



© Google imágenes

**EL CINE DE FICCIÓN SOBRE
LA GUERRA CIVIL SÍ CONSTRUYÓ
UNA NUEVA MIRADA
DURANTE LA TRANSICIÓN**

*FICTION PICTURES ABOUT THE CIVIL WAR
BUILT A NEW LOOK DURING THE TRANSITION*

Marie Soledad Rodriguez/marie-soledad.rodriguez@univ-paris3.fr
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS3

RESUMEN

Se trata de considerar cuáles fueron los elementos innovadores sobre la Guerra Civil aportados por las películas de ficción durante la Transición. Mientras que varios estudiosos afirman que estas películas sólo recuperaron unas memorias calladas, este estudio se propone mostrar cómo desmontaron también parte de la versión franquista de la guerra. Para ello se analizan estas películas y su discurso a partir de secuencias, personajes, diálogos que contribuyen a crear nuevas imágenes sobre el conflicto y que atacan ciertos pilares de la versión oficial difundida tanto en los libros de historia como en las películas que trataban este tema. El estudio, que adopta un enfoque histórico, recurre al análisis fílmico y se apoya en expedientes de censura y de clasificación, críticas publicadas en los periódicos y declaraciones de directores. Lo que aparece es que las películas de ficción, ya a partir del año 1976 y a pesar de la censura, empezaron a construir una imagen heterodoxa de la guerra, en clara discordancia con varios puntos del discurso dominante. Así, sobre todo, en los relatos fílmicos que proponían un cuadro cronológico amplio, se denunciaban los intereses socio-económicos que habían motivado en gran parte el levantamiento, se presentaba la guerra como una lucha de clases, se mostraba la violencia nacionalista como obedeciendo a una voluntad de aniquilación del otro. Lejos de haber sido películas intrascendentes, ciertos relatos se presentaban claramente como una relectura del conflicto.

PALABRAS CLAVE

Transición, cine de ficción, Guerra Civil, denuncia, rehabilitación.

ABSTRACT

This article considers what were the innovators elements on the civil war in fiction films during the Transition. While several scholars argue that these films only recovered silent memories, this study aims to show how they dismantled part of Franco's version of the war. To this end, films and their discourse are analyzed using sequences, characters, dialogues that help create new images about the conflict and attack certain pillars of the official version disseminated both in the history books and movies during the francoist period. This study, which takes an historical approach, resorts to film analysis and relies on cases of censorship and classification, reviews published in newspapers, declarations of directors. What appears is that fiction films, despite censorship, began building an unorthodox image of war, in clear disagreement with various points of the dominant discourse. Thus, especially in filmic narratives proposing a broad chronological framework, the socio-economic interests that had motivated the war are largely denounced, the war was presented as a class struggle, nationalist violence was shown as obeying a desire for annihilation of the other. Far from being inconsequential films, certain stories are clearly presented as a rereading of the conflict.

KEYWORDS

Transition, fiction cinema, civil war, rewriting, denunciation.

Recibido: 11 de marzo de 2015
Aceptado: 2 de octubre de 2015

1. INTRODUCCIÓN

A partir de los años 1990, se empieza a cuestionar el proceso de la Transición¹ política, deslegitimando el “pacto de silencio” que habrían aceptado los grupos de izquierda para poder participar en la construcción del estado democrático. Así, se reprocha al período transicional el no haber evocado el pasado en los discursos políticos, en particular la represión durante la guerra en la zona nacional y la violencia ejercida por la dictadura franquista². Se critica también el hecho de que las élites políticas no construyeran un nuevo discurso sobre el pasado que permitiera difundir una versión de la guerra menos partidaria que la que había divulgado la dictadura. Si el ámbito político es el principal blanco de esta crítica, el balance que se hace de la producción cultural de la época tampoco es muy halagador aunque ciertos historiadores como Santos Juliá (2009) hacen hincapié en el número de novelas o películas que trataron este pasado durante la Transición. En el caso del cine de ficción, las películas históricas estrenadas desde finales de 1975 hasta octubre de 1982 apenas llegan a la docena y su recepción ha dado lugar a juicios habitualmente bastante negativos.

Ya durante la Transición, algunos críticos de cine empezaron a considerar que las películas históricas sobre la guerra civil no proponían unos relatos esclarecedores del conflicto. Así en su crítica de *Las largas vacaciones del 36*, Octavi Martí y Ferrán Alberich veían en la película una producción claramente insuficiente porque se habían “obviado todas las referencias directas a la contienda” y “esquemático los tipos representantes de las supuestas fuerzas en lucha” (1976: 33). Además relacionaban este tratamiento deficiente del conflicto en el film con el contexto político, es decir la “voluntad de un pacto por el que se liquidaría la Guerra Civil” y los cuarenta años de dictadura franquista. Este análisis precursor de lo que, en los años 1990, se iba a llamar “pacto de olvido”, ha marcado cierta interpretación de las películas sobre la guerra civil durante la Transición.

En efecto, se suele reprochar a esta producción filmica su escasa capacidad de análisis del evento y la ausencia de una nueva imagen de la contienda, que rompa con los elementos que habían conformado la representación oficial de este período histórico. Según José Enrique Monterde, las películas de ficción sobre la guerra civil durante la Transición fueron incapaces de permitir “comprender de ‘otra’ manera la Historia” (1989: 47) y se caracterizaron por una postura centrista, sometida “a las exigencias de la conciliación y el consenso” (2009: 250). Este juicio sobre las películas de ficción es compartido por varios estudiosos del tema, como Vicente Sánchez-Biosca, quien opone cine documental y cine de ficción. Así, mientras que los documentales sí habrían conseguido proponer un desmontaje del discurso franquista³, las películas de ficción sólo habrían propuesto una reconstrucción del pasado como “paisaje de la memoria” (2006: 278) desprovisto de un cuestionamiento político.

El objeto de este estudio es matizar estos juicios, considerando que las películas de ficción sobre la guerra civil no pueden analizarse como libros de historia que expondrían conceptos y análisis históricos sino que recurren, para evocar el pasado, a los elementos propios del relato filmico (personajes, diálogos, narración, puesta en escena, montaje).

Como lo ha resaltado el historiador Robert Rosenstone, el film histórico se ve obligado a simplificar acontecimientos complejos, condensar datos, usar metáforas es decir “résumer, synthétiser, généraliser, symboliser, par l’image et le son” (1995: 167). Pero lo que constituye la

1 Consideraremos aquí que el cuadro cronológico de la Transición empieza en noviembre de 1975 con la muerte de Franco y termina en octubre de 1982 con la victoria socialista, es decir con la llegada al poder de un partido que no forma parte de los grupos políticos herederos del franquismo.

2 Ver, por ejemplo, Paloma Aguilar (1996) o Carlos José Márquez (2006).

3 Los documentales en los que apoya sus afirmaciones son *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), cuyo estreno sólo se realizó en 1977, y *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977).

especificidad del cine histórico es que elabora imágenes que van a transmitir la significación del pasado y, en el caso que nos ocupa, convocar un nuevo imaginario de la guerra.

Por consiguiente, nos proponemos analizar de qué manera algunos directores construyeron unos relatos filmicos que abordaban la guerra civil refutando ciertos elementos de la versión oficial, creando nuevas imágenes y ofreciendo a los espectadores elementos de comprensión invisibles hasta entonces en las pantallas españolas. Claramente las películas producidas cuando todavía impera la censura, como *Retrato de familia* o *Las largas vacaciones del 36*, no pueden presentar un relato tan crítico como las que se realizan después: *Soldados*, *Tierra de rastrojo* y *Companyys, proceso a Cataluña*. Pero, en estas cinco producciones, se empieza a proponer una mirada diferente sobre la guerra, que contradice el discurso oficial y proporciona una interpretación divergente del conflicto.

2. IMPUGNAR LA MITOLOGÍA FRANQUISTA

Durante la dictadura, tanto el discurso oficial, los libros de historia como las películas rodadas sobre la guerra civil difundían una versión oficial del conflicto cuyo propósito era legitimar el alzamiento, y por consiguiente la guerra y el régimen franquista. Entre los argumentos esgrimidos por el discurso franquista para justificar el levantamiento se encontraba la afirmación del caos imperante con la República que hacía inevitable el enfrentamiento o la idea de una mayoría insatisfecha que habría apoyado el “alzamiento nacional” frente a un poder minoritario (Reig Tapia, 2006: 217). Las películas también solían representar las violencias perpetradas por los republicanos, en particular contra los miembros de la Iglesia católica⁴, mientras que la represión en el bando nacional, y luego bajo la dictadura, cuando se mostraba, se presentaba como el resultado de una justicia dura pero necesaria. Además, la mitología política franquista no dudaba en afirmar que era Franco quien había traído la paz a

España como si antes del golpe de Estado el país hubiera estado en guerra⁵. La caracterización de los personajes solía ser maniquea pero, según evolucionaba el régimen, las películas tendieron a suavizar la imagen de los malos (los “rojos”) y a desideologizar los motivos del enfrentamiento.

Entre las primeras películas que tratan de la guerra, tras la muerte de Franco⁶, *Retrato de familia* (1976) de Antonio Giménez Rico⁷ y *Las largas vacaciones del 36* (1976) de Jaime Camino⁸ empiezan a contestar algunas de las afirmaciones que componen la mitología franquista.

Puesto que las comisiones de censura siguen ejerciendo un control ideológico sobre el contenido de las películas⁹, los directores no pueden todavía atacar de frente la versión franquista, pero incluyen en sus relatos ciertos elementos y construyen imágenes que están en clara discordancia con el relato vigente. Así lo han entendido los censores quienes han intentado obligarles a cortar las secuencias y los diálogos que les parecerían inoportunos o tendenciosos, es decir no acordes con su visión del pasado¹⁰.

Si consideramos la secuencia de apertura de *Las largas vacaciones del 36*, la cámara se detiene

4 La violencia en la zona republicana había dado pie a la publicación de *La Causa general*, que recogía numerosos ejemplos de asesinatos utilizados para demostrar la inhumanidad de los defensores de la República e invalidar su causa.

5 Cuando se celebraron en 1964 los “25 años de paz”, las dos películas de ficción que salieron entonces, por una parte, corroboraban este lema y, por otra, justificaban el alzamiento. Así *Diálogos de la paz* (José María Font Espina) defendía la convivencia entre vencedores y vencidos mientras que *Un puente sobre el tiempo* (José Luis Merino) volvía a insistir sobre la necesidad del levantamiento.

6 Dejamos de lado *A la legión le gustan las mujeres... y a las mujeres les gusta la legión* (Rafael Gil, 1976) que refrenda los tópicos de la versión franquista (Rodríguez, 2012: 63-66).

7 La película es la adaptación de la novela de Miguel Delibes, *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953).

8 El guión ha sido escrito por Jaime Camino y Manuel Gutiérrez Aragón.

9 La censura sólo desaparece con el Real Decreto de 11 de noviembre de 1977.

10 Por ejemplo, uno de los miembros de la comisión de calificación, reunida el 19 de julio de 1976, considera que en *Retrato de familia* se ven “algunos aspectos tendenciosos de la guerra de liberación”

largamente sobre el pregonero que, en una calle tranquila de algún pueblo, anuncia los festejos y la venta de ciertos alimentos. Se oye el canto de unos pájaros, unas mujeres salen a la calle y saludan un vecino. Durante estos primeros minutos, lo que elabora Camino es la imagen de la normalidad en un pueblo catalán en julio de 1936. Bien es verdad que no se trata de una gran ciudad, donde podría aparecer cierta agitación política, sin embargo este pueblo sirve para representar simbólicamente el país, un país donde no existe el desorden esgrimido para justificar el alzamiento. Cuando un habitante anuncia el levantamiento de los militares de Africa y se oyen los primeros disparos, lo que percibe el espectador es la ruptura de una convivencia pacífica. Camino invierte incluso la imagen recurrente hasta entonces del clero víctima de la represión. Los disparos provienen de la iglesia del pueblo donde varios hombres se han encerrado y se ven asediados por un grupo de anarquistas en armas.

Cuando acaban saliendo de la iglesia, el espectador ve que entre ellos se encuentran un sacerdote, dos señoritos y dos guardias civiles. Aunque sólo se trata aquí de cinco hombres, sirven para representar de manera condensada los apoyos con que podían contar los militares rebeldes: una parte de la buguesía, del ejército y de la Iglesia. Al final de la secuencia, el jefe de los anarquistas afirma que se hará justicia y defiende a sus prisioneros de la ira de sus hombres. Frente a las películas que mostraban la crueldad de los “rojos” y retrataban la zona republicana como el reino de la arbitrariedad, Camino subraya el respeto de la ley vigente puesto que construye un personaje que se niega a que estos hombres no sean juzgados. Al empezar de esta manera su relato, Camino propone una revisión de la versión franquista que se apoya en la construcción de un mundo distinto de la imagen divulgada hasta entonces puesto que la zona republicana se caracteriza aquí por la paz y la justicia, y aparece como una comunidad agredida. Él mismo lo apunta en sus declaraciones: “le film fait apparaître clairement qui endossait la responsabilité de l'éclatement d'un tel conflit”¹¹.

El carácter novedoso de estas imágenes de la guerra civil se confirma por la polémica que desata la película. Se van a publicar en *La Vanguardia* una serie de cartas de espectadores que contestan la representación propuesta por Camino, aduciendo que no es fiel a la verdad histórica. Así un lector pregunta dónde se “hizo fuerte el cura, paisanos y Guardia Civil en el campanario de la Iglesia” y considera que no se puede mostrar a los soldados republicanos “impecablemente vestidos y afeitados” (4-11-1976)¹².

En cuanto al monje e historiador Hilari Raguier, su juicio sobre la película es bastante negativo puesto que evoca un “falseamiento histórico de signo opuesto” a lo que se hacía bajo la dictadura (12-11-1976). Estos comentarios revelan no solamente lo insólito de las imágenes construidas por Camino sino la resistencia, dentro de ciertos grupos sociales, a aceptar una relectura del pasado que no concuerde con el relato franquista.

Retrato de familia ataca también ciertos pilares de la versión franquista. Así presenta, en la primera secuencia ubicada en una imprenta, a un militante de los partidos de izquierda que incita a su auditorio a votar para el Frente popular con estos argumentos: “nuestro programa no es un programa de desorden y de subversión sino de paz, de justicia, de libertad, de progreso”. Giménez-Rico rectifica aquí el discurso franquista que invalidaba la acción y los valores de los partidos que habían apoyado la República. Su película se propone además refutar el axioma que sustentaba el discurso franquista puesto que se entiende que la guerra no fue el deseo de una mayoría silenciosa, ni mejoró la vida de los españoles. En efecto, los protagonistas de la película, aunque pertenecen a la burguesía y se encuentran en Castilla, es decir en zona nacional, no comparten el entusiasmo de algunos nacionalistas por el alzamiento militar. Cecilio Rubes no ve

11 Declaraciones hechas en una entrevista a Egin, en septiembre de 1979, y recogidas en *Jeune cinéma* n° 121.

12 José María Caparrós Lera citó íntegramente algunas cartas en uno de sus libros (1992: 116-119).

la necesidad del enfrentamiento, como lo enuncia repetidas veces y como lo subrayan la puesta en escena y el montaje en la secuencia que corresponde al preámbulo del conflicto¹³: sentado atrás en un coche, mira a través del parabrisas unas hogueras y unas pintadas que anuncian el próximo desencadenamiento de la violencia. El uso del campo-contracampo, del vidrio del parabrisas como filtro de la realidad pone de realce su actitud de espectador pasivo frente a una situación que siente como ajena.

Si la guerra es vista por Rubes como un conflicto sin sentido y sin justificación, así lo aparece también para el espectador. Además, este juicio es compartido por su hijo, Cecilio, quien se desentiende igualmente de una guerra que no considera como suya y para la que no quiere dar la vida. Finalmente, el discurso de *Retrato de familia* contradice las declaraciones oficiales acerca de los beneficios de la victoria; para Rubes, la guerra sólo ha traído la desolación, el sufrimiento y el dolor como lo expresa ante el cadáver de su hijo. Si esta nueva mirada sobre la guerra es acorde con la evolución de la sociedad española que no quiere repetir los errores del pasado y defiende, durante la Transición, la idea del “nunca más”¹⁴, no deja de ser un ataque en regla a la versión oficial.

Estas dos películas pueden aparecer además como una suerte de díptico que modifica radicalmente la representación fílmica de los “rojos” y “nacionales”. Los partidarios de la República son, en la película de Camino, burgueses pacíficos, militares fieles al gobierno, maestros comunistas que se mueren de hambre, o anarquistas algo brutales pero no sanguinarios. Se trata entonces de contrarrestar la figura monolítica del “rojo” construida por el discurso oficial y las películas anteriores y de rehabilitar a los denostados “rojos” que, como el maestro lo explica, difieren grandemente del tópico difundido: “soy rojo y ni robo ni asesino, me dedico simplemente a enseñar geografía, literatura, matemáticas”. En *Retrato de familia*, Giménez-Rico retrata a un representante del bando nacional que no ha hecho suyos los valores esgrimidos por su bando:

ni siente la necesidad de combatir por la patria, ni de defender la Iglesia. Rubes no es una persona ejemplar moralmente, tiene amantes y sólo le importan sus intereses. Lo que el director denuncia a través de este personaje es la falta de ideales de los “nacionales” y el hecho de que el motor de la guerra era ante todo la protección de ciertos intereses económicos. *Retrato de familia* aborda por consiguiente un aspecto del conflicto callado por la versión oficial, a saber los elementos socioeconómicos que subyacían tras la imagen simplista del antagonismo entre orden y caos.

En 1979, José María Forn, con *Companyns, proceso a Cataluña*, puede ser ya más explícito y exponer su visión de la guerra gracias al discurso de sus personajes. Así recurre primero a un funcionario francés para enunciar que Franco es culpable de haberse rebelado contra un “gobierno legalmente constituido”. Al poner en imágenes el juicio llevado a cabo contra el presidente de la Generalitat, permite a éste como a su abogado defensor reiterar sus acusaciones contra la dictadura, insistiendo en la falsedad del relato oficial sobre la guerra y en la tergiversación de los hechos. El abogado, en efecto, apunta que acusar a Companyns de “rebelde supone una deformación de los hechos”. Los cargos que se imputan al acusado van a ser contestados a lo largo del juicio, lo que permite restablecer una verdad histórica que deja de ser maniquea. Si el proceso sirve para deslegitimar la rebelión y, por consiguiente, cuestionar la legitimidad de la dictadura, se matizan también unos elementos centrales dentro del relato nacional: la represión contra los religiosos y los católicos, las colectivizaciones. Companyns puede hacer valer su acción para salvar a miles de personas y proteger los bienes incautados. Se dibuja de esta manera otra imagen

13 Giménez-Rico recurre al anuncio de la muerte de Calvo Sotelo, a manos de unos guardias de asalto, como elemento precursor y desencadenante de la guerra, lo que corresponde al relato dominante.

14 Aranguren ha recogido esta expresión y desentrañado su significado respecto a la guerra civil en un artículo (1986: 171-184).

de la vida en la zona republicana, distinguiendo entre los excesos de “milicianos y otros elementos no controlados” y la labor de los representantes del poder.

3. LA GUERRA CIVIL COMO LUCHA DE CLASES: UNA MIRADA SOCIOPOLÍTICA

Aunque, con la censura, es forzosamente difícil referirse al contexto sociopolítico anterior a la guerra si no concuerda con la versión histórica oficial, Giménez-Rico se permite evocar, en dos secuencias, las desigualdades sociales que caracterizan la sociedad española de los años 1930. Al situar su relato justo antes de las elecciones de febrero de 1936, puede abordar la campaña electoral y presentar los argumentos enunciados por la izquierda y la derecha. Precisamente el discurso del tribuno de izquierdas suscita la ira de los censores, que piden su supresión. Sin embargo, Giménez-Rico conserva la secuencia y la arena, que es bastante explícita puesto que en ella se evoca “la lucha de clases” y se afirma que “un gobierno conservador [...] no es más que el instrumento para dominar y sofocar las legítimas aspiraciones de la clase trabajadora”. En esta primera secuencia, se relaciona de manera muy clara el poder político con los intereses económicos de ciertos grupos. Esta presentación de la derecha al servicio de industriales y patronos incide en la lectura del relato ya que deja entender que la guerra procede de la derrota electoral de la derecha, incapaz de proteger a las clases pudientes desde el gobierno. La segunda secuencia, reveladora de una visión heterodoxa, pone en escena a la esposa de Rubes con otra burguesa cuando presentan ante unas mujeres del pueblo sus argumentos para votar a favor de la CEDA¹⁵. Mientras que las primeras defienden la familia, la patria y el orden, las campesinas les contestan que sus pucheros están vacíos. La confrontación entre las unas y las otras revela la distancia que existe entre dos mundos compartimentados: una burguesía que ignora los problemas de las clases populares, unos trabajadores pobres que a duras penas consiguen sobrevivir. El egocentris-

mo del protagonista, Rubes, aparece así como el reflejo metafórico del egoísmo de unas clases sociales que sólo piensan en defender su modo de vida y se niegan a tomar en cuenta las necesidades de las clases bajas.

Esta visión de la guerra civil como lucha de clases y del levantamiento militar como reacción de las clases adineradas para impedir una evolución progresista de la sociedad española es desarrollada en *Tierra de rastrojos* (1980)¹⁶. La producción de este largometraje es bastante singular puesto que el director, Antonio Gonzalo, crea una cooperativa para poder realizarla y recurre a los habitantes del pueblo sevillano Fuentes de Andalucía, para completar el elenco. Tampoco se trata de un relato al uso en el cine comercial “mainstream” puesto que el protagonismo es coral. El relato, que empieza, en los años veinte, durante la monarquía y termina tras la victoria franquista, quiere dar cuenta de las duras condiciones de vida en el campo y de las esperanzas suscitadas por la República y la victoria del Frente Popular. La estructura del relato es circular y apunta de esta manera el inmovilismo de una sociedad española, tras el paréntesis que supuso la República durante los gobiernos liderados por la izquierda. La primera secuencia sigue a una familia de labradores que viene a buscar trabajo y se instala en una choza. La última muestra cómo el hijo mayor de esta familia es desalojado por la guardia civil y recorre al revés, con su carro y su familia, el camino seguido anteriormente por su padre. Aunque ha trabajado la tierra continuamente desde su llegada al cortijo y ha estado al servicio del latifundista, no ha adquirido ningún derecho ni a trabajar ni a poseer una tierra o una casa. La victoria de los nacionales equivale a una pérdida de los pocos derechos adquiridos durante la República e incluso a un retroceso en cuanto a posibilidades de ganarse la vida en el campo.

¹⁵ Confederación Española de Derechas Autónomas.

¹⁶ El guión de Antonio Gonzalo y Ana Galván es la adaptación del relato de Antonio García Cano, publicado en 1975.

La película recrea también las aspiraciones de los jornaleros a poseer una tierra propia, a vivir dignamente de su trabajo. Antonio Gonzalo muestra lo que es la vida de estos jornaleros a través de varias secuencias que presentan la plaza del pueblo y los hombres esperando que se les proponga trabajo; se subraya su total dependencia del patrono mientras que se presenta también su único medio de acción, la huelga. Si las reformas republicanas cambian esta situación como lo explicitan los personajes, repartidos por el ayuntamiento entre los diferentes latifundios, el golpe de Estado pone fin a esta mejora social. Las secuencias ambientadas durante la guerra civil denuncian una represión que tiene como objetivo eliminar a los más significados, es decir los que han expresado sus reivindicaciones, han animado a hacer la huelga. Quienes llevan a cabo esta represión son los guardias civiles, falangistas y terratenientes ricos. *Tierra de rastrojos* muestra pues cómo el levantamiento está al servicio de los latifundistas, deseosos de denegar a los trabajadores del campo los derechos que adquirieron con las reformas laborales republicanas. La película convierte explícitamente la guerra civil en una lucha de clases que permite a los terratenientes volver a ejercer un control total sobre los jornaleros. Así se articula claramente el lazo entre el poder político y unos intereses económicos: la guerra no es sino el método escogido para conservar un poder político que garantiza los intereses económicos de ciertos grupos sociales en detrimento de otros. Frente a un gobierno, presentado como la asociación de todas las fuerzas de izquierda (CNT, socialistas y comunistas) y elegido en las urnas, el levantamiento militar traduce el rechazo del voto popular y de una evolución de la sociedad más favorable a los derechos de las clases populares. Las críticas de la película subrayan precisamente la capacidad del director para mostrar, con un “tratamiento riguroso”, “la explotación” de estos trabajadores (*Cartelera Turia*, 13/19-8-1984) y cómo, tras la guerra, “los señoritos [...] mantendrían sus privilegios y su dominación” (*Levante*, 14-8-1984).

Si el discurso de *Tierra de rastrojos* concierne el campo es claramente ampliable a todo el país. La presentación que se hace de la guerra civil es bastante radical e inusual y podemos suponer que por eso mismo la película no consiguió ser estrenada en Madrid ni en Barcelona. Ya cuando el director la había presentado a la administración para conseguir su licencia de exhibición, varios miembros de la subcomisión de clasificación habían notado que era “parcial” y que su argumento presentaba cierta “tendenciosidad”¹⁷. Precisamente, según ellos, se necesitaba “tener capacidad de enjuiciamiento”¹⁸ para reconocer esta parcialidad, de modo que no la autorizaron para un público menor de dieciséis años cuando el director había pedido una exhibición para mayores de catorce años; aunque la censura política ha desaparecido, se le sustituye una censura de tipo económico que consiste en reducir el público potencial de la película y por ende sus resultados económicos. Otro aspecto que probablemente era molesto para los miembros de esta subcomisión era la representación de la violencia ejercida por el bando nacional, aunque el director recurría esencialmente a la elipsis.

4. PRIMERAS IMÁGENES DE LA VIOLENCIA EJERCIDA POR EL BANDO NACIONAL

Al escoger como protagonistas a representantes del bando republicano, el cine de la Transición va a construir imágenes de la violencia en la zona nacional, muy poco presentes en las películas de la cruzada y sus prolongaciones. Si Camino sólo había evocado los combates a través de los juegos de los niños, Alfonso Ungría, en *Soldados* (1978), hace de la violencia el hilo conductor de su relato. La película, que narra las peripecias de un grupo de soldados republicanos que se dirigen hacia Alicante en marzo de 1939, pone en imágenes el destino que espera a los vencidos. El director empieza su película con la llegada de un destacamento republicano a un pueblo. Los soldados acampan en la plaza y, mientras duermen, algunos planos muestran a soldados nacionales

infiltrarse como sombras en el pueblo. Al amanecer, los soldados nacionales emboscados empiezan a disparar sin haber ofrecido al enemigo la posibilidad de rendirse. Tanto el montaje como la puesta en escena refuerzan la idea de que se trata de una matanza: los planos de conjunto muestran cómo los cuerpos son atravesados por las balas nacionales, los primeros planos de los soldados republicanos revelan unos rostros inquietos incapaces de descubrir a los emboscados, los contracampos muestran casas y calles donde no aparecen los nacionales sino de vez en cuando la punta de un fusil. Esta secuencia brutal donde la muerte se da sin palabras y parece surgir de la nada resume la representación que propone Ungría del final del conflicto: unas ejecuciones continuas, un desequilibrio evidente de las fuerzas. Los pocos soldados que salvan ahora la vida la perderán luego en unas circunstancias más o menos equivalentes.

Esta secuencia es esencial porque anuncia la clave de lectura del relato. La victoria del bando nacional se erige sobre la aniquilación del contrincante. En secuencias posteriores, los soldados derrotados serán también tiroteados sin que se les ofrezca ni juicio ni alto el fuego. La patraña de los juicios de guerra, de la justicia franquista se desvanece aquí. Los nacionales liquidan a todos sin contemplaciones cuando precisamente saben que han ganado la guerra. Aunque *Soldados* es poco explícita en cuanto al aspecto político y social, su discurso es muy claro en lo que respecta a la represión ejercida por el bando nacional. Sus imágenes recurrentes insisten en la voluntad de eliminar el enemigo político.

Tierra de rastrojos también pone en imágenes la violencia en la zona nacional pero de manera mucho más discreta, recurriendo muchas veces a la elipsis. La primera referencia a la represión se hace en un diálogo entre una campesina y un jornalero, cuando ésta le cuenta que “están matando a la gente [...] los llevan de madrugada al cementerio y los fusilan”. A continuación, se ve cómo una partida se apodera del jornalero para matarlo porque no quieren “dejar a un rojo con vida”. Sin embargo, el hombre se escapa, y la

violencia va a ser mostrada en la pantalla con la persecución de la viuda de otro jornalero ya asesinado. Unos cinco hombres a caballo persiguen a la mujer y la encuentran en una choza escondida por dos ancianos. Los hombres matan a los ancianos fuera de campo -sólo se oyen dos disparos-, queman la choza, y se llevan a la mujer atada a la cola del caballo, para ejecutarla en el pueblo y que sirva de “escarmiento”.

Antonio Gonzalo ha escogido hablar de la violencia, de las ejecuciones arbitrarias pero sin representarlas en la pantalla. Sin embargo, el discurso de los miembros del bando nacional es explícito y revela su voluntad de eliminación generalizada. Al abarcar una cronología amplia, *Tierra de rastrojos* presenta también la situación en el campo tras la guerra, lo que permite evocar los campos de trabajo y los maquis perseguidos. La película recuerda por consiguiente que la violencia siguió ejerciéndose contra los vencidos y demuestra así que la guerra no ha traído la paz.

Companys, proceso a Cataluña pone en imágenes el mal trato sufrido por el protagonista en las cárceles franquistas, el uso de la violencia contra los prisioneros políticos para obtener informaciones. Y el juicio de Lluís Companys es la ocasión de denunciar las ejecuciones que siguen tras la victoria franquista. Para dar más peso a su discurso, Forn utiliza un militar, miembro del jurado como denunciante de la situación. Este personaje, reacio a condenar a muerte al presidente de la Generalitat, incluso afirma que lo que está pasando es “un exterminio” de los que piensan de otra manera. Estos elementos inauditos e invisibles hasta entonces en las pantallas suscitan a su vez las reticencias de ciertos miembros de la subcomisión de clasificación, reunida el 4 de abril de 1979, que aconsejan dar cuenta al ministerio fiscal “por presunto delito de ofensas al Ejército”¹⁹. Tras haber sido examinados los diálogos y secuencias incriminados por dos aboga-

17 Archivo del Ministerio de Cultura: caja 86597; expediente 77/79.

18 Ibid.

19 Caja: 81302; expediente: 207/78 (Archivo Ministerio de Cultura).

dos fiscales, éstos concluirán que no existe delito puesto que todo se refiere “a un momento histórico muy concreto”, y no hay por consiguiente un ataque a instituciones del Estado actuales²⁰.

Sin embargo, esta vigilancia ejercida sobre las películas históricas es reveladora de un contexto sociopolítico no muy favorable a la revisión de un pasado molesto para ciertos grupos sociales. También confirma que ciertos directores no dudaron en desenterrar y poner en imágenes episodios históricos que podían parecer inoportunos por “reabrir antiguas heridas”.

CONCLUSIÓN

Como lo explicitó Camino, su película quería recobrar la experiencia de los vencidos, ofrecer “un punto de vista que estaba prohibido” (Riambau, 2007: 112). Pero, lejos de convocar únicamente una memoria dolorosa del pasado, su película como las otras cuatro estudiadas ha abierto una brecha dentro del relato oficial sobre la guerra. Con sus nuevas imágenes del pasado estos textos filmicos han articulado un discurso heterodoxo que sustituye a la imagen del “glorioso levantamiento” la idea de una rebelión contra un poder legítimo. La relectura que proponen del pasado contradice el retrato tópico de los “rojos” cometiendo atrocidades y de los nacionales portadores de valores trascendentes pero sobre todo cuestiona los orígenes de la dictadura y recuerda la violencia sobre la que se asentó. Precisamente la imagen de la violencia y de sus víctimas luego se transformará en un paisaje casi obligado de la representación de la guerra²¹.

Bien es verdad que, entre las películas consideradas, *Las largas vacaciones del 36* o *Soldados* hubieran podido ser más explícitas o, por ejemplo, exponer los argumentos políticos de los dos bandos enfrentados. Sin embargo, podemos considerar que sus directores se valieron ante to-

²⁰ *Ibid*

²¹ Así, es también este enfoque que escogen las directoras cuando tratan la guerra civil (Rodríguez, 2014).

BIBLIOGRAFÍA

«Camino parle de son film – Interview donnée à Egin, septembre 1979 », *Jeune cinéma* n°121, septembre-octobre 1979, p. 52.

«Tierra de rastrojos », *Cartelera Turia*, 13/19-8-1984.

AGUILAR, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Alianza editorial, Madrid, 1996.

ARANGUREN, José Luis. «Por qué nunca más » en R. Tamames (ed.) *La guerra civil española. Una reflexión moral 50 años después*, Planeta, Barcelona, 1986, p. 171-184.

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

JULIÁ, Santos. « Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición a la democracia », *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*, RBA, Barcelona, 2009, p. 303-333.

MÁRQUEZ, Carlos José. *Cómo se ha escrito la Guerra Civil española*, Lengua de Trapo, Madrid, 2006.

MARTÍ, Octavi y ALBERICH, Ferrán. «Apuntes sobre Las largas vacaciones del 36» *Dirigido por* n°35, agosto 1976, p. 32-33.

MONTERDE, José Enrique. «El cine histórico durante la transición política» en *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Ediciones Textos / Generalitat de Valencia, Valencia, 1989, p. 45-63.

MONTERDE, José Enrique. Ficciones bélicas: ausencias y presencias, en Catro de paz, J.L. y Castro de Paz, D. (eds.), *Cine+Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, Universidad de La Coruña, La Coruña, 2009, p. 241-256.

REIG TAPIA, Alberto. « Los mitos políticos franquistas de la guerra civil y su función: el "espíritu" del 18 de julio » en Aróstegui, J. y Godicheau, Fr. (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Marcial Pons / Casa de Velázquez, Madrid, 2006, p. 201-244.

RIAMBAU, Esteve, 2007, *Jaime Camino. La guerra civil i altres histories*, Barcelona, Generalitat de Catalunya/ Filmoteca de Catalunya.

RODRIGUEZ, Marie-Soledad. «La guerra civil en el cine español de la democracia o cómo perduran los mitos», *Bulletin of Spanish Studies*, volume LXXXIX, n°7-8, 2012, p. 59-77.

RODRIGUEZ, Marie-Soledad. «La guerre civile vue par les réalisatrices: *Iris* (2004) de Rosa Vergés et *La buena nueva* (2008) de Helena Taberna» en Belmonte Fl. et alii (eds.), *Guerres dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 467-475.

ROSENSTONE, Robert A. «"Like writing history with lighting": film historique/vérité historique», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°46, abril-junio 1995, p. 162-175.

SANCHEZ BIOSCA, Vicente. *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Alianza editorial, Madrid, 2006.

SANCHIS, Vicente. «Tierra de rastrojos», *Levante*, 14-8-1984.

TRENZADO ROMERO, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, CIS / Siglo XXI editores, Madrid, 1999.