

## **El melodrama fascista y la memoria cinematográfica del maquis español 1954-2006**

Mercedes Camino\*

m.camino@lancaster.ac.uk

Al principio de la película de Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno* (2006), el ama de llaves del Capitán Vidal, Mercedes, se revela como punto de apoyo de los *maquis* que luchan en la montaña. Además de obtener información militar para los guerrilleros, entre los que se encuentra su hermano, Pedro, Mercedes les lleva alimentos, medicinas y cartas al campamento. En una de sus visitas, entre lo que lleva, se encuentra un periódico en el que un guerrillero apodado El Tarta lee en voz alta noticias acerca del Día D, tartamudeando: 'T-t-tropas norteamericanas, británicas y c-canadienses han desembarcado en una pequeña playa al norte de Francia'. El guión original continúa con la intervención de otro *maquis*, Trigo, que le quita el periódico de manera impaciente y termina la lectura. En este momento, Pedro expresa su esperanza de que en un futuro próximo, los Aliados 'liberarán España'. Como respuesta, un hombre herido, al que se le llama Francés, responde que los maquis están solos y carecen de importancia para los Aliados. En esta escena cinematográfica revela la soledad de los guerrilleros antifranquistas españoles durante y después de la Segunda Guerra Mundial así como el papel desempeñado en esta lucha por los republicanos exilados que volvieron de Francia a finales de ese conflicto para continuar la lucha contra el fascismo en su propia tierra.

---

\* Mercedes Camino obtuvo su doctorado en la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda y es profesora de Estudios Hispánicos en la Universidad de Lancaster, Reino Unido. Sus trabajos se refieren a procesos históricos de conformación de puntos de vista y conciencia social, entre ellos la Memoria de los Maquis antifranquistas en el cine español y el estudio comparativo de cuestiones de Memoria y Derechos Humanos durante la consolidación de Europa Unida.. Entre sus publicaciones recientes: *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War: Resistance and Guerrilla 1936-2010*. London: Palgrave MacMillan (2011); "'Vivir sin ti": Motherhood, Melodrama and Spanishness in Pedro Almodóvar's *Todo sobre mi madre* (1999) and *Volver*' (2006). *Bulletin of Spanish Studies* 87.5 (2010): 625-42.

Las palabras usadas por el 'Francés' y el uso de tal apodo para una persona española también demuestran algunos detalles relevantes acerca de la resistencia en la España de la posguerra. En primer lugar, como dice Francés, los luchadores se encontraron realmente aislados cuando el principio de la Guerra Fría significó que su lucha fue ignorada por los poderes democráticos cuyo pacto de 'no intervención' había sellado el destino de la Segunda República Española (1931-39).<sup>1</sup> En segundo lugar, la referencia a un francés que es en realidad un español, denota los sacrificios hechos por los exiliados que regresaron a España desde Francia para continuar una lucha en la que invirtieron una proporción elevada de sus a menudo cortas vidas. Este artículo resumirá su representación cinematográfica en películas fechadas entre los 1950 y 2006, enfocándose especialmente en el uso del melodrama fascista y aspectos de cine negro. Como sugeriré, el uso de estos géneros facilita la presentación de la guerra como un conflicto 'familiar' y fratricida que nivela el nivel de responsabilidad de los contendientes y borra así los orígenes de la guerra en un violento golpe de estado.

A pesar de que hubo algunas mujeres importantes en sus filas, los maquis españoles fueron, en líneas generales, grupos armados de hombres que lanzaron ataques desde las montañas en las que se escondían. La lucha guerrillera contra Franco empezó en 1936, cuando los llamados *huidos* escaparon a los montes para evitar la represión que se producía según las fuerzas nacionales de Franco avanzaban. Esto ocurrió en las zonas que cayeron pronto ante el avance rebelde como Extremadura y Andalucía. Esta guerrilla rural duró hasta los 1950, a partir de cuya fecha solo hubo pequeños reductos en los montes y algunas acciones urbanas aisladas, especialmente en Cataluña y coordinadas por grupos anarquistas. La lucha fue especialmente fuerte por unos años a partir de 1944, cuando la victoria aliada se hizo inminente y el Partido Comunista de España la apoyaba estratégicamente. La guerrilla tuvo un impulso importante con el regreso de los republicanos que habían luchado con la Resistencia francesa. Sin embargo, una vez que los poderes occidentales reconocieron el régimen de Franco, la represión se endureció, y la guerrilla prácticamente desapareció en los años cincuenta, cuando el Partido Comunista también la abandonó como parte de su estrategia.

Es precisamente cuando dejaron de ser una amenaza para el régimen, que unas pocas películas con maquis se empezaron a producir en España. A pesar del

potencial cinematográfico que pudieran tener los guerrilleros, solo se produjeron un puñado de películas durante la era franquista. Estos guerrilleros aparecen en general en películas de la época que se pueden clasificar en dos categorías: melodrama fascista o cine negro español.<sup>2</sup>



**Fig. 1**

Hasta los setenta, películas con maquis que aparecen como guerrilleros y son protagonistas centrales se reducen a tres: *Dos caminos* (1954), de Arturo Ruiz-Castillo, *Torrepartida* (1956), de Pedro Lazaga, la adaptación de la novela de Mercedes Fómica, *La ciudad perdida* (1955) por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla y la adaptación de la novela Premio Planeta del famoso escritor falangista, Emilio Romero, *La paz empieza nunca* (1960), dirigida por el argentino León Klimovsky. No sorprende que en estas producciones los maquis aparezcan mayormente como bandidos, sin motivación política. Estas películas se pueden encuadrar en el género melodrama fascista, que había sido adaptado en los años cuarenta por el llamado 'cine de cruzada'.<sup>3</sup> Otras películas que se centran en bandidos, atracadores y criminales también se asocian con los maquis, aunque las referencias al conflicto sean prácticamente inexistentes. Las películas dirigidas por Miguel Iglesias, *El cerco* (1955), por José Rovira Beleta's *Los atracadores* (1962) y por Francisco Pérez-Dolz's *A tiro limpio* (1963), se pueden clasificar como cine

negro español. Una combinación de ambos géneros se ofrece en la película *Carta a una mujer* (1963), también de Iglesias, que usa a un maquis, El Asturias, como intermediario entre una mujer y un marido al que no ama y que perece en la lucha contra los rusos como voluntario en la División Azul enviada por Franco para apoyar a Hitler (Figura 1).

La mayoría de las películas en las que los maquis aparecen de forma marginal son historias policíacas o de detectives, que se consideran como cine negro español. Al igual que los melodramas fascistas, estas películas proyectan una conexión íntima entre los terrenos político y doméstico, subrayando las asociaciones de clase y género de las que participan ambos géneros. Curiosamente, dos películas que incluyen referencias veladas a la lucha guerrillera fueron dirigidas por la misma persona, Miguel Iglesias. Con protagonistas que se presentan como socialmente desviados o criminales comunes, *El cerco*, estrenada en 1955, inaugura la serie de películas en las que maquis urbanos se asocian a bandidos de bajos fondos dentro de un argumento en el que su papel como resistentes se oculta o aparece irrelevante (Figura 2). Otras películas en esta línea son: *Los atracadores*, de Rovira Beleta, y *A tiro limpio* de Pérez-Dolz, que tuvo una versión hecha por Jesús Mora en 1996. En su conjunto, estas producciones disocian la lucha de su contexto y recrean imágenes que nos impiden asociar a sus protagonistas con un punto de vista político.



Fig. 2

Las películas de cine negro español figuran descarriados sociales situados en un entorno familiar en el que el padre no existe o no cumple con su papel. Esto se ve de forma prominente en la película de Rovira Beleta's *Los atracadores*, en la que se indica con claridad meridiana que el joven en el centro de la historia, Vidal, se convierte en criminal por causa de un padre infiel y desinteresado (Figura 3).<sup>4</sup> Como anota Marsha Kinder, estas figuras patriarcales encarnan un tipo de triángulo edípico que es característico del cine negro español, dentro del cual clasifica esta película: 'El cine negro español no se enfoca en el deseo erótico por la mujer. Expresa su especificidad cultural al crear principalmente un discurso entre padres e hijos. La mayoría de los criminales se convierten en descarriados sociales porque algo falla con sus padres: o bien es un ídolo imposible de emular que está muerto ... o es demasiado débil ... o demasiado estricto.'<sup>5</sup> En esa línea, la noción de masculinidad que se propone en estas producciones es una en la que los signos de humanidad son faltas morales que amenazan la estabilidad social y que deben de ser erradicadas, tal y como se hace con el marido ausente en *Carta a una mujer*, que aparece de forma significativa como cónyuge en una unión estéril.



Fig. 3

A pesar de que algunas producciones usan a los maquis meramente como telón de fondo para lo que es una película romántica o de aventuras, todas las que se produjeron durante el régimen de Franco los representan como *bandoleros* más allá de la posible recuperación para su país o su historia. Son inusuales, en ese contexto, la mencionada *Carta a una mujer* de Iglesias, que caracteriza a un maquis como amigo y confidente de un ex-combatiente de la División Azul ('divisionario') prisionero en Francia (ver figura 1), y la película de Alexandre y Torrecilla, *La ciudad perdida*, en la que un maquis deambula por la ciudad, imaginando la vida que podría haber vivido si no hubiera interferido la guerra civil (Figura 4).<sup>6</sup>

En líneas generales, estas producciones proyectan una familia católica y conservadora en la que se modela y de la que depende el estado. Además de promocionar el programa franquista del nacionalcatolicismo, estas películas contienen algunas paradojas sociales que son inherentes al género al que pertenecen: el melodrama fascista. Tal y como sugiere Kinder, el melodrama fascista español tiene unas ciertas peculiaridades:

Sin embargo, en lugar de suprimir el plano político enfocándose enteramente en la esfera privada, tal y como se hace en los melodramas clásicos de Hollywood, el melodrama fascista reconoce y politiza la conexión entre los dominios público y doméstico. Al igual que el melodrama subversivo, proclama a la familia como el sitio legítimo de acción política, movilizándolo al 'pueblo' alrededor de asuntos universales de moralidad, género y generación que cruzan las clases sociales.<sup>7</sup>

El melodrama fascista es, por lo tanto, una herramienta útil para promover las nociones católicas de familia y estado que el régimen fascista impuso durante la posguerra. El género concurre con las dualidades morales franquistas del bien y el mal, como Kinder sugiere.<sup>8</sup> Esta división contiene las ideas prevalentes del franquismo que se aprecian en las producciones con maquis.



**Fig. 4**

Las imágenes femeninas promovidas por el franquismo fueron en parte moldeadas a partir de las desarrolladas en la Alemania Nazi, con algunas similitudes con las de la Italia fascista de Benito Mussolini en razón a las estructuras católicas que compartían. Este aspecto de la proyección del régimen como baluarte católico es uno que se magnificó a partir del momento en el que las fuerzas del Eje empezaron a perder una guerra que parecía iban a ganar en su inicio. A pesar de que por razones estratégicas Franco no participó en la Segunda Guerra Mundial, había apoyado abiertamente al Eje, enviando un batallón, la División Azul, en 1941,

para que luchara en el frente ruso con Hitler. Sin embargo, desde 1943, con el aumento de dominio de los Aliados, el régimen franquista primero relegó y después proscribió las credenciales fascistas que había mostrado orgullosamente hasta entonces, incluido el saludo. Hizo esto a través del énfasis del catolicismo y anticomunismo que le valdrían su reconocimiento internacional en los años cincuenta, mientras iba silenciando gradualmente su devoción a los regímenes fascistas que le habían ayudado a ganar la guerra y marginando a miembros prominentes del partido fascista español, Falange, entonces conocido como Movimiento Nacional (FET y de las JONS).<sup>9</sup> Esta transformación, que se aprecia en el cambio de ministros falangistas por monárquicos y católicos, se aprecia igualmente en las películas con maquis, como se verá a continuación.

La primera película con un maquis, *Dos caminos* de Ruiz-Castillo, que se estrenó en los años cincuenta, cuando quedaban solamente algunos reductos aislados de guerrilleros en las montañas, contiene las escenas más explícitas de exilados republicanos en campos de concentración franceses. Como sugiere su título, *Dos caminos* se enfoca en las trayectorias tomadas por dos amigos republicanos: exilio o reincorporación al país. El paradigma de guerra fratricida que invoca esta película se convirtió en la interpretación más común del conflicto a partir de los cincuenta, como indican los créditos de la siguiente película sobre maquis, la maniquea *Torrepartida* de Lazaga:

Las personas y los hechos que aparecen en esta película no son todos imaginarios, las más de las veces, son un pedazo de nuestra historia, aún no lejana, aunque afortunadamente superada. Todas las guerras dejan tras sí, como sedimento amargo, la lepra del bandolerismo. La desunión entre hermanos, fomentada por pasiones e intereses bastardos, conduce inexorablemente a la ruina y a la muerte

Para los que no lucharon con el ejército rebelde de Franco, la reconciliación franquista significaba la aceptación total de la derrota, involucrando todos los aspectos. Esta es la 'reconciliación' expuesta en *Dos caminos*, en la que el director, Ruiz-Castillo, repite el patriotismo a ultranza que había usado en su militante *El santuario no se rinde* (1949).<sup>10</sup> Un realizador entrenado durante la república, Ruiz-



Castillo ofrece una película de propaganda que deja a los vencidos sin otro camino avenida para la integración que su desaparición (Figura 5). *Dos caminos* demuestra así a la vez la actitud contradictoria del régimen hacia el pasado y su deseo de limpiar exteriormente esa imagen, con la vista puesta en la integración española en la comunidad internacional.<sup>11</sup> La película se filmó en 1952, el mismo año que el presidente de Estados Unidos, Dwight Eisenhower, visitaba España para negociar la instalación de bases militares, y en el que España firmó el Concordato con el Vaticano y fue admitida en la UNESCO. Solo tres años después, en 1955, España sería aceptada en las mismas Naciones Unidas que habían reclamado la salida de embajadores de un país que consideraba fascista en 1946. Esto allanaba el camino de cara a la integración total de España en el Fondo Monetario Internacional, que señalaba, a su vez, el fin de la autarquía, a raíz del *Plan de Estabilización* de 1959.



**Fig. 5**

Al igual que las restantes producciones de la época, *Dos caminos* utiliza el drama de una familia para señalar las dimensiones del conflicto político-social existente, luchando para sugerir una imagen de régimen benevolente que aceptaba a aquellos que 'nunca dejaron su tierra', incluso si habían elegido el lado erróneo en la guerra. En última instancia, *Dos caminos* propone que los obstáculos para la integración de los vencidos surge de la ignorancia de las clases bajas y su analfabetismo, pues sus miembros son tan mal educados como supersticiosos y sin perdón. Esta representación se encarna en una mujer mayor supersticiosa, y se

alivia con la imagen de Carmen, que presenta el ideal de la mujer al ser atractiva, joven y sumisa. Este ‘ángel del hogar’ apoya al doctor republicano, Antonio, que rehúsa abandonar el país. La transición sin fisuras que hace Carmen de hija dócil, enfermera, modesta y comprensiva a madre generosa transmite la norma que el régimen consideraba deseable para las mujeres. Al igual que la mayoría de películas de la época, *Dos caminos* incorpora así a la familia patriarcal para proyectar la imagen de un país feliz, sometido voluntariamente a un padre benevolente.

La moral de *Dos caminos* se puede resumir por las palabras de Antonio a su amigo exiliado, Miguel, cuando relaciona su propia familia con la supuesta ‘paz’ que el régimen de Franco había traído a España: ‘yo tengo familia y vivo en paz’. La respuesta de Miguel no tiene ambigüedad: ‘y yo en guerra’. Las humillaciones que sufre Miguel en el campo de concentración se comparan de esta manera con la determinación de Antonio de servir a una patria en la que ‘Había que quedarse pasara lo que pasara’ y su ‘alegría de volver a mi patria y a mi trabajo’. Antonio resume esta actitud como una de coraje: ‘no le tuve miedo a mi tierra’.

Una vez elegido el camino erróneo Miguel, después de afrontar infinidad de desgracias, decide volver a España para permanecer ahí ‘de una forma u otra’. Al final de la película, Miguel muere, aferrándose a un puñado de tierra española, mientras que la cámara se vuelve para mirar al cielo, fundiendo así la creencia en Dios y en la tierra de Franco, la *patria*. Su amigo, Antonio, le sostiene al tiempo que los títulos de crédito aparecen con la palabra ‘Fin’ llenando la pantalla sobre una música y coros subliminales de fondo. La familia patriarcal franquista se muestra de esta manera íntimamente ligada a la ‘paz’ tan frecuentemente invocada por un régimen que celebraba sus ‘Veinticinco años de paz’ mientras juzgaba y ejecutaba por ‘crímenes de guerra’.<sup>12</sup>

Si solamente había unas figuras aisladas en las montañas cuando se estrenó *Dos caminos*, había incluso menos cuando la siguiente película relacionada con la guerrilla, *Torrepartida* de Lazaga apareció en 1956.<sup>13</sup> En esta producción, Lazaga, un director que dedicó un buen número de películas a la guerra, se refiere de forma oblicua a los ‘bandidos’ que entran en España por barco desde Francia.<sup>14</sup> Como *Dos caminos*, *Torrepartida* expone el paradigma que se convirtió en la historia oficial del conflicto a partir de los años cincuenta (Figura 6). La idea de una guerra

contaminante y fratricida, con connotaciones bíblicas a la historia de Caín y Abel, se anuncia en el epígrafe de *Torrepartida*, y se enfatiza en la película.<sup>15</sup> Aquí, los dos caminos alternativos son seguidos, no por dos amigos sino por dos hermanos, que toman posiciones opuestas en el conflicto y además luchan por la misma mujer, que se llama de forma significativa, como la virgen, María.<sup>16</sup> Esta lucha masculina se percibe como parte de la batalla sobre la definición de la identidad nacional, tal y como lo expone Lazaga sin sutileza alguna al exhibir estereotipos unidimensionales sobre el régimen y sus oponentes, relacionando la lucha antifascista de cerca con el modelo de familia católica difundido oficialmente. La película ofrece un compromiso peculiar sin posible negociación aparte de la aceptación total del fascismo por parte de los perdedores.



**Fig. 6**

Más extraña en su contexto contemporáneo es el ángulo adoptado por Alexandre y Torrecilla en una película basada en la obra homónima de Mercedes Fórmica, *La ciudad perdida* (publicada en 1951). Aquí, un hombre solitario, Rafael, deambula por Madrid durante lo que serán las últimas horas de su vida considerando lo que podría haber sido de su vida si no hubiera sido por las causas y consecuencias de la guerra. Aunque el resultado fragmentario de la película se puede atribuir en parte a los cortes de la censura, esta producción ofrece una visión única sobre las mujeres y los maquis.<sup>17</sup>



**Fig. 7**

A pesar de que el título de la película alude a una ciudad perdida, es de hecho, el protagonista perdido el que llega y vaga por un Madrid que es inhóspito y aparentemente frío (Ver figura 4). De esta forma, Rafael representa la ciudad que ejemplificó la resistencia popular al régimen desde el principio al fin de la guerra y que es, literalmente, 'la ciudad perdida'. La película demuestra como los *bandoleros* no pueden ser reintegrados en la sociedad, incluso, como en este caso, cuando tienen un cierto grado de humanidad y atraen la simpatía de la audiencia (Figura 7). Mientras los espectadores pueden creer que es posible la salvación del personaje, esto se desmiente al final. Esta es una conclusión que está en línea con la visión de Franco de que: 'el sufrimiento de una nación no es capricho: es el castigo espiritual que impone Dios a una vida distorsionada, a una historia sucia'. Para Franco, solo aquellos 'capaces de amar la Patria, trabajar y luchar por ella, añadiendo su grano de arena al esfuerzo común' podrían ser tolerados. Los otros, 'esos sin posible redención en el orden humano' se clasifican como de 'calidad humana y nacional inferior'.<sup>18</sup> La redención solo se podría alcanzar a través del sacrificio y del derramamiento de sangre como forma de limpiar los pecados cometidos al defender la república seglar. En esta línea, y para no comprometer la seguridad de la mujer que había secuestrado, María, Rafael, al ser rodeado por la policía, sale del viejo vagón de tren en el que se había refugiado y es tiroteado al momento. Mientras María es alejada de la escena por la policía, el cuerpo solitario de Rafael permanece

en los rieles del tren en la última toma, enfatizando la crueldad de una situación en la que no era posible que pudiera recuperar su lugar social.



**Fig. 8**

Unos pocos años más tarde, otra adaptación de una novela sobre los maquis que había ganado el prestigioso Premio Planeta en 1957 fue estrenada.<sup>19</sup> Basada en la obra del mismo título del prominente escritor falangista Emilio Romero, *La paz empieza nunca* (1960), fue dirigida por el argentino asentado en España, León Klimovsky. Aunque su director no hubiera tomado parte en el conflicto español, Klimovsky exhibe abiertamente en su producción las ideas de Romero sobre los guerrilleros y las mujeres. En esta película, además, las contradicciones sobre los papeles de las mujeres en la sociedad patriarcal franquista se capturan en la transformación de una chica inocente de pueblo, Paula, en prostituta, a partir de su asociación sentimental con un republicano (Figura 8). Paula tiene una mancha que no se puede borrar por este romance, a pesar de que tiene lugar cuando se proclama públicamente la supuesta muerte de su novio falangista, el protagonista de la película, Juan López. A pesar de esto, y tal y como ocurre con los bandidos que se arrepienten de su pasado pero no se pueden reincorporar a la sociedad, Paula no puede ser reintegrada, incluso después de convertirse en confidente de la policía. Su traición la paga con su muerte a manos de un maquis, y este es el precio, derramar su sangre, que la lleva a una posible redención a los ojos de un

régimen que idealizaba la pureza y limpieza de sangre, siguiendo los parámetros establecidos durante el Siglo de Oro y el barroco español.



**Fig. 9**

López no es solamente un triunfador de la guerra. También, él solo se infiltra en una partida de maquis que destruye (Figura 9). Mientras tanto su mujer, Carmina, tiene un hijo por año y al final de la película ya tiene cuatro. Carmina, que antes de convertirse en la dulce esposa de López había sido novia de uno de sus camaradas falangistas, Jorge, contrasta así con Paula, quien se convierte en prostituta y, a pesar de que López se da cuenta de su papel en la caída de Paula, muere sola en la calle (Figura 10). Paula se convierte así en el chivo expiatorio de la película, en un recipiente manchado por su asociación con los rojos, y así, irrecuperable para ser parte de la 'familia' purgada de los elementos extraños y vivir al lado de los que Romero llama 'muchachos falangistas'. Sin ninguna sutileza, la película demuestra que no hay lugar posible en la sociedad para aquellos que estuvieron al margen de las filas del ejército rebelde de Franco, incluso si eran civiles o no se habían opuesto abiertamente al golpe. Paula es un 'otro interno' en un régimen fascista que, al igual que el italiano o el alemán, buscaba un 'renacimiento a través de la limpieza', tal y como propone Aristotle Kallis:

El discurso fascista de 'renacimiento a través de la limpieza' unía la idealización de la nación con las nociones más agresivas de exclusividad

étnica y figuraba a 'los otros' como incongruentes y adversos al proyecto de regeneración nacional. Esos 'otros', particularmente los internos ... se identificaban como extranjeros peligrosos que se situaban como obstáculo de la realización nacional. Como 'otros' amenazadores, no tenían futuro en la comunidad ideal nacional y el estado-nación; y como 'internos extraños' ejemplificaban la anomalía visible y amenazadora en el corazón del espacio de la comunidad, al que no pertenecían y debían no pertenecer. Por consiguiente, la violencia contra ellos se convertía en una expresión legítima de la soberanía histórica de la nación-estado y de su destino. La ideología fascista ofrecía la oportunidad de poner en funcionamiento un futuro sin 'otros,' dominado por la comunidad nacional regenerada y limpia en un estado poderoso, completo y homogéneo (Kallis, 2009: 313).



**Fig. 10**

En términos políticos, las propuestas de Romero estaban designadas a ofrecer un correctivo a un gobierno que había perdido sus verdaderas credenciales fascistas y populistas, como se ha sugerido anteriormente. De esta manera, Romero subraya el rechazo del régimen a sus orígenes fascistas, aislando 'muchachos falangistas' como él a partir del final de la Segunda Guerra Mundial.<sup>20</sup> De hecho, esto fue una táctica exitosa que fue abrazada por los poderes democráticos europeos, que veían o proyectaban la amenaza comunista en España como mayor

que su propia marca de Nacionalcatolicismo. Esto lleva a Paul Preston a sugerir que:

Un deseo ferviente de exonerar el régimen de Franco de connotaciones fascista se puede asociar con el deseo de olvidar que, después de llegar al poder a través de una guerra civil que costó cientos de miles de vidas y forzó al exilio al cientos de miles más, el dictador ejecutó al menos a un cuarto de millón de personas, mantuvo campos de concentración y batallones de trabajo, y envió tropas a luchar por Hitler en el frente ruso. Como quiera que sea, la exclusión de una discusión sobre el fascismo de ambos, la derecha española antes de la guerra (con excepción de la Falange) y del régimen de Franco solo se puede justificar si se entiende el fascismo como sinónimo con el nazismo en su más extrema forma de bestialidad racista. (Preston, 1990: 12)

Inocencia o culpabilidad, las películas de la era franquista suponen una tumba en la tierra propia o incluso la vida eternal, pero nunca un pasado 'polucionado' podría conducir a la integración social. De esta forma, las películas demuestran la política de venganza y exclusión que dominaba la vida en España. Estas nociones concurrían con la segregación de aquellos cuyos derechos como ciudadanos fueron rescindidos a partir de la infame *Ley de Responsabilidades Políticas* de 1940. Sin sentido alguno de la ironía, esta ley convirtió en proscritos a aquellos que votaron o trabajaron por el gobierno legal de la época, la Segunda República, con efecto retroactivo a 1934. De esta forma, el golpe no solamente removió de sus puestos a los políticos y fuerzas armadas aliadas a la república, sino también a profesores y funcionarios públicos de todo tipo.

La muerte de Franco en 1975 dio paso a un acercamiento más sofisticado al tema de la insurgencia, que había sido inaugurado por la película de Pedro Olea's *Pim, pam, pum ... ¡fuego!* (1975) y siguió con la de Mario Camus *Los días del pasado* (1978), y Manuel Gutiérrez Aragón *El corazón del bosque* (1979). Mientras que las películas anteriores usaban a las mujeres para significar valores nacionales y familiares, las películas de los setenta suelen representar en primer plano su papel como apoyos activos de la guerrilla.<sup>21</sup> Entre las seis películas que se estrenaron entre 1970 y 1980, solo dos, *Los días del pasado* de Camus y *El corazón del bosque* de Gutiérrez Aragón tienen exilados entre sus protagonistas, con la última



en el papel inusual de matar al último combatiente obedeciendo las órdenes del Partido Comunista.<sup>22</sup>

En la película de Camus, el papel del guerrillero se convierte en auxiliar al de la mujer que lo apoya. La lucha se ve entonces desde el punto de vista de la población civil que sufre directa o indirectamente la represión de un régimen que no discriminaba entre oposición civil o armada. En *Los días del pasado*, Camus sitúa con firmeza la simpatía de la audiencia en el lado de una maestra, Juana, interpretada por Pepa Flores, que viaja a una aldea aislada en el norte en busca de su prometido, que es guerrillero, Antonio, que encarna Antonio Gades (Figura 11).<sup>23</sup> Para los espectadores españoles de entonces, los principales protagonistas de esta película, Gades y Flores (más conocida por su nombre artístico, Marisol) eran parte del mensaje que se quería transmitir. Un autodidacta y vocal comunista durante los años de la Transición, Gades hizo sentir su presencia en las arenas política y artística de la época, reivindicando los aspectos sociales del flamenco que se habían ‘sanado’ en su proyección turística durante los años sesenta y setenta. Igualmente valiente en su oposición al régimen era Flores, una actriz que había sido niña prodigio en las películas más famosas de cine español de los años cincuenta.<sup>24</sup> Flores, que se había separado del hijo del productor de sus primeras películas, Carlos Goyanes, se politizó gradualmente desde el principio de los setenta, renunciando también a su nombre artístico por el propio, Pepa Flores. Su trayectoria es un ejemplo de la progresiva oposición al régimen en esta época por la generación de las ‘familias numerosas’ pertenecientes a la ascendiente clase media urbana, que estaba descontenta con el clima de opresión que dominaba todos los aspectos culturales y políticos y que era cada vez más anacrónico.<sup>25</sup>

Es desde la perspectiva de Juana, que vemos e intentamos entender a la guerrilla en *Los días del pasado*, lo que también sucede en subsecuentes películas, incluidas *Silencio roto* de Montxo Armendáriz (2001) y la mencionada película de Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno* (2006).

Curiosamente, la película que sigue a la de Camus, *El corazón del bosque*, presenta a un guerrillero que viene de Francia no a organizar la guerrilla sino a desbandarla. Al no haber más guerrilleros ‘franceses’ en las películas siguientes, el hecho de que la resistencia se vea ahora como ‘traición’ y que sea el Partido Comunista que la organizó hasta entonces quien envíe a su Némesis, tiene

resonancias importantes en el contexto de la Transición española de finales de los setenta.



Fig. 11

En resumen, y como se propone al principio de *El laberinto del fauno*, la guerrilla española y los puntos de apoyo o enlaces que los apoyaron, dejaron 'pequeñas huellas de su paso sobre la tierra'. Como se sugiere en relación con Ofelia en esta película, corresponde a las generaciones futuras el recordar y hacer 'visibles' esas huellas, que, como indica el narrador de la película de del Toro, solamente se pueden apreciar por quien sepa 'donde mirar.' Son estas miradas, y algunas estas memorias, las que he intentado reconstruir en este artículo, contribuyendo a la historia cultural de los resistentes antifranquistas que tan caro pagaron por defender la Segunda República española.

## Bibliografía

- Blinkhorn, Martin (1975), *Carlism and Crisis in Spain 1931-39*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Camino, Mercedes (2010), 'Blood of an Innocent: Guillermo del Toro's *Laberinto del fauno* (2006) and Montxo Armendariz's *Silencio roto* (2001)'. *Studies in Hispanic Cinema* 6.1, 45-64.
- (2011), *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War: Resistance and Guerrilla 1936-2010*, London: Palgrave MacMillan.
- Gubern, Román (1986), *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Madrid: Filmoteca Española (ICAA).
- Herederó, Carlos (1999), "Historias del maquis en el cine. Entre el arrepentimiento y la reivindicación", *Cuadernos de la Academia*, 6, 215-32
- (1993), *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Filmoteca Española.
- Kallis, Aristotle (2009), *Genocide and Fascism: The Eliminationist Drive in Fascist Europe*, New York and London: Routledge.
- Preston, Paul (1990), *The Politics of Revenge in 20th Century Spain*, London: Unwin Hyman.
- Richards, Michael (1998), *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Romero, Emilio (1979), *La paz empieza nunca*, Barcelona: Planeta.
- Triana Toribio, Nuria (2003), *Spanish National Cinema*, London: Routledge.
- Sanchez Noriega, José Luis (1998), *Mario Camus*, Madrid: Cátedra, 1998.

---

<sup>1</sup> El líder del Frente Popular Francés, Léon Blum, inicialmente ofreció su apoyo a la República, pero finalmente aceptó el acuerdo de No Intervención propuesto por el Primer Ministro Británico, Stanley Baldwin, en 1936, llamando al resto de países a no involucrarse en la guerra española. Estas llamadas fueron ignoradas por Italia y Alemania, que apoyaron al general rebelde, Franco, con fuerzas aéreas, armamento y personal durante los tres años que duró el conflicto. Neville Chamberlain, que sustituyó a Baldwin en 1937, continuó con la política de intentar la paz con Hitler y apoyó la No Intervención en España.

<sup>2</sup> He analizado estas películas en detalle el capítulo 2 de mi libro, *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War*, 'Francoism's *Bandoleros* (1954-64)' (Camino, 2011: 43-73).

<sup>3</sup> 'Cine de cruzada' es la categoría en la que se encuadran las películas producidas en los años cuarenta sobre la guerra, que presentan como una 'cruzada' y a menudo se enfocan en un ambiente familiar.

<sup>4</sup> Esto se ve en las familias que representa José Antonio Nieves Conde en sus películas *Balarrasa* (1951) y *Surcos* (1951) así como en la producción dirigida por Luis Sáenz de Heredia que fue escrita por el mismo Franco con el seudónimo de Jaime de Andrade, *Raza* (1942).

<sup>5</sup> 'Spanish cine negro does not focus on erotic desire for the woman. It expresses its cultural specificity by operating primarily as a discourse on fathers and sons. Most of the criminals become deviant because there is something wrong with their father: either he is a dead idol impossible to equal [...] or too weak [...] or too strict' (Kinder, 1993: 60).

<sup>6</sup> Hasta ahora, el único estudio de estas películas es el artículo de Carlos Heredero (1999).

<sup>7</sup> 'Yet rather than suppress the political plane by focusing entirely on the private sphere as in most classical Hollywood melodrama, Fascist melodrama acknowledges and politicizes the connection between the domestic and public realms. Like subversive melodrama, it proclaims the family as a legitimate site for effective political action, mobilizing 'the people' around universal issues of morality, generation, and gender that cut across class lines' (Kinder, 1993: 72).

<sup>8</sup> 'First, within traditional humanist discourse, melodrama is usually a pejorative term for a low form of entertainment drama, characterized by Manichaeian morality, one-dimensional characters, histrionic posturing, musical intervals, and emotional manipulation' (Kinder, 1993: 54).

<sup>9</sup> Este acrónimo representa el término Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, que resultó de la fundición del partido fascista, Falange, con los Carlistas Tradicionalistas. Los carlistas, que fueron originariamente una facción dinástica que surgió de los conflictos de sucesión de la corona española en el siglo XVIII, tenían su base fuerte en Navarra y parte del País Vasco. Sobre el carlismo, ver, por ejemplo, Blinkhorn (1975).

<sup>10</sup> Román Gubern ve *El santuario no se rinde* como un film en la encrucijada entre el 'cine de cruzada' y la nota de reconciliación de los años cincuenta: 'la película se ofrecía como un puente ente la exaltación épica del viejo "cine de Cruzada" y la nueva consigna de apaciguamiento y de reconciliación entre vencedores y vencidos, que será el leit-motiv propagandístico de los años cincuenta' (Gubern, 1986: 112).

<sup>11</sup> 'En noviembre de 1952 se produce el ingreso de España en la UNESCO. La firma del Concordato con el Vaticano tiene lugar en agosto del 52 (cuatro meses más tarde el embajador de la Santa Sede impone a Franco la 'Orden de Cristo') y en septiembre se rubrican los acuerdos bilaterales (militares y económicos) con los Estados Unidos, presididos entonces por el general Republicano Dwight D. Eisenhower. [Tras] la visita del Secretario de Estado Foster Dulles a Franco (uno de noviembre del 55), la ONU aprueba el ingreso de España un mes y medio después' (Heredero, 1993: 29).

<sup>12</sup> El caso más infamante en el que se aplicó esta *Ley de Responsabilidades Políticas* fue la ejecución de Julián Grimau por 'crímenes de guerra' en 1963, después de un juicio en el que no se permitió hablar a la defensa.

<sup>13</sup> Heredero estudia esta película con otras que tratan variantes de bandidismo andaluz (Heredero 1993: 260-65).

<sup>14</sup> Lazaga también dirigió uno de los films más importantes sobre la guerra, *La fiel infantería* (1959), así como *El frente infinito* (1956), basado en una novela de Rafael García Serrano, que fue un falangista que combatió en la guerra civil. Según afirma Roman Gubern, Lazaga es el director español que hizo más películas sobre la guerra (Gubern, 1986: 120).

<sup>15</sup> Heredero muestra como este concepto refuerza la tesis franquista que presentaba España como una familia dividida por el odio extranjero (Heredero, 1993: 207).

<sup>16</sup> Dos hermanos que siguen un camino diferente es también el tema de las películas de Julio Salvador, *Lo que nunca muere* (1954), y de Rafael Gil *Murió hace quince años* (1955), en la que un miembro del Partido Comunista regresa a España a asesinar a un familiar.

<sup>17</sup> La directora Alexandre, que se iría exiliada a trabajar a Cuba, reflexionó sobre estos cambios en una entrevista realizada en 1991, enfatizando los peligros que vieron los censores en la relación amistosa que se desarrolla entre el 'bandido' y la mujer de alta sociedad que secuestra. En *Las*

*huellas del tiempo*, Heredero enfatiza la ausencia de didacticismo en una película que él considera ofrece una versión más oblicua sobre los hechos (Heredero, 1993: 205).

<sup>18</sup> La fuente de estas citas son discursos que Franco dio entre 1938 y 1940, muchos de ellos citados por Michael Richards (1999).

<sup>19</sup> Paloma Aguilar subraya la recurrencia de la palabra ‘paz’ en los libros de la época, lo que sugiere una obsesión y revela el latente trauma de la guerra aun entonces (Aguilar, 2002: 135).

<sup>20</sup> Romero expresa estas ideas a través de López, que afirma: ‘El pueblo no sabía lo que quería cuando votaba. Se movía por impresiones y por emociones’ (Romero, 1979: 71, 77).

<sup>21</sup> Las mujeres son también protagonistas centrales en *Silencio roto* (2001) de Montxo Armendáriz y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro. He estudiado el uso de las mujeres como punto de identificación para la audiencia en estas dos películas en mi artículo ‘Blood of an Innocent’ (2010).

Agradezco a Zulema Marzorati y Tzvi Tal los comentarios sobre este artículo.

<sup>22</sup> Las otras tres películas son: *Casa Manchada* (1977) de José Antonio Nieves Conde, que se basa en la novela de Emilio Romero *Todos morían en Casa Manchada* (1969), *El ladrido* de Pedro Lazaga (1977) y *Metralleta Stein* (1975) de José Antonio de la Loma. Relativamente marginal en este contexto es la interesante incorporación de la lucha por Jaime de Armiñán en *El nido* (1980), en la que un antiguo exiliado finge un ataque guerrillero y es abatido por la Guardia Civil.

<sup>23</sup> José Luis Sánchez Noriega corrobora que el argumento se narra desde el punto de vista de Juana, quien no solamente está presente en todas las escenas de la película salvo cinco, sino que también participa en éstas de forma imaginativa, de forma que la audiencia no sabe más que lo que ella sabe (Ver Sánchez Noriega, 1998: 269).

<sup>24</sup> Sobre la trayectoria de Flores como Marisol en los sesenta, veáse el estudio de Núria Triana Toribio, donde sitúa a la actriz entre la ‘continuidad y el deseo de cambio’ de la época (Triana Toribio, 2003: 84-95).

<sup>25</sup> La presencia de estos dos actores en los papeles principales de *Los días del pasado*, por consiguiente, ilustra la posición activa que cantantes, intelectuales, artistas y profesionales asumieron en la época, al usar su relativa inmunidad para poder expresar ideas contrarias al régimen y participar activamente en la lucha por el restablecimiento de la democracia.