

# REVENGE. LA VIOLENCIA FRANQUISTA EN EL CINE DE FICCIÓN

Igor Barrenetxea Marañón\*

\*Universidad del País Vasco, España. E-mail: ibm@euskalnet.net

Recibido: 18 marzo 2018 / Revisado: 12 noviembre 2019 / Aceptado: 7 febrero 2019 / Publicado: 15 junio 2019

**Resumen:** Este artículo pretende desvelar como el cine de ficción, a través de una muestra de filmes, que abarcan el periodo entre 1975 a 2011, constituye su propia memoria audiovisual de la represión franquista. En su análisis se ofrecerán las claves de como se representa a los perdedores de la guerra, a los vencedores, cuáles fueron las políticas de la venganza, el dolor de las mujeres, etc., así como sus elementos contextuales como su recepción, premios y público. Tales películas nos permiten valorar el carácter constitutivo del imaginario de la sociedad española actual acerca de esta época y la influencia que ello tiene en la configuración de una memoria testimonial, reparadora o conciliadora adecuada (o no) en relación a la Guerra Civil española y el primer franquismo.

**Palabras clave:** cine; represión; violencia; Franquismo; Memoria histórica

**Abstract:** This article intends to reveal how fiction cinema, through a sample of films ranging from 1975 to 2011, establishes its own "audio-visual recollection" of the repression in Franco's regime. In its analysis keys as how the war's losers and winners are depicted, which were the revenge policies, the pain of women, etc.; as well as its contextual elements, such as its acceptance, prizes and audience will be offered. Such films allow us to ponder the constitutive nature of actual Spanish society's imaginary regarding that period and the influence that it holds in the configuration of an adequate (or not) testimonial, restorative or conciliatory memory in relation to the Spanish Civil War and early Franco's regime.

**Keywords:** cinema; repression; violence; Francoism; Historical memory

## INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la recuperación de la memoria histórica, que dio paso a un intenso debate en la sociedad española, tuvo un fuerte reflejo en la cinematografía<sup>1</sup>. Sin embargo, el tratamiento de la represión franquista ha tenido un mayor recorrido y va desde filmes tempranos de *Tierra de rastrojos* (1979), pasando por *Réquiem por un campesino español* (1985), hasta llegar a *La voz dormida* (2011). Todas estas películas no solo conducen a revelar episodios del pasado de interés sino a codificar una *memoria audiovisual* de la violencia que se ejerció contra parte de la población española por un motivo u otro (venganzas personales, ideología, etc.).

Por todo ello, el cine como documento y radiografía social nos muestra el modo en que la sociedad se enfrenta (o no) a su pasado y el modo en que la sociedad establece una nueva relación con él<sup>2</sup>. En este sentido, este artículo pretende mostrar, a través de una muestra fílmica no exhaustiva, como ha evolucionado esta representación, en *la intención* (como se recoge en el anexo) y los *grupos afectados* a lo largo del tiempo, de la represión franquista durante y en la inmediata posguerra<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Martínez Rodríguez, Alejandro, *La paz y la memoria*. Madrid, Catarata, 2011, p.15. Después de todo, "la memoria se revela como un fenómeno inevitablemente plural".

<sup>2</sup> Rosenstone, Robert A, *La historia en el cine*. Madrid, Rialp, 2014.

<sup>3</sup> No he tratado el cine documental porque su análisis necesita un enfoque diferente, y porque eso excedería a las pretensiones de este artículo. Y, del mismo modo, tampoco he tratado el cine sobre la represión republicana para valorar más *limpiamente* solo la visión que se da de la franquista.

Claro que tanto sus claves históricas como filmicas (como se representa a los perdedores de la guerra, a los vencedores, cuáles fueron las políticas de la venganza, etc.), en su contraste, son esenciales para entender la manera en que se ha hecho visibles a quienes fueron tan cruelmente tratados por los vencedores de la Guerra Civil española<sup>4</sup>. Pero también nos debe servir como elemento de reflexión, en la medida de lo posible, a la hora de velar si estos discursos son garantía adecuada para enseñarnos a encauzar el imaginario del pasado en el presente, en el marco de una sociedad cívica y democrática, de cara a sus futuros desafíos<sup>5</sup>. De ahí que hayamos clasificado los filmes que paso a analizar en tres categorías: *testimonial* (recoge, aunque sean ficticias, experiencias vitales que se inspiran en realidades históricas), *reparadora* (que se consagran a recuperar únicamente la memoria de los perdedores de la contienda) y *conciliadora* (intento de encontrar una manera de entender ese pasado sin bandos y lanzar un mensaje ético y humanista lo más integrador posible).

## 1. VIOLENCIA Y TERROR

El contexto histórico al que nos vamos a referir es doble. Por una parte, es imposible no aludir a la visión que el franquismo ofreció de la guerra (todavía presente en las reposiciones televisivas). Y por otra, la manera en que la democracia permitió y nos ofreció una *nueva* mirada de estos acontecimientos.

La historia contada durante el franquismo era clara: la justificación de la victoria militar e ideológica frente a un enemigo brutal, impío y despiadado: *los rojos* (que englobará a todos aquellos afines a la Segunda República, aunque no fueran comunistas). Filmes como *Raza* (1941), *Rojo y negro* (1941), *Cerca del Cielo* (1951), *La paz empieza nunca* (1960), etc., son muy reveladores a este respecto.

La representación del vencedor es heroica, triunfa frente a la adversidad que tiene el rostro del

comunismo, cruel, artero y vengativo, del que sale, en ocasiones, airoso, no sin haber padecido innumerables sacrificios. No dejaba de ser, después de todo, la imposición de una *memoria de los vencedores*.

Pero también la forma de establecer este nacionalismo español conservador frente a la anti-España liberal-democrática permite fijar una línea discursiva, que no solo distingue y consolida la existencia de dos bandos enfrentados, sino la insistencia con la que uno de ellos, el que ha ganado la guerra, representa a la *verdadera* España y valores nacionales<sup>6</sup>. Subrayo esta idea por la importancia que, luego, tendrá en la reacción a este cine de la memoria.

A los *rojos* se les mostraba en el cine como vulgares delincuentes empujados por la rabia, el rencor, el odio y un afán criminal. La Causa General había permitido constituir un ingente archivo en el que se recogió toda la información relativa a quienes habían sido opositores a la rebelión militar o cuyas ideas fueran contrarias y vistas como peligrosas. La propia afinidad con la Segunda República ya era motivo de sospecha, enjuiciamiento, encarcelamiento o ya, simplemente, asesinato<sup>7</sup>. Ello fue solo una pieza más de una represión y depuración que alcanzó unos niveles escalofriantes, no solo tras la inmediata sublevación militar, con el fin de acabar con cualquier amenaza en la retaguardia, sino más allá de 1939. Ciertamente es que esa visión franquista maniquea contra los defensores de la Segunda República se fue poco a poco abriendo a una interpretación más suave, aunque sin poner en duda jamás la legitimidad de la victoria. A partir de la década de 1960, los personajes cinematográficos de los republicanos se humanizaron, aunque eso no evita su arrepentimiento postero, aceptando, por tanto, resignados su fracaso ideológico<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Aróstegui, Julio y Godicheau, Francois (eds.), *Guerra Civil. Mito y Memoria*. Madrid, Marcial Pons, 2006; Cuesta, Josefina, *La odisea de la memoria*. Madrid, Alianza, 2008 y Pérez Garzón, Sisinio y Manzano Moreno, Eduardo, *Memoria Histórica*. Madrid, CSIC, 2010.

<sup>5</sup> Molinero, Carme, “¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?”, en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, 2006, pp. 219-246.

<sup>6</sup> Viadero Carral, Gabriela, *El cine al servicio de la nación*. Madrid, Marcial Pons, 2016, pp. 114-156.

<sup>7</sup> Ortiz Heras, Manuel; Ruíz, David y Sánchez, Isidro (dirs.), *España franquista: Causa general y actitudes sociales ante la dictadura*. Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1993.

<sup>8</sup> Gubern, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca española, 1986; Crusells, Magí, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Ariel Historia, 2000; Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006; Deltell Escolar, Luis, “La imagen del soldado republicano en el cine español del franquismo”, *Sociedad de Conmemoraciones*

Hasta el final de la dictadura, y aún duró unos meses más, el cine español vino regido por la censura y esta concreta memoria de la guerra y sus efectos, tal y como he pretendido sintetizar en estas líneas anteriores<sup>9</sup>.

Pero el fin del franquismo trajo consigo otras miradas menos panfletarias.

Cierto es que durante las etapas precedentes se habían podido ver muestras de un cine metafórico (contracultural), que lograba romper con el corsé impuesto y criticaba al sistema mostrando una visión menos prosaica de la realidad, como en *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, retrato amargo de la posguerra (desde una mirada de un director falangista), *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), de Luis García Berlanga, con su caricatura del campo español, *La caza* (1965), de Carlos Saura, sobre los efectos latentes de la violencia de la guerra, o *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, sobre los maquis, por señalar solo algunos de los filmes artísticamente más interesantes.

Pero, mientras que estas referencias son genéricas o bien venían ocultas en la expresividad manifiesta del cine, la memoria de las víctimas de la guerra quedaba, todavía, a expensas de los nuevos tiempos que llegarían con la democracia. Una memoria que, por fin, podría ser reivindicada públicamente, pero que, por otro lado, despertaba viejos recelos, ante la perspectiva de que se quisiera supeditarla a la de los vencedores, cuya representación estaba tan presente aún en calles, plazas, monumentos dedicados tanto a los militares como a los *mártires* (asesinados por los *rojos*), memorias e historias oficiales. Emergía, por lo tanto, *una España* que pretendía encauzar las tensiones propias al *liberalizar* la(s) memoria(s) en la que los perdedores tuvieran no solo cabida sino su propia voz, que la dictadura se había cuidado poco o nada en conciliar (o haciéndolo desde su punto de vista tan mitificado y maniqueo).

---

*Culturales* (edición electrónica), 2006 y Bernecker, Walter L. y Brinkmann, Sören, *Memorias divididas*. Madrid, Abada Editorial S.A., 2009.

<sup>9</sup> Gubern, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981; Aguilar, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid, Alianza, 1996 y Richards, Michael, *Historias para después de una guerra*. Barcelona, Pasado & Presente, 2013.

© *Historia Actual Online*, 49 (2), 2019: 33-44

## 2. MEMORIA, CINE Y REPRESIÓN: PRIMEROS AÑOS

El interés por el pasado y, en especial, la Guerra Civil fue enorme a nivel memorialístico con la llegada de la Transición. La democracia, el fin de la censura y la necesidad de escuchar, leer y oír aspectos diferentes a la *historia oficial* del franquismo dieron lugar a una ingente cantidad de obras históricas, literarias y películas<sup>10</sup>. Pero si la contienda seguía siendo un tema sensible, lo era mucho más la represión franquista, pues hasta ese momento solo se había mostrado la del bando republicano, en especial contra la Iglesia, contra los sectores conservadores o los afines y vinculados al bando sublevado (falangistas, monárquicos, derechistas en general, etc.).

La cada vez más rigurosa y ampliada investigación historiográfica, al margen de las polémicas, nos ha ido dando un perfil más concreto del alcance y sistematización de esta política de violencia y miedo. Mientras la represión republicana pertenecía exclusivamente al capítulo de la guerra, a tenor de que quedó clausurada tras su derrota, la del franquismo fue más longeva, pero, además, sobre ella se iban a constituir los pilares del régimen<sup>11</sup>.

Claro que, todavía, en los primeros años de la Transición “las reivindicaciones de justicia retrospectiva y de reparación a las víctimas del franquismo eran muy limitadas y moderadas”<sup>12</sup>, de ahí que tampoco se viera en exceso en la pantalla.

---

<sup>10</sup> Aguilar, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid, Alianza, 1996; Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*. Madrid, Alianza, 2000; Juliá, Santos, “Cosas que de la transición se cuentan”, *Ayer*, 79, 2010, pp. 297-319; Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, Rafael (ed.), *La sociedad española en la Transición*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011 y Palacio, Manuel (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

<sup>11</sup> Entre la ingente cantidad de publicaciones destacan: Juliá, Santos (coord.), *Víctimas de la guerra civil*. Madrid, Temas de Hoy, 2004; Espinosa, Francisco (ed.), *Violencia Roja y Azul. España 1936-1959*. Barcelona, Crítica, 2010; Prada Rodríguez, Julio, *La España Masacrada*. Madrid, Alianza, 2010; Box, Zira, *España, año cero*. Madrid, Alianza 2010 y Preston, Paul, *El Holocausto Español*. Barcelona, Debate, 2011.

<sup>12</sup> Castro, Luis, *Héroes y caídos. Políticas de la memoria en la España Contemporánea*. Madrid, Catarata, 2008, p. 264.

El primer largometraje que relataría la represión posterior a la contienda, en el campo andaluz, fue *Tierra de rastros* (1979), de Antonio Gonzalo. Se trata de un filme actualmente difícil de encontrar (la copia visionada es la que dispone la Filmoteca española). Se inspira en una novela anarquista de Antonio García Cano<sup>13</sup>, en la que retrata las vicisitudes de un campesino español desde su juventud hasta que se convierte en adulto. La película, de carácter documental, revela las injusticias sociales del campo español, el sometimiento a los tradicionales poderes, terratenientes e Iglesia, hasta que la guerra sacude sus vidas con fiereza y finalmente deja todo como está. Sin embargo, en la versión cinematográfica la guerra es sintetizada únicamente con unas ilustrativas escenas en donde se muestra a una partida falangista persiguiendo y asesinando a campesinos que se han destacado en las reivindicaciones laborales durante el periodo de la Segunda República. Estos representantes del *nuevo orden* son personajes implacables, despiadados y, sobre todo, sanguinarios, pues no dudan en matar a toda una familia que saben que ha sufrido a uno de los campesinos que persiguen.

Entre sus virtudes la película presenta un recorrido vital de la infausta y amarga suerte de parte del campesinado, aunque no ahonda en el porqué de esta violencia. Y, por supuesto, recoge tan solo la ejercida contra los campesinos indefensos, que no pueden más que huir de esta brutalidad ejercida *como venganza* por los señores y someterse, otra vez, a la tiranía de la que parecían haberse librado en los *felices* años republicanos. Aunque no obtuvo malas críticas en su estreno, *Tierra de rastros* no logró una buena distribución por la península<sup>14</sup>. El filme fue el primer intento serio de mostrar una memoria testimonial desde el lado de los vencidos.

Ahora bien, el fallido intento de sublevación militar del 23-F, de 1981, enfrió buena parte de los primeros intentos por recuperar la figura de los represaliados<sup>15</sup>. En cuanto al cine, hubo que esperar hasta el 50 aniversario del inicio de la Guerra Civil para encontrarnos, otra vez, con el tratamiento de la represión franquista.

El segundo largometraje de interés fue otra adaptación literaria, *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender<sup>16</sup>. La película, dirigida en 1985 por Francesc Betriu, es una correcta traslación de la novela, salvo en el punto donde nos interesa enfocarlo: la violencia franquista. La novela relata las vivencias y triste final, como el propio título indica, de un campesino, Antonio "el del Molino". La obra literaria arranca con el nacimiento de Antonio y finaliza con su funeral, pasando, entre tanto, por su crecimiento y maduración coincidiendo con las etapas de la Restauración, de la República, cuando se produce el cambio de gobierno y de políticas en la localidad, hasta la llegada de unos pistoleros de derechas que llevan a su asesinato.

En la trama cinematográfica, los personajes de estos pistoleros se sustituyen por un grupo de falangistas, lo que simboliza el inicio de la Guerra Civil, que en su carácter vengativo se dedica a aplicar *su justicia*, contra aquellos que han pretendido subvertir el orden tradicional. Esta alteración respecto al original literario es muy significativa, ya que añade la descripción del proceso de asesinatos sin juicio que siguió a la *liberación* de ciertos territorios por el bando franquista, desde el punto de vista de un sacerdote, Mosén Millán (adscrito al bando vencedor). Este se verá consternado por haber entregado a su feligrés, Antonio, pensando, ingenuamente, que habrá justicia para él, cuando no la habrá ni para él ni para ninguno. La película fue bien recibida, aunque no tanto por la crítica, al tildarla de "fría"<sup>17</sup>. Al igual que en *Tierra de rastros*, los falangistas serán los que se encarguen de proceder a esta represión, un icono del imaginario que se reproducirá en otras producciones hasta la saciedad. Y pone de relieve una represión dirigida contra los pobres campesinos de forma brutal e inmisericorde.

La película explica el porqué de estas matanzas como una *limpieza* social de aquellos que se han destacado en la época republicana buscando una España más justa frente a los poderes tradicionales. Además, la figura del párroco, arrepentido por su acto, sirve de contrapeso a la hora de

<sup>13</sup> García Cano, Antonio, *Tierra de rastros*. Sevilla, Editorial Sevillana, 1975.

<sup>14</sup> Barrenetxea Marañón, Igor, *La Segunda República en el cine de ficción: memoria, cine e historia*. Madrid, Biblioteca Nueva (en imprenta).

<sup>15</sup> Castro, Luis, *Héroes... Op. cit.*, pp. 287-291.

<sup>16</sup> Sender, J. Ramón, *Réquiem por un campesino español*. Barcelona, Destino, 2006.

<sup>17</sup> Guarner, José Luis, "Réquiem por un campesino español", *La Vanguardia*, 30 de septiembre de 1985 y Ruíz, Jesús, "Réquiem por un campesino español", *El Correo Catalán*, 27 de septiembre de 1985.

valorar que no todos los afines al régimen van a compartir su forma de proceder tras la victoria<sup>18</sup>.

En resumen, *Réquiem por un campesino español*, una representación testimonial y reparadora, al homenajear a quienes cayeron en la represión del régimen tras su victoria en la guerra.

No sería hasta los años 90, con el aclamado filme de Carlos Saura, *¡Ay Carmela!* (1990), cuando se vuelva a aludir de forma directa al *tratamiento especial* que el bando franquista daba a sus *enemigos*.

De nuevo, se nos desvela el carácter descarnado de esta violencia, desde el bando *nacional*: lo que importa aquí es la venganza contra los opositores al nuevo régimen, aquellos que defendieron unos ideales diferentes a los que encarnan los militares conservadores. Saura lograría una de sus películas más redondas y acabadas, gracias a una atinada visión de las dos Españas, aunque enfatizando, eso sí, el lado más perverso de los nacionales. Y solo remarcaría únicamente ese afán vengativo contra los defensores de la República.

### 3. MEMORIA, CINE Y REPRESIÓN: LA MEMORIA HISTÓRICA

Como acabamos de ver, los años posteriores a la Transición hasta la década de 1990, no dieron lugar a producciones que buscaran retratar abiertamente la represión<sup>19</sup>, si lo comparamos con la década posterior.

Las pocas películas que trataron el tema lo examinaron únicamente desde el modo en que se procedió a la represión en el campo español. Sus enfoques no acababan de explicar los rencores suscitados durante la contienda ni tampoco las tensiones políticas derivadas de la República, componiendo, eso sí, unos clichés contrarios a los de la cinematografía franquista, haciendo visible una parte de la sociedad, el campesinado, que había padecido las iras del vencedor de la misma. La gran diferencia, eso sí, estribaba en que los perdedores no solo eran *visibles*, sino que se convertían en auténticos protagonistas.

<sup>18</sup> Casanova, Julián, *La Iglesia de Franco*. Madrid, Temas de Hoy, 2001.

<sup>19</sup> Tangencialmente si acaso, como *Lauaxeta. A los cuatro vientos* (1987), de José Antonio Zorrilla, historia de un poeta represaliado vasco o *Los años bárbaros* (1997), de Fernando Colomo, comedia ligera sobre dos estudiantes condenados por realizar unas pintadas en la universidad.

En 1999 nació la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. A partir de este momento, el que el tratamiento de la represión comenzó a ser más importante, hasta acabar por convertirse en una temática recurrente, tras la aprobación de la Ley de Recuperación de Memoria Histórica (2007), lo que demuestra hasta qué punto existe una relación muy estrecha entre la sociedad, la política y la cultura.

Coincidiendo con ese inicio, José Luis Cuerda rodó una de las más poéticas películas sobre el ideal educativo de la Segunda República, *La Lengua de las mariposas* (1999), adaptación del libro de relatos de Manuel Rivas, titulado *¿Qué me quiere amor?*<sup>20</sup>. La cuestión de la represión se mostrará brevemente, al final de la trama, cuando el maestro, don Gregorio, junto a otras autoridades y simpatizantes republicanos, es encarcelado y subido después a un camión, cuyo destino será, sin duda, trágico. Aunque el carácter metafórico de la historia es brillante (encarna los ideales educativos republicanos, tolerancia, respeto, libertad, democracia y amor), le falta, como les ocurrirá a otros filmes, explicar con mayor precisión la reacción tan cruel de los sublevados contra quienes propugnaban el cambio social, la modernización del país, que encarna el maestro. Su nobleza paternal contrastará con el radicalismo del cacique local, con su odio y su recelo, dejando claro que, en este caso, es el inductor de que los defensores de la República acaben mal. Se trata, por tanto, de un homenaje al espíritu renovador de la República, aunque en su cándida composición no acabe de encarar los conflictos y contradicciones que esa misma modernidad (impuesta) iba a traer consigo en la sociedad española tradicional<sup>21</sup>. Desde otro tratamiento temático, se volvía a llevar a cabo un discurso reparador para los que sufrieron las iras del franquismo.

A este filme le seguiría *Silencio roto* (2001), de Montxo Armendáriz. Aunque el tema principal es el maquis, cabe destacarlo aquí porque hace un retrato muy humano de la posguerra, de aquellos que perdieron la contienda y del sufrimiento de la población civil (vinculado a la humillación y maltrato al vencido), en especial, de las mujeres. En esta ocasión, se desvela el ingente sufri-

<sup>20</sup> Rivas, Manuel, *¿Qué me quieres amor?*. Madrid, Punto de lectura, 2000.

<sup>21</sup> Kaplan, Gregory, "La representación de la represión franquista en *La lengua de las mariposas*", *Área Abierta*, 27, noviembre de 2010, pp. 1-10.

miento asociado a sus efectos negativos en los pueblos (que también ocurriría en las ciudades), tanto para los que, presuntamente, la ganaron como para los que la perdieron y no aceptaron la derrota. La trama elude caer en maniqueísmos para presentar un discurso más integrado del sufrimiento social. Pues la crueldad y la supervivencia se convierten en los ejes vertebradores de una mirada muy amarga, en la que las secuelas de la guerra impregnan la dureza de quienes sufren en sus imágenes sus efectos perniciosos, tanto de mujeres de los derrotados como de aquellas integradas en el bando vencedor.

Por lo tanto, es un filme, en esencia, conciliador (dentro de un marco social terrible y amargo) porque responde a una finalidad ética, criticando, incluso, cómo los propios idealismos pueden acabar siendo víctimas de su propia intransigencia.

La siguiente película en tratar el tema sería *El viaje de Carol* (2002), de Imanol Uribe<sup>22</sup>. En ella realiza una sencilla pero interesante radiografía de la vida en la retaguardia *nacional* durante la guerra. Todo ello visto a través de los ojos de una niña, Carol, y su amigo Tomiche. A pesar de su ingenuidad, ambos —la niña como testigo, su amigo como víctima— vivirán el oprobio y la dureza de las condiciones para quienes, como el abuelo de Carol, han defendido los ideales de la República.

Esa violencia presente (aunque no del todo visible) afectará de forma desgarradora a los personajes. Así, en el filme aparecen *los paseos*, que esta vez son obra de falangistas ayudados por guardias civiles, y su efecto traumático en los niños (tal y como se mostrará en *La hora de los valientes*, 1998, de Antonio Mercero). La represión adquiere una connotación política y vengativa por parte de sus hacedores.

En este marco, aunque no entraría dentro de lo que se podría calificar de película histórica, sí es interesante mencionar la original e imaginativa *La luz prodigiosa* (2002), de Miguel Hermoso, basada en la novela de Fernando Marías, cuya historia explora de forma original la posibilidad de que Federico García Lorca hubiese sobrevivido a su fusilamiento. El reparto de responsabilidades (que no de culpas), por enfrentarse al pasado,

hace que aborde la cuestión de una forma conciliatoria<sup>23</sup>.

El siguiente filme viene directamente a enlazar con la línea de la memoria y la represión al que seguirán otros. *El lápiz del carpintero* (2003), de Anton Reixa, es otra adaptación literaria, esta vez, de una novela de Manuel Rivas<sup>24</sup>. Aunque no es una película lograda artísticamente, su aportación viene dada porque recoge el proceso de depuración y represión descarnada en Galicia por parte del franquismo tras la sublevación y en los años posteriores y retrata, asimismo, la horrible vida en las cárceles del régimen. Violencia y venganza se entremezclan, viéndose a un inefable personaje falangista como el principal inductor de tanto horror.

La película adolece de contrapesos, no aborda la naturaleza de los odios, dejándolo como un relato entre buenos y malos, entre heroicos vencidos cuya humanidad está fuera de toda duda y de vencedores crueles y sádicos.

Nos encontramos por tanto con un fallido intento de cine testimonial y reparador, en esta ocasión, porque no logra la autenticidad y credibilidad suficientes para convertirse en un referente claro sobre el sufrimiento generado por la guerra. No obstante, abre una senda a la hora de tratar cómo la venganza vino dada por temas políticos, frente a la cuestión de la injusticia social de los primeros filmes.

Ahora bien, poco antes de eclosionar el tema de la memoria a nivel nacional, la cineasta Patricia Ferreira estrenaría *Para que no me olvides* (2005). Aunque no es una historia sobre la represión, sí lo es sobre la importancia de la memoria, a través de la relación intergeneracional de un nieto y su abuelo. Este, un espléndido Fernando Fernán Gómez, homenajeará a aquellos que vivieron amargamente la derrota y su posterior silencio. El filme no habla de la venganza del vencedor, tan solo de la importancia que cobra la memoria en las sociedades actuales, donde recordar implica un acto de conciencia y reconci-

<sup>23</sup> De Pablo, Santiago, "Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia", *Cuadernos Canela*, vol. XVI (2004), p. 41. Ahonda en "el perdón y en el reconocimiento del daño causado por los asesinatos y tropelías cometidas por ambos bandos, aunque cada uno de ellos tenga una responsabilidad diferente".

<sup>24</sup> Rivas, Manuel, *El lápiz del carpintero*. Madrid, Alfabuara, 1998.

<sup>22</sup> Adaptación de otra novela de escaso recorrido como es *A boca de noche* de Ángel García Roldán.

liación con un pasado que, como la guerra civil, fue doloroso. La pena es que este filme pasó desapercibido, pudiendo haber sido un buen referente reflexivo<sup>25</sup>.

A partir de ahí, se hicieron largometrajes en la misma línea marcada por la película de Reixa, la de retratar la ira del vencedor y recuperar la memoria de los vencidos. Una serie de filmes, de mayores o menores cualidades cinematográficas (algo que afecta, sin duda, a su recepción), se rodarán casi seguidos.

Es el caso de *Las 13 Rosas* (2007), de Emilio Martínez Lázaro, *La buena nueva* (2008), de Helena Taberna, *Los girasoles ciegos* (2008), de José Luis Cuerda, *Estrellas que alcanzar* (2010), de Mikel Rueda, o *La voz dormida* (2011), de Benito Zambrano.

El primero de ellos, *Las 13 Rosas* (2007), basado en el ensayo del periodista Carlos Fonseca<sup>26</sup>, se convertirá en el más exitoso. Retrata el hecho verídico de la suerte amarga que padecerían 13 chicas jóvenes, casi todas integrantes de las Juventudes Socialistas Unificadas, en el Madrid de la posguerra. Juzgadas por rebelión, en una pantomima de juicio, acabaron fusiladas.

Aunque el régimen tuvo más compasión con las mujeres que con los hombres, no cabe duda de que estas encarnan bien esa *justicia al revés* del franquismo, incapaz de sentir piedad por unas chicas cuyo único delito era haber repartido octavillas por la calle y haberse posicionado contra las nuevas autoridades. El régimen fue, sin duda, implacable contra toda oposición.

El largometraje, con una cuidada carga emotiva, es un homenaje a aquellas mujeres que, indefensas ante la crueldad mostrada por las autoridades militares, vivieron el horror de tal ciega persecución ideológica<sup>27</sup>. Sin duda, una de sus virtudes radica en su sabia ejecución, que trajo consigo que fuera muy bien recibido por el público, aunque se echa en falta una visión menos dulce y romántica en la descripción de las chicas,

lo cual engrandece la crueldad de los representantes del régimen, que se muestran, en general, fríos y crueles.

El siguiente proyecto sería ambientado en Navarra: *La buena nueva* (2008), de Helena Taberna, se inspira en la historia de un sacerdote familiar de la directora. En esta ocasión, recrea una represión más matizada, en la que, frente a los primeros filmes, el sacerdote, Miguel, personaje principal, pretende frenar la ola de crímenes y violencia contra los republicanos de la localidad.

De nuevo, los falangistas se erigen como los instrumentos de este terror, en la humillación del vencido, sobre todo de las mujeres, y la persecución y asesinato de los simpatizantes del derrocado régimen republicano. Sin embargo, sí se muestra el proceso de transformación de un falangista arrepentido por sus actos, un hombre que, tras tanta fría crueldad, se insensibiliza ante ella<sup>28</sup>. El hecho de que sea un sacerdote el que intente impedir la suerte amarga de los perseguidos también es un puente ante los clichés, igual que sucedería con *Réquiem por un campesino español*, dos décadas atrás. Si bien, no deja de ostentar una memoria testimonial y reparadora, donde es la venganza ideológica la que deriva en los crímenes que se cometen en la posguerra.

Película correcta, perfila la psicología de los personajes (al menos de los falangistas) con algunos matices que retratan la violencia, viéndose no solo como un ciego y sordo motivo asesino sino vinculado a rencores, celos personales y pugnas ideológicas que tuvieron que ver con el deterioro moral y de los derechos humanos existentes vinculados a la guerra civil y a la inmediata posguerra.

Adaptando otro relato literario (una premiada novela de Alberto Méndez<sup>29</sup>, José Luis Cuerda volvería a incidir sobre la memoria del pasado, y retratará la posguerra española en *Los girasoles ciegos* (2008). En esta ocasión, su aportación es mostrar la existencia de *los topes* y hacer un retrato social y psicológico de esa sociedad.

<sup>25</sup> Barrenetxea Marañón, Igor, "Para que no me olvides", Encarna Nicolás y Carmen González (eds.), *Ayer en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

<sup>26</sup> Fonseca, Carlos, *Trece Rosas Rojas*. Madrid, Temas de hoy, 2008.

<sup>27</sup> Barrenetxea Marañón, Igor, "Las 13 Rosas (2007): el cine como reconstructor de memoria", *Bulletin of Spanish Studies*, 7-8, noviembre-diciembre 2012, Glasgow, pp. 9-22.

© *Historia Actual Online*, 49 (2), 2019: 33-44

<sup>28</sup> Preston, Paul, *El Holocausto... op. cit.*, p. 300 y Prada Rodríguez, Julio, *La España... op. cit.*, p. 138. Muchos jóvenes se acabarían por integrar en la Falange para ocultar sus antiguas simpatías de izquierdas o como simples sicarios que verían en ello una oportunidad para afiliarse al bando vencedor y actuar de forma impune.

<sup>29</sup> Méndez, Alberto, *Los girasoles ciegos*. Barcelona, Anagrama, (1ª ed. 2004) 2008.

Los *topos*, fenómeno poco conocido hasta el final del franquismo, fueron aquellas personas que se ocultaron, una vez perdida la guerra, para evitar ser capturadas por las nuevas autoridades, sabiendo de su aciaga suerte en el caso de caer en sus manos. Ocultas en habitaciones y habitáculos secretos, llevaban vidas clandestinas, protegidas por familiares y amigos. Una situación sin duda complicada, angustiosa y amarga, tal y como se recrea en el filme<sup>30</sup>. Aquí, la humillación del vencido queda bien dibujada por Cuerda a través de la historia de la familia Mazo, compuesta por el matrimonio de Ricardo y Elena y su hijo Lorenzo (y otra hija, pero es otra historia paralela).

Pero también representa las obsesiones y traumas vividos por quienes, como el personaje del joven diácono, Salvador, han matado durante la contienda y no saben cómo gestionar esa desnuda realidad en su fuero interno.

La forma de plantear la narración, sin ser compacta, sí ilustra una memoria doliente y amarga de los efectos que tuvo la guerra y el maltrato del vencido, tanto en la figura de Ricardo, el padre, y como en la de Elena, que representa a la mujer sufridora. Asimismo, recoge los traumas, de los propios vencedores ante la violencia que ellos mismos desataron en la figura del diácono. Como todo el buen hacer de este director, es una película digna que perfila la psicología de un mundo tremendamente desgarrado y afectado por una contienda *llena de vencidos*.

Finalmente, las dos últimas películas representativas se ambientan en Euskadi y en Madrid. *Estrellas que alcanzar* (2010), para el caso vasco, pretende ser la recreación de la vida en la prisión de mujeres de Saturrarán<sup>31</sup>, un lugar infame, donde fueron internadas en unas condiciones nefastas miles de mujeres procedentes de toda la península y donde se recoge el rapto de sus hijos por parte del régimen<sup>32</sup>.

El punto original reside en que la película fue rodada íntegramente en euskera, algo muy lla-

mativo porque la lengua vasca, sin ser prohibida oficialmente, sí fue censurada por el régimen franquista. Pero ese guiño simbólico a la realidad democrática viene lastrado, sin embargo, por una recreación pobre de la prisión, restándole credibilidad, en la constitución de unos personajes manidos, sobre todo, de las monjas que regían el centro, y una falta de agilidad narrativa que acaba lastrando esta memoria testimonial, dejándola como un vano intento de retratar el sufrimiento humano (tanto de las mujeres como de su desprecio colectivo por ser *rojás* y el rapto de sus hijos).

Finalmente, una de las últimas producciones vinculadas a este fenómeno de la memoria fue *La voz dormida* (2011), inspirada en la novela homónima de Dulce Chacón<sup>33</sup>, que retrata la situación de Madrid en los años 40 (con muchas semejanzas a *Las 13 rosas*). Se nos presenta la indefensión de las mujeres, los conatos de resistencia y, sobre todo, la implacable persecución de los vencidos por parte de unas autoridades que incorporaron en sus técnicas de interrogatorios los avances aportados por sus homólogos de la Gestapo nazi. Se remarcan las penurias del perdedor y el ansia de venganza del régimen. El mismo director, Benito Zambrano, explicaba que se vio atraído por la historia porque se retrataba el mundo de las cárceles femeninas.

Además, como señalaría en otra entrevista, “está claro que en la guerra civil ganaron los malos”<sup>34</sup>. El filme no deja de ser, entre otras cuestiones, un homenaje a esas mujeres que tuvieron que sufrir el humillante trato y la persecución del vencedor en la inmediata posguerra<sup>35</sup>.

Su carácter testimonial es recurrente y, lo más interesante, llevando a cabo una ilustrativa radiografía social, aunque fallándole, una vez más una perspectiva más amplia o un discurso plural sobre los padecimientos humanos porque los *malos*, como él afirma, también eran españoles que creían actuar *bien*.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

<sup>30</sup> Torbado, Jesús y Leguineche, Manuel, *Los topes*. Madrid, El País-Aguilar, [1977] 1999.

<sup>31</sup> Ugarte Lopetegui, Miren Arantza, “Saturrarán: Solo quedan los tamarindos”, *Studia histórica. Historia Contemporánea*, 29, 2011, pp. 267-280.

<sup>32</sup> Vinyes, Ricard, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid, Temas de Hoy, 2002 y Rodríguez Teijeiro, Domingo, *Las cárceles de Franco*. Madrid, Catarata, 2011.

<sup>33</sup> Chacón, Dulce, *La voz dormida*. Madrid, Punto de lectura, 2006.

<sup>34</sup> Entrevista a Benito Zambrano, 1999. Disponible en: <http://www.diariodecine.es/jplentrevista1.html>.

<sup>35</sup> Egido León, Ángeles, *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra*. Madrid, La Catarata, 2009.



Aunque con desigual recorrido en el tiempo, no cabe duda de que el cine nos ayuda a recordar. Su memoria sirve, por lo tanto, para acercarnos al pasado, a la historia, aunque no siempre lo haga de forma completa y acertada.

De hecho, las películas que hemos tratado desvelan un mayor interés por la suerte de las víctimas de la Guerra Civil, por los perdedores de la misma (al principio de los hombres y, después, fija esa mirada en el sufrimiento femenino), por un retrato de los activos de este terror, en especial, la Falange, y el proceder brutal de quienes practicaron una *política de la venganza*. La visión que se nos ofrece del sufrimiento de las víctimas es inequívocamente la de los derrotados de la contienda (incluso, en aquellos filmes que se ambientan de la guerra), ya que recrea con viveza y realismo el dolor, los asesinatos arbitrarios, las torturas, las humillaciones públicas, el desprecio, la imposición de un poder omnímodo, la *justicia al revés*, la cruel vida en las cárceles franquistas, etc. Se ofrece, por lo tanto, una memoria testimonial y reparadora de quienes fueron ignorados y cruelmente tratados por el Nuevo Estado, aunque sin mostrarnos nunca el efecto de la represión republicana (de desigual desarrollo y espectro, eso sí) ni caracterizar más sutilmente ese proceso en el que se dio ese choque social e ideológico de una sociedad llena de contradicciones que desembocaron en esa suerte de odios encontrados.

Esta muestra de cine sobre la represión ha evolucionado tocando diversos temas que caracterizan, en su suma, parte del origen de la violencia, la justicia social, la ideología y los rencores personales.

Por supuesto, es difícil encontrar un equilibrio entre tanta saña e injusticia. De hecho, durante el franquismo se interpeló siempre a la victoria y a los valores cristianos, la censura controló el discurso oficial y evitó (mayormente) cualquier crítica y posibilidad de disidencia que se apartara de sus axiomas. A los vencidos se les dibujaba como enemigos de la patria, identificando a los vencedores con la españolidad. También ellos murieron y se sacrificaron por algo, después de todo, los combatientes del bando nacional creyendo actuar bien, por una causa justa, pero en la pantalla, mayormente, nos encontramos con gente llena de rencores, frente a unas víctimas todas ellas inocentes, ingenuas e idealistas.

La democracia trajo consigo la posibilidad de representar más dignamente a los vencidos, los crímenes que el bando *nacional* cometió y ocultó o negó. Se restauraba, así, su memoria con el fin de repararla. Pero no se ha llegado a completar el proceso, porque se ha consagrado a un discurso dual, contrapuesto, de vengativos vencedores y de víctimas inocentes (que actuaban por elevados ideales y con una inocencia, casi, fuera de toda duda), por parte del bando perdedor, salvo puntuales matices, aunque tampoco se ha limitado a reeditar el cine panfletario franquista (e, incluso, se han realizado trabajos como *Soldados de Salamina*, con su polémica, *Un dios prohibido* o *Poveda* que retratan la represión política y eclesiástica republicanas con una visión alejada del régimen).

Entre todas ellas, apenas hay dos las películas que se pueden señalar como conciliadoras, en ese sentido (*La luz prodigiosa* y *Silencio roto*), pues no solo se trata de asumir la responsabilidad desde una visión de conjunto de lo ocurrido, sin partidismos, sino desde ambos lados. El fin conciliatorio de las películas, por supuesto, no determina igualar las culpas ni las responsabilidades, sino buscar la comprensión humana de porqué se actuó como se hizo, y buscar una manera de aprender de nuestros errores.

Cabe concluir que el cine de la memoria histórica, como todo producto cultural, ha sido necesario, porque ha ofrecido nuevas visiones sobre la posguerra, con largometrajes que han buscado, desde la metáfora o la síntesis, explicar y denunciar los fanatismos y, por descontado, los excesos de la violencia franquista. Pero aún no se ha conseguido construir un relato cinematográfico capaz de englobar todos estos aspectos que conduzcan a explicar mejor la casuística que determinó la violencia durante y tras la guerra.

Retratar, por tanto, el pasado es necesario para conocernos, pero también para buscar nuevas lecturas y visiones que nos ayuden a interiorizarlo mejor, asumiendo distintos puntos de vista y denunciando los horrores que todo conflicto trae consigo. Y, aquí, la muestra de cine analizada que representa la violencia franquista adolescente, en mayor medida, de un sentido más ejemplarizante, como diría Todorov<sup>36</sup>.

Después de todo, las ramas del bien y del mal proceden del mismo árbol y debemos asumir y

<sup>36</sup> Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 30.

superar el pasado, no solo recrearlo con autenticidad sino con reconocimiento.

## 6. ANEXO: PELÍCULAS CLAVE

PELÍCULAS (13)	Espectadores*	Intención	Personajes negativos y crueles	Víctimas inocentes
<i>Tierra de rastrojos</i> (1979)	98.565	Memoria testimonial y reparadora	Falangistas, Iglesia y latifundistas	Campesinos
<i>Réquiem por un campesino español</i> (1985)	365.019	Memoria testimonial y reparadora	Falangistas y conservadores	Campesinos
<i>¡Ay Carmela!</i> (1990)	907.217	Memoria reparadora	Militares del bando nacional	Republicanos
<i>Silencio roto</i> (2001)	429.086	Memoria testimonial, reparadora y conciliadora.	Guardia Civil y maquis	Mujeres
<i>La lengua de las mariposas</i> (1999)	1.181.542	Memoria reparadora	Bando nacional	Republicanos
<i>La luz prodigiosa</i> (2002)	71.030	Memoria conciliatoria	-	-
<i>El viaje de Carol</i> (2002)	374.543	Memoria reparadora	Falangistas y Guardia Civil	Republicanos
<i>El lápiz del carpintero</i> (2003)	171.325	Memoria testimonial y reparadora	Falangistas	Republicanos
<i>Para que no me olvides</i> (2005)	81.046	Memoria reparadora	-	Republicanos
<i>Las 13 rosas</i> (2007)	863.135	Memoria testimonial y reparadora	Bando nacional	Mujeres
<i>La buena nueva</i> (2008)	89.229	Memoria testimonial y reparadora	Falangistas y carlistas	Mujeres y hombres republicanos
<i>Estrellas que alcanzar</i> (2010)	25.228	Memoria testimonial y reparadora	Monjas y bando nacional	Mujeres
<i>La voz dormida</i> (2011)	346.653	Memoria testimonial y reparadora	Bando nacional	Mujeres

\* Fuente: <http://www.mcu.es>, 3 de julio de 2017.



