideológico o lo moral, flirteando en ocasiones con el maniqueísmo y el reduccionismo, e incluso cayendo en sus redes en más de una ocasión.

Tal y como describe el *Cuadro 1*, vuelven a estar claras las simpatías de directores, guionistas y productores, vuelve a ser evidente de cuál de los dos lados estaba la razón histórica, vuelve a existir un considerable grado de reivindicación o militantismo en favor de una de las causas en liza, vuelve a desprenderse de las obras una consideración tajante de lo que supuso la sublevación del 36, vuelve a presentarse como indigno, cobarde o humillante el ejercicio de la reconciliación, y vuelve a prescribirse no solo la necesidad del recuerdo de lo acontecido, sino el deber de honrar a uno de los bandos (el vencido, en este caso). Llevando el razonamiento al extremo, las propuestas se caracterizan en mayor o menor grado por una descarnada exhibición de heridas y por un llamamiento a la reapertura de expedientes que, para escarnio de los vencidos y de sus herederos ideológicos, habrían sido cerrados en falso.

La irrupción de este quinto y hasta el momento último modo de contar la Guerra en la gran pantalla no es en absoluto ajena a una suma de fenómenos políticos, generacionales y culturales concurrentes en la España del siglo XXI. En primer lugar, es clave la redefinición del legado de la Transición a la democracia que ha sido operada desde instancias políticas, empresariales, mediáticas y académicas. Al reexamen crítico del sistema creado tras la muerte de Franco se le ha sumado una percepción poco benévola sobre la actitud de los poderes oficiales con

respecto a la memoria pública: lo que en su momento se calificó como saludable olvido ha pasado a catalogarse como vergonzoso silencio. Frente a la visión complaciente oficializada por el Estado democrático –la Transición como encomiable reconciliación entre españoles sustentada en el archivo de afrentas pasadas–, emergen desde inicios del siglo XXI miradas severas sobre aquel proceso, que siquiera indirectamente ponen en entredicho la legitimidad del régimen actual. Al lado del relato del voluntario pacto de olvido, gana terreno una memoria reivindicativa e insatisfecha que viene siendo articulada por sectores explícita o implícitamente identificados con la izquierda ideológica, y de indudable peso específico en esferas académica y mediática.

La llegada a los centros de poder o influencia de una generación de progresistas que no participó en la Transición y que considera que ésta se hizo mal, ha dado vida a la idea según la cual el fin de la dictadura habría sido un fraude pactado entre franquistas deseosos de mantenerse en el poder, e izquierdistas atemorizados y claudicantes⁹. El velo de silencio que ha venido cubriendo a aquella fase histórica solo habría sido tolerable, sostienen, cuando la libertad era criatura tambaleante, y cuando la silueta del franquismo aún se dejaba ver en el retrovisor de la historia. Pero pasados los años, y con una democracia madura en la que la convivencia ha dejado de peligrar, las injusticias en su momento calladas habrían de ser reparadas, para cancelar una deuda aun pendiente. Es falso, sostienen los defensores de esta posición, que la reconciliación fuera plena en la Transición: olvidar supuso humillar a los vencidos del 39 y a sus herederos, carnales o ideológicos.

Pero, en segundo lugar, la revivificación de la controversia sobre la memoria no es hija exclusiva de realidades circunscritas al específico escenario español, sino que también es un producto del clima cultural posmoderno. Inflación memorial, “presentismo”¹⁰ y criminalización del pasado no son ajenos a esta tendencia bien perceptible en todo Occidente, como tampoco lo son el cierre de las perspectivas ofrecidas por

los grandes paradigmas ideológicos, el escepticismo ante el credo del progreso, el debilitamiento de las viejas narrativas patrióticas, o el cierto desprestigio sufrido por principios derivados del prestigio y la autoridad intelectuales¹¹. La asentada convicción que hace del “deber de memoria” el requisito mínimo para el progreso de la moralidad colectiva ha acabado por imponerse. La Historia da paso a “las historias”, mientras proliferan las más variadas tentativas de reapropiación del pasado “desde abajo”: mujeres, obreros, colonizados, proscritos, y por supuesto perdedores de conflictos, han tomado indiscutiblemente la palabra.

Tomando en consideración a este voluble contexto se comprenden mejor los giros descritos por las más recientes y exitosas narrativas del pasado. Y en concreto, el viraje efectuado por la ficción cinematográfica española al abordar la Guerra Civil no es en absoluto ajeno a tal circunstancia. La película *Libertarias* (Vicente Aranda, 1995) vino a marcar, en este sentido, un auténtico punto de inflexión, el final de una tendencia que había arrancado en la Transición.

La redención de una novicia por unas bienintencionadas e idealistas devotas de Bakunin generaron todo un canon que iba a ser reeditado en los años subsiguientes, bien mediante estrategias subrepticias, bien bajo formas burdas y directas: anacronismos, maniqueísmos, sentimentalización de los avatares vitales de los vencidos, deshumanización de unos vencedores “de perfil casi psicopático”¹², obstinada recreación de las sevicias perpetradas por los segundos, benevolencia apenas disimulada para con los primeros. Más allá de su valía en el terreno específicamente artístico, *La lengua de las mariposas* (J.L. Cuerda, 1999), también puede ser entendida como otro pilar fundacional en la construcción de ese nuevo relato sobre el 36, hecho a la medida de los nostálgicos de una República arcádica. *El viaje de Carol* (Imanol

⁹ Cercas Mena, Javier, *Anatomía de un instante*. Barcelona, Mondadori, 2009, p. 423.

¹⁰ Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, 2003.

¹¹ “Entendemos que la escritura de la historia es un acto político, y pensamos que la historia sirve en la mayoría de las ocasiones para legitimar las relaciones de poder existentes.” Abrash, Barbara, “Narration cinématographique et narration historique. La (sub)version de l'histoire”, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46 (1995), p. 15.

¹² Vidal Pelaz-López, José; Tomasoni, Matteo, “Cine y Guerra Civil. El conflicto que no termina”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 7 (2011), p. 12.

Uribe, 2002) o *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010) recurrieron igualmente a ese repertorio, con las apelaciones lacrimógenas y los consabidos esquematismos, los trucos efectistas, las grandilocuencias de banda sonora, los rutinarios clichés narrativos y las soluciones argumentales previsible. Montxo Armendáriz consagró *Silencio Roto* (2001) a describir un microepisodio de la guerrilla antifranquista. No exenta de sesgo ideológico y de didactismo, ensayaba la estrategia del personaje-guía destinado a encarnar, dentro de la trama, al espectador medio o público potencial del film, que transita desde una perfecta ignorancia de la problemática política que le rodea, hasta la alineación ideológica con la causa republicana. Más hondura y complejidad alcanzó *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), en tanto que retrato de la podredumbre social, de la debacle ética y de los estragos morales del contexto posbélico.

Con *Soldados de Salamina* (2003), David Trueba se apartó sensiblemente de las pautas imperantes en su tiempo, porque aun aureolando de prestigio a los vencidos, trascendió la dimensión meramente justiciera del relato y propuso un original ejercicio de reflexión sobre la emergencia de lo mejor de la condición humana en el peor de los escenarios. Recurriendo a arriesgadas y fantasiosas estéticas, aunque ciñéndose a los mensajes más sólidamente convenidos, se situaron las obras de Guillermo del Toro, tituladas *El espinazo del diablo* (1999) y *El laberinto del fauno* (2006). Otros dos trabajos de 2008 obedecieron igualmente a los esquemas descritos, centrándose en ese caso en denunciar el oscurantismo represivo practicado por el estamento eclesiástico antes, durante y después de la Guerra Civil: *Los girasoles ciegos* (José L. Cuerda) y *La buena nueva* (Helena Taberna).

Otra veta del subgénero fue aquella que colocaba el centro de las tramas a mujeres republicanas, haciendo de ellas encarnaciones de la democracia mancillada y modelos de heroísmo y compromiso. Ilustran esta línea *La mujer del anarquista* (Peter Sehr, 2008) pero sobre todo dos cintas que bien podrían considerarse como canónicas en su terreno, a tenor de su elevada conformidad con el paradigma conceptual del cine de la “segunda democracia” (cfr. Cuadro nº 1): *Las trece rosas* (Emilio M. Lázaro, 2007) y *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011). Los protagonismos femeninos, los finales inexorable-

mente trágicos y el interés de las cámaras por recrearse con detalle en la saña represiva de las derechas triunfantes aproximan estas dos obras, que no en vano contienen ciertas escenas casi intercambiables. Sus aciertos —lo dramático de sus argumentos, lo trepidante de sus ritmos narrativos, lo logrado de sus ambientaciones de época— conviven con las consabidas licencias presentistas, que son el anacronismo y el efectismo justiciero.

La narrativa imperante en esta segunda democracia, y en especial su tendencia a construir “relatos acusadores, combativos, y a actuar como espejo de los conflictos políticos de hoy en día”¹³, viene a cerrar el metafórico círculo que se había abierto al terminar la Guerra Civil, activando —aunque desde posturas ideológicamente antagónicas— unos mecanismos narrativos que no dejan de recordar a los que se fueron implementados bastantes décadas atrás. Planteamientos refractarios al matiz bien acomodados a la posmoderna “era del testigo”, en que la palabra de la víctima deviene “garante de una veracidad más válida que la del estudio científico, sospechoso siempre de parcialidad o distorsión”¹⁴. A la relación fría del historiador con respecto a los hechos, se opone esta narración cálida en la que el protagonista obtiene rango de principal conocedor del pasado, en la medida en que lo ha vivido directamente.

Así, aquellas obras que desde un lado del espectro ideológico se entienden como el justo homenaje cinematográfico a los represaliados de Franco, desde otros ámbitos son vistas como distorsiones militantes poco comprometidas con la verdad; mientras que una parte del público, de la crítica y de la clase política juzga estas obras como necesarios tributos hacia quienes estuvieron del lado de la justicia y la legalidad, otro segmento de la opinión acusa a sus ejecutores de regodearse irresponsablemente en heridas que el tiempo ya había conseguido cicatrizar; si para algunos estas narrativas vendrían a rehabilitar a quienes tuvieron a la legitimidad democrática de su lado, para otros solo contribuyen a enturbiar la convivencia, porque estarían renunciando al reparto de

¹³ Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y guerra...*, op.cit., p. 17.

¹⁴ Lefranc, Sandrine, “Les victimes écrivent leur histoire”, *Raisons politiques*, 30 (2008), p. 16.

responsabilidades que exige todo relato de hechos históricos complejos. Retomando un símil leninista, Fernández Liria –uno de los teorizadores de la nueva izquierda española– insistía con perspicacia en que “una idea falsa no se puede combatir sencillamente diciendo la verdad, sino que hace falta otra idea falsa de signo contrario para que la verdad tenga alguna oportunidad”¹⁵. Acaso ése haya sido el principio activo de esta corriente cinematográfica.

6. ¿ESPEJO O ESPEJISMO?

Forma alternativa y heterodoxa de escribir el pasado, la obra de ficción cinematográfica que aborda el pasado no resiste a los rígidos criterios con que se juzga la calidad de cualquier trabajo académico. Por los rasgos inherentes a su gramática y por los particulares recursos que moviliza, el cine histórico no acomete la misma tarea que efectúa la investigación convencional. Mas paradójicamente, es esa presunta carencia científica la que convierte al cine histórico en fuente privilegiada para el análisis historiográfico. “Imagen o no de la realidad, [el film] es historia, pues aquello que no ha sucedido – creencias, intenciones, imaginación– es tan historia como la Historia”¹⁶, sentenciaba Marc Ferro. Así, en una sociedad *post-alfabetizada* como la Occidental de hoy, la ficción audiovisual se ha convertido en el principal interfaz que relaciona al gran público con la Historia, primero por su innegable e inherente atractivo, pero sobre todo por su capacidad para interferir en el presente y construirlo¹⁷.

Depósito de pasado a la par que fábrica del mismo, la cinematografía histórica demuestra bien sus facultades para zigzaguear en función de los sucesivos y tornadizos presentes, y ofrece por ello ángulos más que interesantes para su estudio. Así –y más allá de las tradicionales metodologías centradas en la simple enumeración, en la descripción arbitraria o en la yuxtaposición de títulos, corrientes, escuelas o tendencias– entendemos que la elaboración objetivada y argumentada de modelos interpretati-

vos, la conceptualización de sistemas fijos de rastreo, y el establecimiento de patrones comparativos como los que se han ensayado en este estudio, bien pueden señalar una atractiva línea de trabajo sobre cinematografía histórica que merece seguir siendo sondeada.

¹⁵ Fernández-Liria, Carlos, *En defensa del populismo*. Catarata, Madrid, 2016, p. 38.

¹⁶ Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1993, p. 38.

¹⁷ De Pablo Contreras, Santiago, “Cine e historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?”, *Historia Contemporánea*, 22 (2001), p. 23.