

DE RENACIMIENTO GLORIOSO A USURPACIÓN CRIMINAL: LAS SUCESIVAS VISIONES DEL FRANQUISMO EN EL RELATO CINEMATográfico ESPAÑOL

JOSÉ ANTONIO RUBIO CABALLERO

[RESUMEN]

Medio de expresión artística e industria cultural, la cinematografía también es un útil muy eficaz para crear memorias colectivas. Este artículo analiza las oscilantes percepciones de la dictadura franquista que la cinematografía española ha generado promovido en las últimas décadas. Y lo hace situando el foco en su origen, su acontecimiento fundador y su fundamento de legitimidad, que fue la Guerra Civil (1936-1939) y la victoria del “bando sublevado”. La perspectiva comparada permite apreciar la sucesión de visiones que la cinematografía de ficción ha ofrecido sobre la guerra y por ende sobre naturaleza del Régimen, que empezó siendo presentado en la gran pantalla como un glorioso renacimiento, y que ha acabado describiéndose como una mera usurpación criminal.

Palabras clave: Cinematografía, España, franquismo, guerra civil, memoria histórica, historiografía

[ABSTRACT]

¿Glorious Rebirth or Criminal Usurpation? The successive visions of the Francoism in the Spanish cinematography

Cinema is not only a medium of artistic expression and cultural industry, but it is also a very effective tool for creating collective memories. This article analyzes the oscillating perceptions of the Francoist dictatorship that Spanish cinematography has generated and promoted in recent decades. And it does so by placing the focus on its origin, its founding event and its foundation of legitimacy, which was the Civil War (1936-1939) and the victory of the rebellious side. The comparative perspective allows us to appreciate the succession of visions that the fiction cinematography has offered about the war and therefore about the nature of the Regime. A dictatorship that at first was presented on the big screen as a glorious rebirth, and which has ended up describing itself as a mere criminal usurpation.

Keywords: Cinematography, Spain, Civil War, Historical Memory, Historiography

El cine es, al mismo tiempo, un medio de expresión artística, una pujante industria cultural y un influyente medio de acción social. Al poseer una amplia gama de mecanismos para narrar acontecimientos reales o ficticios, y al tener gran capacidad de influencia en la sociedad, la cinematografía constituye una imprescindible fuente de información para todo científico social que pretenda entender los imaginarios de cualquier colectivo humano. Y para el historiador, concretamente, el “séptimo arte” tiene incluso más interés, si se tiene en cuenta que la gran pantalla actúa como una fragua de memoria colectiva, sobre todo cuando son episodios del pasado los que discurren por ella. Frente al denigrante tópico que hizo de la imagen una simple y deficiente mimesis de la realidad, hoy es evidente que cualquier ficción audiovisual es más que captura pasiva de lo que existe, y que la realidad es una construcción sociocultural (LUCKMANN, 1966) en cuyo moldeado participan ampliamente las producciones simbólicas y de ficción.

Si en términos psíquicos la memoria es una facultad cognitiva que permite al sujeto almacenar información, también en el seno de las agrupaciones humanas complejas surge una memoria “colectiva”, representación más o menos distorsionada del pasado común de la comunidad. Las sociedades entretienen 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, que se ve mecida por las exigencias del presente, modelada por las circunstancias de quien quiere recordar, condicionada por lo que se decide olvidar y adaptada 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 cohesiona a todo el tejido social. De ahí el interés que para el historiador tiene el elucidar los mecanismos de su concepción, y el atractivo que posee la producción cinematográfica consagrada a narrar el pasado, por ser aquella utilísima herramienta en cualquier empresa de creación de memoria.

El llamado “cine histórico” es testimonio o reflejo del pasado, pero antes que nada actúa como artífice de memoria. A sus relatos se le pueden achacar una suma de rasgos como la elevación de anécdotas arbitrariamente seleccionadas al rango de categorías, la presentación del pasado como sucesión cerrada y lineal de hechos, el excesivo énfasis en la dimensión emocional de la realidad, o la exclusión consciente de todo enfoque analítico y racional en cualquiera de los asuntos que pueda abordar. 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 potencial manipulador y deformante. La obra cinematográfica es espejo y fábrica de realidad. En las narraciones cinematográficas de episodios pretéritos se relata y se aconseja, 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 la visión que la cinematografía española de ficción ha ofrecido del régimen político denominado Franquismo (1939-1975), desde su mismo momento de inicio hasta la época actual. El de la referida dictadura es un concepto extremadamente amplio y multiforme, y por ello entendemos que es preciso pertrecharse de algún punto de referencia histórico, si lo que se pretende es comparar las visiones que de ese fenómeno ha ofrecido el cine. Por ello, cabe recordar que fue la Guerra Civil (1936-1939) el origen del Régimen, su piedra fundacional, su fundamento político y justificación última. De ahí que ese conflicto pueda ser el auténtico objeto de comparación: el juicio moral y político que la cinematografía lance sobre aquella fase clave de la historia española es, necesariamente, el que de forma abierta o tácita estará lanzando también sobre el sistema institucional que de ella nació. Y para ello, establecemos cinco categorías de obras que versaron sobre ese asunto, y que, salvo muy contadas excepciones, se ubican en fases temporales perfectamente delimitadas.

JOSÉ ANTONIO RUBIO CABALLERO

Una clasificación rigurosa y coherente exige plantear un breve listado de cuestiones fijas a todas las obras de ficción que han abordado el franquismo como Régimen político. Solo tras pasar una criba común, las cintas estudiadas dejan información valiosa, relativa a sus mensajes y a sus pretensiones ideológicas. Bajando desde lo más obvio hasta lo menos explícito, cabe plantearse hasta cinco interrogantes:

a) Cuál es el partido ideológico que toma cada una de las obras, es decir, cuál de los dos bandos enfrentados explícitamente la Guerra Civil e implícitamente durante la dictadura posterior poseía más razón política o más legitimidad moral, y en razón de ello, cuál de ellos fue víctima de la injustificada agresión de su adversario.

b) Qué consideración merece, de acuerdo con el mensaje que subyace en cada película, la sublevación armada de 1936, a la postre fundamento de legitimidad del Franquismo. En el juicio cinematográfico lanzado sobre tal putsch, se observa una gama de tonos que van desde el repudio absoluto hasta la defensa encendida, pasando por la justificación resignada (la insurrección como antipático pero necesario y legítimo acto de autodefensa), o por el lamento pesaroso (el golpe como síntoma de un delirio fratricida).

c) Qué niveles de apología de un concreto ideario político existen en cada película estudiada, es decir, con qué intensidad se adhiere retrospectivamente cada una de las obras estudiadas a alguna de las facciones enfrentadas, y en qué medida su autor asume el legado ideológico de aquellos a los que reconoce como correligionarios. Resulta pues esencial detectar el grado de distanciamiento que cada obra mantiene con respecto a los acontecimientos que relata.

d) En qué grado preconiza cada película la reconciliación entre los antiguos contendientes (bando republicano versus bando nacional) o entre sus herederos ideológicos (franquistas versus antifranquistas o, más tarde, derechas democráticas versus izquierdas democráticas). No en vano, cada uno de los relatos cinematográficos de la Guerra Civil y le franquismo contiene, de manera patente o latente, un mensaje sobre la oportunidad de la reconciliación entre españoles, repartidos en dos

opciones (la reconciliación es/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”).

e) Cuál es la prescripción lanzada tácitamente por cada obra estudiada, es decir, qué actitud pretende inducir en el espectador del presente, qué recomendación implícita subyace en cada una de las películas: ¿recordar pero pasar página, o rememorar y además honrar a uno de los bandos determinados?

Usando estos cinco criterios clasificatorios para establecer una tipología evolutiva de los relatos cinematográficos sobre de la Guerra y la Dictadura de ella surgida, se consigue percibir, primero, el alto grado de adecuación de casi todas las obras a las directrices políticas de cada momento, así como a los condicionantes ideológicos o comerciales de la época en que se elaboraron. Predominan en los conjuntos de obras más o menos coetáneas, relatos casi semejantes. Ciertamente existen algunas contadas excepciones, especialmente en periodos bisagra, pero son abrumadora mayoría las cintas adecuadas a su respectivo Zeitgeist.

Así, la producción cinematográfica sobre la Guerra y el Franquismo producida, grosso modo, en los años cuarenta, constituye un bloque bien distinguible. Es una cinematografía altamente vigilada, cuando no directamente patrocinada, por un Estado dictatorial en plena fase de construcción. Después, bajo lo que se suele denominar “Segundo franquismo” se acumulan obras con mensajes ligeramente distintos. Aun afines a la dictadura, la concepción de la Guerra como origen del Régimen varía, en consonancia con el relativo viraje ideológico descrito por el poder desde la década de los cincuenta. De forma simultánea, se abrió además otra línea, el “cine de

JOSÉ ANTONIO RUBIO CABALLERO

la disidencia”, en la que se podrían incluir producciones que aluden a la Guerra Civil y a sus consecuencias, pero que matizó fuertemente el discurso ofrecido por la cinematografía que auspiciaba el establishment. En cuarto lugar, y justo tras el fin del Franquismo, en un periodo que se extendería desde la Transición hasta los albores del siglo XXI, cobran la hegemonía nuevos mensajes bien alejados de los que monopolizaron la gran pantalla hasta 1975, afanados ante todo en aborrecer no solo el Franquismo sino también en presentar la Guerra como la última locura colectiva de España. Frente a este tipo de relato, emergerán ya en las dos últimas décadas nuevos vientos que, no quedándose en condenar la dictadura, se esforzarán en abandonar el tono conciliador, reivindicando sin ambages al bando derrotado. Detallamos a continuación cada una de estas líneas sucesivas en el tiempo.

1. Primer Franquismo: renacimiento glorioso

Para un Régimen recién surgido de una cruenta Guerra Civil, levantado sobre los escombros de un país roto, y cuyo andamiaje institucional necesitaba rodearse urgentemente de legitimidad, la cultura desempeñó un papel esencial. En ella no debía haber lugar ni para la heterodoxia ni para el mínimo claroscuro ideológico. Visiones de la realidad binarias, destinadas a lanzar el anatema sobre toda la izquierda en su conjunto. Es por ello que el cine hecho por la naciente dictadura para retratarse a sí misma describe como inviable e indeseable a toda reconciliación entre adversarios. Ahora bien, el repertorio fílmico que abordó directamente la Guerra fue relativamente corto, y se prefirió la “españolada” populista, tendente al tema folclórico o taurino, a las evasiones histórico-literarias o las aventuras bélico-coloniales (MÉRIDA, 2002, p. 32). La veta bélica se redujo a unos pocos títulos de función propagandística, y estuvo presidida por la emblemática *Raza* (José L. S. de Heredia, 1941). Verdadero manifiesto de la ideología franquista, la metafórica trama se basó en un relato del propio dictador, una autobiografía sublimada con la que Franco proyectó sus fantasmas personales y políticos (GUBERN, p. 139). 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 a un cerco republicano; *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) recurre al folletín sentimental para hacer apología de la caballería de los vencedores; *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942) plantea una inverosímil aventura marcada por la solidaridad entre los perseguidos por el comunismo; y *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942) presenta la reconciliación de dos legionarios curtidos en África que aparcan sus rencillas personales 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) fue mal vista al ser sospechosa de “equidistancia”; *El crucero Baleares* (Antonio Guzmán, 1941) cayó en desgracia por su cuestionable calidad técnica; y *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) fue un manifiesto más específicamente falangista que franquista, que el Régimen prefirió echar al olvido, deseoso de borrar sus iniciales coqueteos con el nazismo.

2. Segundo Franquismo: cirugía necesaria

Tres términos resumen el giro del relato cinematográfico sobre el origen de la dictadura desde inicios de la década de 1950: anticomunismo, redención y reconciliación. La contienda se va esfumando como referencia directa, y los argumentos maniqueos dan paso a relatos de cierta espesura. Incluso desde la óptica de los vencedores, la Guerra deja de ser motivo de orgullo. La equidistancia sigue estando lejos, pero el tono que predomina ahora en su tratamiento es el del lamento por sus nefastas consecuencias

JOSÉ ANTONIO RUBIO CABALLERO

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 violencia fue condición sine qua non para el advenimiento de la prosperidad. A medida que la economía recobraba vigor y valores como la eficacia y el pragmatismo se iban superponiendo a los 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 asumieran sus culpas, si bien es cierto que la paz ofertada era la paz de Franco, y no otra, y que la reconciliación, en todo caso sólo, se podría efectuar entre personas, nunca entre ideologías.

Para sintonizar con las consignas del poder, la cinematografía optó por presentar la Guerra española como la antesala de la Guerra fría. El Régimen subrayó su anticomunismo y difuminó sus iniciales devaneos fascistas. Se pintó al comunista como gánster y mafioso, mientras que el republicano “decente” pasó a ser dibujado como un hombre equivocado, pero corregible. Todos estos síntomas están ya siquiera colateralmente en *Vida en sombras* (Vicente Llobet, 1949) o *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz, 1949). La reacomodación del mensaje de los vencedores es bien patente en *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950) o *El frente infinito* (Pedro Lazaga, 1959), que se van apartando del acartonado militarismo posbélico y reflejan el peso creciente de un mensaje apaciguador y cristiano. *Domingo Viladomat enhebra en Cerca del cielo* (1951) una historia sobre la redención de un republicano que reniega de sus creencias. En *Rostro al mar* (Carlos Serrano, 1951) se atisba una mínima identificación emocional con los perdedores de la contienda. Tímidas dignificaciones humanas de algunos derrotados también hay en *Dos caminos* (Arturo Ruiz, 1953), en *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1955) y en *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). Desde cuatro ángulos dispares, Pedro Lazaga desplazaba la responsabilidad de la Guerra española al comunismo extranjero (*La patrulla*, 1954); ilustraba los odios fratricidas mediante un western cainita (*Torrepartida*, 1956); hacía desaparecer toda referencia política o contextual

La fiel infantería, 1960), o desmitificaba la violencia política (*Posición avanzada* 1966), despojándola de solemnidad o motivaciones dignas.

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), pero fueron espejismos puntuales. Así lo demostraron *La espera* (Vicente Lluch, 1956), *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948) y *Neutralidad* (Eusebio Fernández, 1949), que reivindicaban el acierto de España al adoptar la política de no beligerancia española en la Segunda Guerra Mundial. En *Un puente sobre el tiempo* (José Merino, 1963) o en *Embajadores en el infierno* (José M. Forqué, 1956) se describía la contienda como una lucha entre hermanos instigada por la URSS. *La noche y el alba* (José M. Forqué, 1958) pretendió transmitir un mensaje conciliador alejado de los frentes, y la folletinesca *Con la vida hicieron fuego* (Ana Mariscal, 1958) insistía en las posibilidades que el prometedor horizonte abierto por la dictadura le estaba abriendo 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 *Díálogos 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 reinsertión de los vencidos perdedores en una España ya desideologizada y desarrollista.

3. Disidencia: sátira camuflada

Mientras el relato cinematográfico afín a la dictadura describía un giro de moderantismo, emergía en las fronteras del sistema una nueva corriente que bien puede calificarse de “disidente” (ARAGÜEZ, 2005).

Una tendencia renovadora que muy frecuentemente se afaná por describir la Guerra civil o sus repercusiones desde una óptica distinta de la que imperaba en el cine fabricado por y para el franquismo. De entrada, porque para estos directores heterodoxos la legitimidad en la contienda corresponde principalmente al bando republicano; y porque implícitamente era el bando sublevado el que se veía presentado como responsable de la hecatombe española. Bajo estas películas de factura exigente e intelectual, palpaba la intención de ajustar cuentas con la derecha, si bien se rehuía de ofrecer visiones del pasado claramente favorables a las izquierdas. No era pues un cine militante. La apología política brillaba por su ausencia. Se deduce de sus mensajes, eso sí, que la reconciliación no era ni posible, ni aconsejable, ni legítima, si se había de producir dentro del marco político dictatorial.

El mensaje se situaba pues sobre los límites de la censura, pero escapaba de ella gracias al aggiornamento del Régimen. Los creadores incómodos con la narrativa oficial se movieron dentro de una peculiar libertad vigilada. Frente al relato de los XXV Años de Paz y la España clemente con aquellos réprobos que fueran capaces de reconocer sus culpas pasadas, el cine de disidencia buscó agitar conciencias y señalar conflictividades latentes. Pero lo hizo renunciando a una radicalidad que era imposible en un marco dictatorial, aceptando mal que bien las restricciones que éste imponía, 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”, con las que curiosamente no se ensañó la dictadura, sabedora de que no iban a despertar alto interés entre el gran público, y que cualquier prohibición de las mismas podría desacreditar al Régimen. Las denuncias de la cerrazón de la sociedad y de la claustrofóbica vida de provincias, la revelación de las fallas que existían en la paz oficialmente coreada por la dictadura, y los intentos por romper el nexo glorioso que el

Régimen establecía entre la victoria del 39 y la posterior prosperidad desarrollista, son lostemas más habituales de este cine crítico, a la par que renuente a militanismos ideológicosclaros. En esta línea se movieron España otra vez (Jaime Chávarri, 1968), El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973), Furtivos (José L. Borau, 1975), las obras de Basilio M. PatinoNueve cartas a Berta (1965), Canciones para después de una guerra (1973) y Caudillo(1975), o las películas de Carlos Saura La caza (1965); El Jardín de las delicias (1970), Ana y los lobos (1973), Cría cuervos (1974) y La prima angélica (1974).

4. Primera democracia: pasar página

La Transición española a la democracia (1975-1982) fue el paso de un régimen autoritario a un otro liberal-democrático, realizado a través de una sucesión relativamente consensuada de compromisos entre antiguos adversarios. Secundado, con matices, por una mayoría política y social, el cambio 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 ejercicio de olvido. De tal narrativa de la reconciliación participaría el grueso de la clase política emergida en la Transición, así como el mainstream cultural. El cine no quedó fuera de la tendencia, y la ampliación de los márgenes de lo decible con la democratización del sistema provocó la aparición de dos tipos de propuestas: 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 un discurso de la perfecta equidistancia, que se identificaba plenamente con la visión triunfalista en boga durante la Transición. El relato pactista supone un claro salto con respecto a los mensajes imperantes en etapas anteriores. La Guerra y sus consecuencias son abordadas 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 franquismo. 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 a los vencedores. En relación al relato franquista, se invertían tanto las identidades de los culpables de la Guerra como las de sus víctimas. De modo que la idea de reconciliación planeó insistentemente sobre las tramas. Aun admitiendo lo saludable del recuerdo, las obras prescribieron la paz como única vía para construir un porvenir aceptable, un reencuentro entre antiguos adversarios que, para ser efectivo, real y benéfico, solo podía consumarse dentro del marco democrático. Por ello, mientras que en el cine franquista los derrotados que quisieron ganar la redención hubieron de pagar con el arrepentimiento, a partir de la Transición esos mismos vencidos no solo adquirirían protagonismo y respetabilidad, sino que lo harían 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: *Pim, pam, pum ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), *Las largas vacaciones del 36* (1976), *Retrato de familia* (Antonio G. Rico, 1976), *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *El corazón del bosque* (Gutiérrez Aragón, 1979), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978). Fueron igualmente comunes las historias de amnesias terapéuticas. El amor del capitán Brando (Jaime de Armiñán, 1974) esbozaba mediante un triángulo afectivo la reconciliación entre una vieja República bonancible, una nueva generación de progresistas que aspiraban a modernizar España y unas hornadas de futuros ciudadanos desprejuiciados que rechazaban mirar atrás. En la misma línea estuvieron también el cierto poso de misericordia hacia algunos desubicados y patéticos franquistas –*¡Jo, papá!* (J. Armiñán, 1975) o *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977)–, la prescripción del olvido de una etapa delirante y bochornosa –*Réquiem por un campesino español* (Francesc

Betriu, 1985), *La guerra de los locos* (M. Matji, 1986), *A los cuatro vientos* (José Zorrilla, 1986)–, y la reivindicación de aquella “tercera España” ideológicamente centrista y denostada tanto por “rojos” como por azules”–*Memorias del general Escobar* (José Madrid, 1984).

El interés por la vida que se desarrollaba en la retaguardia, lejos de proclamas belicosas, y la expresión de empatía humana con los vencidos, también estaba presente en *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) o, más tarde, *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998). Obras en que se relataba la escasa identificación de las masas con las peroratas de los ideologizados líderes, y el triste destino de una España inocente y bienintencionada que acabó arrastrada por los extremismos, y luego aprisionada por cuarenta años de dictadura. No lejos de tal tendencia se sitúa aquello que podría etiquetarse como “cine de la equidistancia”, categoría compuesta por mensajes contemporizadores que ante todo buscaban la complicidad de un espectador deseoso de enterrar la dialéctica cainita de las “dos Españas”. Ello se consiguió mediante la explotación de recursos sentimentales, despolitizando al máximo la realidad retratada y reduciendo la peripecia de lo social a la escala de lo individual. Un buen ejemplo lo constituyen las obras de José L. Garci Volver a *empezar* (1982), *You’re the one* (2000) o *Tiovivo 1950* (2004). A tal fin se aspiró también mediante la comicidad antiolemne, presente en *La Vaquilla* (José L. G. Berlanga, 1984), *Biba la banda* (Ricardo Palacios, 1987), *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1988), *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), o *¡Buen viaje, excelencia!* (Albert Boadella, 2002). Mención aparte merecería finalmente una obra-puente como *Ay Carmela* (1990), que aún mantuvo un pie en ese territorio de la comedia desacralizadora, pero que puso el otro ya sobre el drama bélico de simpatía izquierdista, y que por ello clausuró una fase ya casi agotada – la reconciliadora– y anticipaba los nuevos derroteros

del siglo XXI, los de un exhumado conflictualismo.

5. Segunda democracia: usurpación criminal

Desde la segunda mitad de la década de 1990 hasta hoy casi se ha convertido en hegemónica otra forma de relatar con imágenes el germen y la esencia del franquismo. Aunque antagónica en lo ideológico al primer relato de los años cuarenta, esta nueva narrativa tiende, como aquella, hacia los tonos reivindicativos, acercándose asiduamente al maniqueísmo y evitando los matices narrativos. Vuelven a estar claras las simpatías de los realizadores, reaparece el militante, desaparecen los claroscuros en la descripción del 36, vuelve a presentarse como indigno cualquier el ejercicio de reconciliación, y vuelve a prescribirse el deber de honrar a uno de los bandos (el vencido, en este caso). Se regresa a la descarnada exhibición de heridas que, para humillación de los vencidos y de sus herederos ideológicos, habrían sido cerradas en falso por la Transición y por la democracia de ella surgida. La emergencia de este quinto modo de narrar la naturaleza del franquismo no se puede desligar de la irrupción de una serie de fenómenos políticos, generacionales y culturales, bien visibles en la España del tercer milenio. Primero, el reexamen crítico no ya del Franquismo, sino de la propia Transición democrática, promovida desde influyentes esferas de la política, de la empresa, de los medios de comunicación y por supuesto de la Universidad. Ha hecho fortuna entre la izquierda social y política primero, y entre el establishment cultural después, un juicio nada benévolo sobre la política memorial llevada por los poderes oficiales en aquel momento: lo que se entendió en un principio como saludable olvido es entendido hoy por muchos como silencio bochornoso. La Transición dejó de ser un encomiable acto de reconciliación entre españoles que exigió archivar viejos agravios, para convertirse en un fraude pactado entre franquistas deseosos de mantenerse en el poder e izquierdistas claudicantes (CERCAS, 2005, p. 423). Este mensaje – favorecido además por la muy posmoderna y global corriente de la “inflación memorial”– tiene perfecto reflejo en los virajes efectuados por la narrativa cinematográfica

sobre el reciente pasado español. Aunque la nómina es muy extensa y por motivos de espacio este artículo ha de ser reducido, cabría citar algunos títulos ilustrativos de esta línea, que conoce muy pocas excepciones (si acaso, la escasamente conocida cinta de Pablo Moreno Un dios prohibido, de 2013). En 1995, la película *Libertarias* (Vicente Aranda) vino a marcar un punto de inflexión, cerrando latencia que había arrancado en la Transición y generando una suerte de canon que no dejaría de ser reeditado sistemáticamente en los años sucesivos. En su estela entrarían muy desiguales obras en cuanto a valor artístico, como *La lengua de las mariposas* (José L. Cuerda, 1999), *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *El espinazo del diablo* (1999), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Las trece rosas* (Emilio M. Lázaro, 2007), *Los girasoles ciegos* (José L. Cuerda, 2008), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *Lamujer del anarquista* (Peter Sehr, 2008), *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010), *Pan negro* (Agustí Villaronga, 2010), o *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011).

Así, la tendencia a construir “relatos acusadores, combativos, y a actuar como espejo de los conflictos políticos de hoy en día” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006, p. 17) se conjuga bien con esa “era del testigo”, en que la palabra de la víctima se convierte en “garante de una veracidad más válida que la del estudio científico” (LEFRANC, 2008, p. 16). Si desde un lado del espectro ideológico estas obras son vistas como tributos necesarios a los represaliados de Franco, desde otros ámbitos son entendidas como ejercicios de militante, distorsiones poco comprometidas con la verdad. Para un segmento de público y crítica son justos homenajes a quienes estuvieron del lado de la justicia, pero para otro se trata de un regodeo malsano en heridas que ya casi habían cicatrizado. Lo que a los ojos de unos son rehabilitaciones urgentes de la vencida España democrática, para

otros son peligrosos ejercicios que enturbian la convivencia, al renunciar al reparto de responsabilidades que exige todo relato de hechos históricos complejos.

Conclusiones

La disección analítica realizada en estas páginas pone de relieve la importancia de dos fenómenos culturales que, aun siendo de órdenes distintos, poseen efectos coincidentes en lo diacrónico y en lo social. Por un lado, el de la modificación de la mirada que buena parte de la sociedad española – condicionada por influyentes esferas mediáticas y académicas– viene proyectando sobre su pasado reciente, y que le ha llevado a mostrarse crecientemente crítica no solo con el Franquismo, sino también con la Transición y, por ende, con la propia democracia nacida de ésta. Si desde el fin de la dictadura se construyó un sistema demoliberal que hasta inicios del siglo XXI gozó de un considerable grado de consenso social, en los últimos años vienen cobrando fuerza expansiva relatos históricos y miradas al pasado que chocan tangencial o frontalmente con lo establecido por la memoria legitimadora que dicho régimen construyó. Se trata, pues, de un caso de colisión a cuenta del pretérito cercano que no puede sino afectar a la naturaleza misma del propio sistema. El dictamen que las diferentes memorias lanzan sobre el pasado reciente no está en absoluto desligado de la valoración que se otorga al actual régimen. Primero porque la democracia española actual nació de una singular Transición basada en una reforma del orden franquista, y no en una ruptura más o menos revolucionaria con el mismo; segundo, porque el relato oficializado sobre tal proceso se ancla en el consenso voluntario que felizmente habrían alcanzado las dos Españas hasta entonces enfrentadas; y tercero, porque la entronización de dicho consenso como raíz de la democracia implica la existencia de un pacto de olvido con respecto al pasado, o lo que es lo mismo, el silenciamiento de las víctimas del franquismo y de la Guerra, y la ruptura de puentes simbólicos entre la actual democracia y la II República.

Ese giro memorial se incardina en buena medida, además, en otro movimiento de escala más amplia, y que tiene que ver con el cambio del paradigma cultural dominante en Occidente desde inicios del siglo XXI. Se trata del *Zeitgeist* o clima intelectual y cultural de la época, factor en absoluto ajeno al actual proceso de cuestionamiento al que se aludía anteriormente. Es difícil no apreciar que tras ese fenómeno de revisión del pasado late una generalizada corriente de inflación memorial, típicamente posmoderna. Si la cultura del novecientos llegó bajo el signo de la apelación al futuro, nuestro *esprit du temps* es el del “pretérito presente”. Inmersas en una rebosante cultura de la memoria, las sociedades de hoy se bañan en un presentismo cuya marca de fábrica es la criminalización del pasado. Aquello que Habermas tipificó como “uso público de la Historia” ha cobrado una fuerza inusitada, hasta el punto de que ha acabado por imponerse la convicción según la cual el “deber de memoria” es requisito indispensable para el avance de la moralidad colectiva. Crisis de los grandes paradigmas ideológicos, escepticismo ante el dogma del progreso, o desdén hacia las grandes narrativas, acompañan a ese revival de la memoria doliente. Si la modernidad aplaudía las promesas del porvenir, la posmodernidad se regodea en lo pasado. Las miradas se apartan de lo nacional o lo internacional y se giran hacia lo grupal, y se multiplican las operaciones de reapropiación de la historia “desde abajo”: mujeres, indígenas, excluidos...y por supuesto derrotados en guerras. Perdiendo su mayúscula inicial, la Historia parece dar paso a “las historias”. El viejo principio unificador de raíz hegeliana entra en barrena, abriéndose camino una era de fragmentación, de introspección identitaria y de repliegue memorial. La última de las interpretaciones cinematográficas del franquismo y sus orígenes bélicos, según se ha visto, entronca completamente con esta tendencia.

Nuestro examen ha permitido, en tercer y último término, contrastar en qué medida las artes e industrias cinematográficas se comportan como medios de comunicación de poderosa repercusión social, hasta el punto de convertirse en artífices de memoria colectiva. Y el caso del pasado franquista lo refleja bien. Forma alternativa y heterodoxa de escribir el pasado, la obra de ficción en la gran pantalla que aborda episodios del pretérito no resiste a los rígidos criterios con que se juzga la calidad de cualquier trabajo académico, pero al mismo tiempo, y precisamente a causa de tal carencia, el cine histórico es fuente privilegiada para el análisis historiográfico (FERRO, 1993, p. 38). De hecho, en una sociedad sometida al imperio de la imagen, la ficción audiovisual es el principal nexo del gran público con la Historia, especialmente por su capacidad para interferir en el presente y construirlo (DE PABLO, 2001, p. 23). Un análisis comparativo y diacrónico como el aquí esbozado – que toma como referencia los orígenes de un régimen político dictatorial y sus sucesivos reflejos en el cine da cuenta de esa doble virtualidad que poseen los relatos de la gran pantalla, que son a la vez depósitos de pasado y fábricas de presente. Imanes atractivos a los que hay que acercarse, sin duda, pero también espejos deformantes ante los que hay que precaverse.

José Antonio Rubio Caballero (jrubicab@unex.es)
Universidad de Extremadura, España

Referencias bibliográficas

- ARAGÜEZ, Carlos. Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las conversaciones de Salamanca al nuevo cine español. *Historia del Presente*, 5, 2005, p. 121-138.
- CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori, 2005.
- DE PABLO, Santiago. Cine e Historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma? *Historia Contemporánea*, 22, 2001, p. 9-28.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1993.
- GUBERN, Román. Raza. In: PÉREZ, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997.
- LEFRANC, Sandrine. Les victimes écrivent leur histoire. *Raisons politiques*, 30, 2008, p. 5-19.
- LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A treatise in the sociology of knowledge*. New York: Anchor, 1966.
- MÉRIDA, Pablo. *El cine español*. Barcelona: Larousse, 2002.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil española: Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.ia.