

# Otra visión de la Guerra Civil Española durante la dictadura franquista: el cine

Carmina Gustrán Loscos  
Universidad de Zaragoza

## Introducción

El 1 de abril de 1939 no llegó la paz sino la victoria<sup>1</sup> y las interpretaciones, las explicaciones, la razón, se volvieron unívocas o, al menos, eso intentaron conseguir los adalides de aquella España Una, Grande y Libre que empezaba a afianzarse.

Como en toda dictadura, se persiguió controlar todo resquicio, todo resorte social, económico, político, cultural. La enseñanza y difusión de la Historia no escaparon de esas aspiraciones y aparecieron íntimamente ligadas al aparato propagandístico franquista. En ese campo, se inauguraba un estilo propio basado en “el predominio de lo político sobre lo económico y sociológico, el centrarse en las biografías de personajes ilustres, la propensión hacia la exaltación del héroe-caudillo como motor de la Historia y sujeto de relaciones paternalistas con el común de la población, el maniqueísmo en la consideración del “otro” asumido como enemigo interior o exterior, la voluntad supuestamente erudita de acumular acontecimientos concretos y “decisivos”, la carencia de cualquier hipótesis interpretativa o crítica frente a una voluntad sacralizadora conducente al predominio de lo mítico sobre lo histórico, la concepción teleológica que implica el desarrollo de una cierta misión nacional por encima de cualquier diferencia regional, la selección interesada de determinados segmentos cronológicos entendidos como gloriosos y en función del valor anticipador y legitimador del presente, la consolidación de referentes visuales anclados en la pintura “de historia” y el deslizamiento hacia la novela y el drama históricos decimonónicos”<sup>2</sup>.

Pero no sólo la historia se plegaría a estos intentos mediatizadores y no sólo la educación o los libros de referencia acabarían recogiendo estos deseos, no. “Se utilizaban el cómic, el cine y la radio como medios para comunicar a la masa de población el mensaje propagandístico del régimen. Hasta la letra de las canciones era vehículo para la transmisión de los valores de los vencedores”<sup>3</sup>, explicará Shirley Mangini en su obra *Rojos y rebeldes*.

El tratamiento de la Guerra Civil española en este contexto resulta, por lo tanto, sintomático de un régimen político que “condenó a la izquierda y a los republicanos a la perpetua marginación, exclusión y aislamiento”<sup>4</sup>. Sólo había una Historia posible, la expuesta por el poder, y

---

1. Como bien recogen los personajes de *Las bicicletas son para el verano*, obra de teatro escrita en 1982 por Fernando Fernán-Gómez:

“LUIS- Hay que ver...Con lo contenta que estaba mamá porque había llegado la paz...

DON LUIS- Pero no ha llegado la paz, Luisito: ha llegado la victoria.”

En Fernando Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, Espasa-Calpe, Madrid,1992 (1984) p. 206

2. José Enrique Monterde, “El cine de la autarquía (1939-1950)” en Román Gubern, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, (1995), 2005, pág. 235.

3. Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Anthropos, Madrid, 1987, pág. 24.

4. Ángela Cenarro, “Memory beyond the Public Sphere. The Francoist Repression Remembered in Aragon” en *History and Memory*, vol. 14, nº 1/2 (Fall 2002). Special issue edited by Raanan Rein "Spanish Memories: Images of a Contested Past", pp. 167-172 Traducción personal.

más cuando se trataba de un acontecimiento como la guerra, acto fundacional del franquismo. “Para sobrevivir, los vencidos tuvieron que renunciar a su pasado, experiencias e identidad. (...) No había dónde preservar su memoria, no había dónde intentar articularla: el discurso oficial de exclusión y las políticas de la venganza no dejaban espacio para ello”<sup>5</sup>.

¿Podría ser considerado el cine (un cierto tipo de cine) como un cauce por el que recuperar esa historia proscrita durante la dictadura franquista?

## Cine y poder

Como apuntábamos, no sólo la historia como disciplina científica o académica se puso a las órdenes de la dictadura para esta labor. También los medios de comunicación desempeñaron un papel trascendental, el cine entre ellos. De hecho, la importancia política y social del cine, sus potencialidades, habían sido ya observadas con detenimiento por regímenes de anterior nacimiento como la URSS. Ya en 1919 Lenin afirmaba que “de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”. Juan Antonio Bardem, llevando más allá esta afirmación, explicará que si bien “nosotros” se refería a los bolcheviques, el cine soviético de los años veinte conmovió al mundo entero, por lo que los diversos regímenes totalitarios de signo contrario que fueron apareciendo en Europa a lo largo de los años veinte y treinta hicieron suya esa frase, cambiando, simplemente, el significado de “nosotros”, que entonces se tradujo por “fascistas”, nacionalsocialistas”, o “nazis” y, cómo no, por “nacionales” o franquistas.<sup>6</sup>

Y de este modo, observamos cómo el franquismo se identificará con ese “nosotros”, cómo intentará utilizar el cine, entre otros medios, para sus propios fines. “Es obvio que el final de una guerra determina en los vencedores la necesidad de propagar y hacer consistentes los ideales por los que lucharon. Los vencedores tienen que reafirmarse en su victoria y no hacerla olvidar. Más aún en un caso como el español, en el que esa guerra se debatió contra otros españoles, que permanecieron luego en igual medida formando parte del país. El cine de posguerra debía, por lo tanto, insistir en la victoria, hacerla palpable y constante”<sup>7</sup>.

## Posguerra, cine y Guerra Civil

“Insistir en la victoria, hacerla palpable y constante”. Así fue o, al menos, así se intentó que fuera. La Guerra Civil, tema peliagudo por excelencia, sería retomada ensalzando a sus vencedores o a sus simpatizantes, que eran de hecho quienes podían ponerse por aquel entonces detrás de una cámara. Paco Ignacio Taibo lo describe de la siguiente manera: “Desde Madrid salió hacia todos los medios de comunicación una filosofía de la victoria rigurosamente dictada a la que los directores se plegaban cuidadosa y temerosamente”<sup>8</sup>.

Asistimos pues a la aparición de lo que, en palabras de José Enrique Monterde, constituirá el llamado cine de Cruzada, “a medio camino entre la tradición de cine bélico y los tonos del cine de propaganda política o de la reconstrucción histórica, aunque en la inmediatez del pasado presente”<sup>9</sup>. En estos años cuarenta, años de autarquía, de aislamiento internacional del franquismo, pueden distinguirse dos tipos de films históricos que se ajustarían a esa denominación de “cine de cruzada”: por una parte, los que recogen hazañas militares de la guerra (*Sin novedad en el Alcázar*-1940- de Augusto Genina; *Escuadrilla* -1941- de Antonio Román; *El crucero Baleares* -1941- de Enrique del Campo; *El santuario no se rinde* -1949- de Ruiz Castillo o *Servicio en el mar* -1950- de

---

5. Ángela Cenarro, “Memory beyond the Public Sphere. The Francoist Repression Remembered in Aragon” en *History and Memory*, pp. 167-172 Traducción personal.

6. Juan Antonio Bardem, “El cine y la sociedad española” en VVAA, *El cine español desde Salamanca (1955-1995)*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995, pág. 27.

7. Diego Galán “El cine político español” en VVAA, *7 trabajos de base sobre el cine español*, ed. Fernando Torres, Valencia, 1975, pág. 93.

8. Paco Ignacio Taibo, *Un cine para un Imperio. Películas en la España de Franco*, Oberón, Madrid, 2002, pág. 267.

9. José Enrique Monterde, “El cine de la autarquía” en *Historia del Cine Español*, pág. 234.

Suárez Lezo); por otra parte, las aproximaciones más complejas a temas de retaguardia (*Frente de Madrid* -1939- de Edgar Neville; *Porque te vi llorar* -1941- de Juan de Orduña; *¡A mí la legión!* -1942- también de Orduña, *Boda en el infierno* -1942- de Antonio Román; *Rojo y negro* -1942- de Carlos Arévalo; *Vida en sombras* -1947- de Llobet Gracia).

Por otro lado, *Raza* de Saénz de Heredia (1941) constituirá la fusión de ambas líneas fílmicas, retrotrayéndonos a los antecedentes lejanos y cercanos de la Guerra Civil, para luego abordar diversos aspectos de ésta a través de la familia Churruga, retrato ideal e idealizado de la familia del propio Franco, autor del guión bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade.

En estas películas se ofrecía una versión de la Guerra Civil totalmente parcial y maniquea, heredera directa de la interpretación impuesta por los vencedores. En su obra *Historia del cine español* (1965), Fernando Méndez-Leite realiza breves o no tan breves retratos de estas obras, hablando de “heroicas gestas”, “de películas de sabor español”, “de consagración de una verdad”, “de importante testimonio”, ...<sup>10</sup> y, en relación a *Raza*: “acertó ya en su título”, “histórico desfile en imágenes de todas las heroicas tradiciones de la verdadera España, grande y digna hasta en sus infortunios”, “vigorosa exposición de hechos por todos conocidos, guardados como documento de prístino valor en los archivos de nuestra historia”<sup>11</sup>.

Resulta importante destacar cómo, puesto que en esta época no puede hablarse todavía de cine de oposición, son estas mismas películas “franquistas” las que sufran la censura. Edgar Neville tuvo que cambiar en 1939 el final de *Frente de Madrid* donde un republicano y un franquista, heridos, se abrazaban al final de la historia. El propio Neville explicará lo ocurrido: “Traje a Madrid la película, que rodé en Roma, con la mayor ingenuidad y comencé a encontrar tropiezos, pegas, a tener que cortar eso y aquello y descubrir que la vida en el frente no era, por lo visto, como la recordábamos los que la habíamos vivido, sino como querían que fuese gentes que ni siquiera se habían asomado a él”<sup>12</sup>. Y es que el régimen del Generalísimo parecía acogerse a la premisa esbozada por Hitler de que “no se estudia la Historia para saber cómo fue el pasado, sino para que os enseñe la conducta que deberá seguirse para asegurar la existencia de vuestro pueblo”.<sup>13</sup> Y la conducta que debía seguirse en la dictadura franquista estaba todavía en formación.

De ahí que se prohibiera totalmente *Rojo y negro*, de C. Arévalo, por mostrar los amores entre un comunista y una falangista (incomprensibles para un régimen que persiguió el aniquilamiento del enemigo), a pesar de la redención final del “rojo” y de la exaltación de los valores falangistas a lo largo de todo el film, o que se impidiera la exhibición de *El crucero Baleares* aparentemente por su penosa calidad técnica pero posiblemente muy en relación también con que tratara un episodio “heroico” para el bando insurgente pero que, debido a su final triste, no casaba muy bien con la imagen de poder y victoria que quería venderse. Incluso *Raza*, producto directo del general Franco, tuvo que pasar por la criba de la censura y adaptarse al nuevo contexto internacional (en relación con esos vínculos del cine con las circunstancias políticas, económicas, sociales). En 1950 redujo su metraje, eliminando las escenas de filiación más fascista, así como aquellas que contenían comentarios anti-estadounidenses, cambiando finalmente su nombre por *Espíritu de una raza*<sup>14</sup>.

Esta versión renovada de *Raza* sirve de inigualable exponente de cómo Cine e Historia marchan inevitablemente unidos, sirviendo así de introducción a una breve reflexión sobre la cuestión.

10. Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español*, Rialp, Madrid, 1965, (2 vol.), vol. 1, pp. 403-423.

11. F. Méndez-Leite, *Historia del cine español*, pág. 423.

12. En Paco Ignacio Taibo, *Un cine para un Imperio. Películas en la España de Franco*, Oberón, Madrid, 2002, pág. 28.

13. En Diego Galán, “El cine político español” en *VVAA 7 trabajos de base sobre el cine español*, pág. 93.

14. Estos cambios se argumentaron como una resincronización- y se reestrenó con el título de *Espíritu de una raza*-, destruyéndose las copias de la primera versión. Durante años ésta se dio por perdida, hasta que en 1993 Filmoteca Española adquirió una copia que provenía de un cine ambulante. Esto dio paso, poco después, a la localización en la Cinemateca de Berlín de otra copia de la primera versión.

## Cine e Historia, Historia y cine

Vemos, de este modo, cómo incluso películas totalmente adictas al régimen han de adaptarse a los tiempos (en el caso de *Raza*, a la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial y al intento español de salir del aislamiento internacional estableciendo relaciones con potencias como EEUU), o cómo las salas en los años cuarenta se llenaban con las películas más irreales, más insulsas, más alejadas de la realidad de la posguerra española, símbolo de la necesidad de evasión de una sociedad. También el hecho de que en aquellos años no existiera cine de oposición o de relativa crítica va parejo a la imposibilidad e inexistencia de una resistencia operativa dentro y fuera de España. Interrelaciones entre Cine e Historia, entre Historia y Cine. Y así podríamos continuar.

Y es que las películas objeto de estudio en este trabajo representan de manera magistral esa interacción. Cada una de ellas fue realizada en un contexto histórico concreto y, como toda producción cultural, están inextricablemente unidas a él, dejan ver la influencia de su tiempo en su contenido, en su enfoque, en sus formas. (Este campo de análisis definido como lectura histórica del film ha sido magistralmente analizado por Marc Ferro<sup>15</sup>, Pierre Sorlin<sup>16</sup> o el español Ángel Luis Hueso<sup>17</sup>).

Además, al tratar, ya sea de forma directa o indirecta, un tema pretérito como la Guerra Civil, nos ofrecen otro ámbito de exploración de esas posibles relaciones entre cine e historia: el film histórico. Esta tipología ha centrado la atención de Robert A. Rosenstone<sup>18</sup>, de R. J. Raack y de los españoles J. M. Caparrós Lera<sup>19</sup> o Santiago de Pablo<sup>20</sup> entre otros. Todos ellos han reflexionado sobre el reflejo de la Historia en el cine, sobre qué visión de ésta nos ofrece y con qué significado, relevancia e intención. Por último, es esta lectura cinematográfica de la Historia la que nos pone en relación con otro de esos ámbitos, el del cine como agente de la Historia o la influencia del film en la sociedad que lo recibe.

Como conclusión anunciamos que en esta cuestión de la Guerra Civil y su retrato en el cine de oposición al franquismo, en esa otra forma de considerar y mostrar el conflicto -forma diferente (disidente) con respecto a la oficial-, confluyen esos tres vectores: por un lado, la lectura histórica del film. En este caso hablamos de películas realizadas durante la dictadura del general Franco, hecho que dejará en ellas una huella indeleble y que limitará sus potencialidades a través de la censura y la represión. Por otro lado, y como films que tratan en mayor o menor medida la Guerra Civil española, un tema pretérito, se nos presentan en cierto modo como films históricos. Por último, por su contenido, por su contexto, por su intención e influencia se sitúan además como agentes de la Historia. ¿Hasta qué punto actuaron sobre la sociedad que llenaba las salas de cine porque mostraban unos hechos, unas realidades, unos personajes, que se alejaban de los normalmente expuestos por el cine franquista oficial? Tal vez esté en lo cierto Jaime Camino, director destacado en estos años de cambio, al decir que “todos sabemos que los efectos ideológicos de una sola película son nulos. Sin embargo, los de todo un tipo de cine pueden ser importantes”<sup>21</sup>. Evaluar la influencia de una serie de películas puede resultar un tanto peliagudo y más aún subjetivo; acercarnos sin embargo a esas películas y sus aportaciones innovadoras no deja de resultar necesario. Veamos pues esas otras películas para después de una guerra.

---

15. En sus obras *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'Histoire* (1974), *Cinéma et Histoire* (1976), *Film et Histoire* (1984) o *Le cinéma, une version de l'Histoire* (2003).

16. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

17. Ángel Luis Hueso, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998.

18. Rosenstone R., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

19. Caparrós Lera, J. L., *100 películas sobre Historia contemporánea*, Alianza editorial, Madrid, 1997.

20. Desde 1998, este catedrático es coordinador de las Jornadas “La Historia a través del cine”, organizadas por el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, de la Universidad del País Vasco.

21. En Javier Maqua y Pérez Merinero, *Cine español, ida y vuelta*, ed. Fernando Torres, Valencia, 1976, pág. 49.

## Cine de oposición durante el franquismo y Guerra Civil

Definir cine de oposición y definir además, de forma más o menos homogénea, el reflejo que de la guerra se da en los films que en esa tipología podrían verse incluidos es ciertamente una labor complicada. En primer lugar, porque los objetivos de los directores de los films que hemos estudiado no tienen por qué ser políticos. En segundo lugar, porque la temática, el enfoque, incluso el estilo difieren notablemente. Tercero, porque no todas las películas objeto de análisis presentan un reflejo directo de la guerra; no están ambientadas en ella y, cuando ésta aparece, lo hace más en forma de recuerdo que como agente directo.

Así pues, hablaremos de algunas de aquellas películas que en años de represión y coartación de las libertades pretendieron tratar un tema tradicionalmente considerado como tabú desde una perspectiva que difería notablemente de lo esperado y exigido por el régimen y que, por ello, tuvieron que sufrir censura, vigilancia, persecución. Como ejemplo, como inicio de lo que espero sea un estudio mayor, y también a título orientativo, valgan estos títulos: *La caza*, Carlos Saura (1965), *España, otra vez*, de Jaime Camino (1968) y *La prima Angélica*, Carlos Saura (1973). Tres largometrajes de ficción con mayor o menor intención comercial que hablaron de la guerra a su manera en unos años en los que nombrarla no era ni siquiera tan fácil<sup>22</sup>.

### - *La caza*, Carlos Saura (1965)-

Resulta interesante reseñar cómo *La caza* se nos presenta como el primero de los films que se ajusta a las características ya expuestas. Y digo interesante por varios motivos, como por la fecha, veintiséis años después del fin de la guerra y un año más tarde de los faustos conmemorativos de los “25 años de paz” y de su inseparable *Franco, ese hombre*, de Saénz de Heredia. Un momento en el que la versión oficial pasa alterarse ligeramente y se busca hablar menos de vencedores y vencidos y más de españoles (en lo cierto o totalmente equivocados, la dicotomía sigue ahí). También se trata de una década que se ha venido a describir como de “discreta esperanza” para el mundo de la cultura. En el caso del cine, esa esperanza debe asociarse a la figura de José María García Escudero a la cabeza de la Dirección de Cinematografía, su respaldo (por supuesto interesado) al que vino a llamarse Nuevo Cine Español (NCE) o codificación de las Normas de Censura por él promovida.

Saura vino a ser el pregonero y presentador de un nuevo fenómeno. Vivió la guerra de niño, sin haber participado directamente en ella por su edad, pero sí traumatizado en lo más profundo (como sus películas vendrán a demostrar) por la violencia, por el sin-sentido. De padres republicanos y familia conservadora, conocerá bien ambos bandos y no se contentará ya con las interpretaciones omnímodas y excluyentes propagadas durante años por el poder.

Y si bien *La caza* no trata el conflicto del 36 de manera directa (la censura prohibió expresamente el término “Guerra Civil española”), sí hace alusiones veladas a éste, sí consigue hacer presente el tema prohibido. La guerra está ahí, en el paisaje, en los viejos amigos llenos de rencores, en las nuevas generaciones que no saben nada y que parecen querer seguir sin saber, en esa atmósfera magistralmente recreada. Es una metáfora de la violencia, pero también de la fuerza de los silencios, del peso del pasado, de una sociedad cerrada y agobiante. En palabras de Casimiro Torreiro, se trata de “la creación de un universo opresivo, elíptico y metafórico, a menudo físicamente cerrado, en el que la Historia es ante todo un dramático, terrible fantasma a convocar

---

22. Valga como botón de muestra la anécdota de Miguel Picazo para *La tía Tula*: “En *La Tía Tula*, la censura hizo un corte realmente ridículo. Tula va paseando con su tía por la casa de verano y había unos maceteros colgados. Ella se fija y ve que eran cascos de soldados llenos de flores. Y el tío le decía: “Sí, son de la guerra; las trincheras estaban ahí?” Pues lo cortaron. En 1964 no se podía mencionar que había habido una guerra” según testimonio de Lamet en de Lamet en Óscar de Julián, *De Salamanca a ninguna parte*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2002, pág. 75.

contra quienes pretenden sencillamente cancelarlo”<sup>23</sup>. Por su parte, Santos Zunzunegui llegará incluso a hablar de “geología de la historia”<sup>24</sup>.

En relación a ese tercer aspecto de las relaciones cine e historia, el cine como agente de la historia, resulta difícil aseverar que *La caza* consiguiera llegar al público, abrirle los ojos ante ciertos aspectos. Su enorme ambigüedad la salvó en gran medida de la censura, pero pudo alejarla del gran público. Como los propios miembros de la Junta de Apreciación recogen en sus informes: “No me gusta el tema ni sus sucias y segundas intenciones (...) ni los vagos simbolismos que se afrontan. Pero esta misma vaguedad (...) le resta peligrosidad” (Pedro Cobelas); “Tiene una gran carga y una enorme intención pero no veo motivo de prohibición ni creo que mucha gente entienda la mala idea que tiene” (María Sampelayo).

Así pues, y si se trata de evaluar la trascendencia de este film con respecto a un tema como la guerra y en relación a la sociedad en la que le tocó vivir, podríamos decir que destaca sobre todo su valor como pionero, es decir, como primer paso en un largo, lento y arduo camino: la normalización de la Guerra Civil española como tema de análisis, estudio y debate.

### **- España, otra vez, Jaime Camino (1968)-**

El año del estreno de *España, otra vez* (1969) supone el inicio del fin de una época. Enrique Moradiellos denomina a estos años como “tardofranquismo y crisis terminal del régimen” (1969-1975), mientras Paul Preston elige el término de “ruptura de la coalición del régimen” para referirse a este mismo período<sup>25</sup>. En la práctica se traduce en el cambio de gobierno que situó a Carrero Blanco como sucesor natural de Franco y como símbolo de la permanencia de sus directrices y valores (hasta su asesinato por ETA en 1973). Sin embargo, no todo estaba tan claro dentro del franquismo ya que pueden verse dos líneas antagónicas que luchan por imponer su visión de lo que debía ser el país: la versión continuista –también llamados ultras o el búnker– y la reformista, heredera del relativo aperturismo de los sesenta. La oposición interna crecía, la represión se mantenía e incluso sectores de la Iglesia mostraban su disconformidad con ciertas políticas del régimen, cuando no con el régimen en sí.

El cine, como elemento consustancial a ese contexto, vivió en primera persona las contradicciones de un régimen que agonizaba lentamente. El caso del film de Camino puede sernos altamente significativo: la Guerra Civil es, por sí misma, una parte importante de esta obra “no oficialista” y, aunque no aparezca como contexto cronológico de la acción, sí lo hace como presencia constante en el recuerdo del protagonista a través de los numerosos flash-back que jalonan *España, otra vez*. Es decir, ésta supone la primera aparición de imágenes que reproducen la Guerra Civil en una película en la que el protagonista es un integrante del bando perdedor que, como corresponde a una película “de oposición”, no se redime de sus actos ni se reconoce equivocado. Es más, se siente orgulloso de lo que hizo en el pasado, no se arrepiente en absoluto y se transmite al espectador que, si fuera necesario, lo volvería hacer. Y ahí radica la novedad puesto que, hasta entonces, si bien se iba dotando de rasgos cada vez más humanos a “rojos”, “maquis” y demás personajes relacionados con el conflicto, el cine franquista todavía exigía un arrepentimiento final, un aprendizaje moral, una asunción total de los valores del régimen.

El personaje principal es un ex-brigadista internacional norteamericano que vuelve a Barcelona treinta años después para asistir como médico a un Congreso Internacional. La guerra está ahí, todo el tiempo, y junto a la historia de amor y el confrontar el pasado y los ideales perdidos, la guerra es la película. Obtenemos, por ejemplo, un testimonio de primera mano de la guerra desde el bando de los republicanos, de los vencidos, a partir de imágenes disfrazadas de meros recuerdos personales. Un testimonio alejado por fin de esas veleidades franquistas que

---

23. Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, pág. 320.

24. Zunzunegui Zunzunegui, S., *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 81.

25. Enrique Moradiellos, *La España de Franco, Franco (1939-1975) Política y sociedad*, Síntesis, Madrid, 2003, pp. 26-27.

asociaban republicano o rojo con violencia, caos, destrucción. No es eso, desde luego, lo que nos transmiten las imágenes anaranjadas que rememora protagonista.

Esta película de tintes melodramáticos, frustrada para algunos (resulta interesante incluir en estas páginas la referencia al film hecha por Casimiro Torreiro: “de cuyas intenciones originales poco quedó tras su paso por la censura”<sup>26</sup> o las más radicales de Augusto M. Torres, para quien el film, intentando hacer una crítica termina, tras la actuación de esa misma censura, haciendo una relativa alabanza<sup>27</sup>), consigue poner al menos la primera piedra de algo nuevo. Más allá de la calidad técnica o artística del film, más allá de las derivaciones de su argumento, *España, otra vez* abre camino, tímidamente eso sí, a ese intento de recuperar la memoria histórica de un amplio sector de la población hasta entonces marginado u olvidado: el de los vencidos, intento que no sin dificultades se continuará y ampliará poco a poco en los años siguientes.

Por otra parte actúa como ejemplo clave del clima de permisividad (o de represión, mejor dicho) imperante en la época. El hecho de que la censura no permitiera siquiera pronunciar la palabra “Brigadas” en un film acerca de un ex-brigadista internacional es una buena muestra de ello. También en esta línea aparece la imposibilidad de acceder y utilizar los fondos de la Filmoteca Española para las imágenes de archivo, teniendo por lo tanto que recurrir, como de nuevo nos explica Román Gubern, al “montaje de *Actualidades Eclair* que Raymond realizó en Toulouse, así como a acciones escenificadas con los actores”<sup>28</sup>. Una película que marca los límites de lo posible en un régimen que juega a la apertura y que algunos querían (y quieren) vender como modernizador y liberal.

En cuanto a su acogida entre el público y su posible influencia, es de reseñar que “*España otra vez* tuvo una difusión comercial muy deficiente, debido a que la ruptura sentimental entre el productor Fernández Palacios y Manuela Vargas motivó que el primero retirara la película de circulación. Pero, aún así, constituyó el primer homenaje a las Brigadas Internacionales propuesto en clave menor en el seno del cine franquista”<sup>29</sup>.

### - *La prima Angélica*, Carlos Saura (1973)-

Y de nuevo Saura, siguiendo esa estela abierta por él mismo.

Si bien las circunstancias resultaron entonces profundamente diferentes a aquel 1965 en el que *La caza* llegaba a las pantallas. De hecho, *La prima Angélica* pasaba por las diferentes juntas de censura al mismo tiempo que el país reaccionaba (o intentaba reaccionar) ante la convulsión provocada por el asesinato de Carrero Blanco a manos de ETA en diciembre de 1973. Y fue estrenada en abril de 1974, con el espíritu del 12 de febrero todavía en el ambiente y con un severo Arias Navarro a la cabeza del gobierno. Algunas proyecciones se vieron interrumpidas por grupos fascistas, arrojando bombas fétidas. Más grave fue el robo de unos metros de película en el Cine Amaya el 14 de mayo de 1974, durante una proyección. Sin embargo, la agresión más grave se centró en Barcelona: la madrugada del 11 de julio fue incendiada la fachada y el vestíbulo del cine Balmes a partir de la colocación de un artefacto explosivo. La película tuvo que ser retirada de cartel.

Pero *La prima Angélica* no sólo causaba polémica en la calle; era también una cuestión espinosa en esferas gubernamentales, habiéndose convertido en elemento de disputa entre los aperturistas (Pío Cabanillas) y los más reaccionarios. Por este y otros asuntos, Franco acabaría juzgando que la política de Cabanillas era demasiado liberal. Lo destituyó el 29 de octubre.

26. Torreiro, *Hª del cine español*, pág. 380.

27. Augusto M. Torres, “1967-1975” en *VVAA Cine español 1896-1983*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Cinematografía, Madrid, 1984, pág. 210.

28. Román Gubern fue el creador del argumento del film, así como co-guionista junto a Jaime Camino y Alvah Bessie, norteamericano exbrigadista amigo personal de Camino. Referencia recogida en Román Gubern, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, pág. 163.

29. Gubern, *1936-1939 La guerra de España en la pantalla*, pág. 164.

El reflejo de la contienda en la película se realiza a través de los recuerdos del protagonista, un hombre de unos cuarenta años que vuelve tras mucho tiempo a la ciudad castellana en la que le tocó vivir, junto a su conservadora familia materna, la guerra y parte de su infancia. Basado en experiencias del propio Saura, muestra la visión de un chiquillo, hijo de republicanos, que ya durante los tres años en los que se desarrolló el conflicto, se sabe y se siente perdedor. Vemos imágenes de la guerra a través del bombardeo de un colegio, de las vivencias en retaguardia, de las reacciones ante la sublevación del 18 de julio. Y es que como el propio director explica en una entrevista con Enrique Brasó: “La guerra ha tenido una influencia decisiva no sólo sobre nosotros, los que la hemos vivido aunque fuéramos niños (yo tenía cuatro años cuando la guerra comenzó), sino también sobre las generaciones posteriores, sobre las gentes que han nacido después de la guerra y que, aunque no la hayan vivido directamente, han sufrido sus consecuencias. Consecuencias de todo un sistema represivo de educación, pero también de conflictos personales, de pérdidas familiares (de los que han sido fusilados, de los que han muerto en la guerra o fueron empujados al exilio). No hay duda de que la guerra civil ha pesado hasta sobre las generaciones actuales y que pesa todavía ahora sobre su comportamiento y su estilo de vida, tal vez solamente porque ha pesado terriblemente sobre sus padres.

>Creo que Luis, el personaje principal de mi película, es un individuo profundamente marcado por la guerra civil. Por mi parte, nunca he estado de acuerdo, tal vez a causa de mi experiencia personal, con esta afirmación comúnmente extendida que asegura que la infancia es un poco la época dorada de la vida. Me parece, por el contrario, que la infancia es una época particularmente insegura, porque, entre muchas otras cosas, es vivida enteramente por un mundo interpuesto, que se desarrolla a través de grandes miedos, de carencias de todo tipo. Y todo esto deja una huella profunda, imborrable, sobre todo cuando, como el personaje de mi película, tiene que vivir en el seno de un medio hostil.

>(Gubern toma ahora la palabra): Con esta declaración tan explícita, Saura confiesa el carácter un tanto exorcizante de su film acerca de sus propios fantasmas personales y en relación con el tema clave de la guerra civil española”<sup>30</sup>.

En cuanto a la influencia de este film en su época, ha de reseñarse que obtuvo un enorme éxito de taquilla, la gente llenaba las salas con películas como ésta, de autores anteriormente minoritarios, tal vez porque, como afirma Francesc Llinás, “el espectador cinematográfico medio (...) dejó de ser el de los años 50, para definirse como espectador liberal, consciente, lejano de aquel viejo espectador que iba al cine sistemáticamente y que ahora se encandilaba con el televisor. La asistencia a determinados títulos era un acto –tímido quizás, pero inequívoco- de resistencia a un régimen que multiplicaba consejos de guerra, tribunales especiales y una sistemática represión de las más elementales libertades”<sup>31</sup>. O tal vez fuera por el revuelo provocado por la oposición ultraderechista, o tal vez por ambas razones, o tal vez por muchas otras. Lo cierto es que *La prima Angélica* no pasó desapercibida y que el debate que inauguró (en muy diversos ámbitos), auguraba futuras controversias.

## Conclusión

A través de esos ámbitos de lectura histórica del film, lectura cinematográfica de la Historia y Cine como agente de la Historia, nos hemos acercado a tres películas (*La caza*, *España, otra vez* y *La prima Angélica*) que, de una u otra forma, reflejaron y reflejan un sentir diferente al oficial (y cuando digo oficial me refiero al imperante en los años de su producción) con respecto a la Guerra Civil española. Son, sin lugar a dudas, otras visiones del conflicto, visiones anteriormente proscritas, relegadas, silenciadas. No se trata tanto de estudiar el valor o rigurosidad de sus contenidos históricos como de acercarnos a su significado en su propia época, a cómo esa misma época las condicionó, a cómo las películas influyeron en sus contemporáneos. El objetivo de estas

---

30. Gubern, *La guerra de España en la pantalla*, pág. 158.

31. En Casimiro Torreiro, “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”, en Román Gubern, *Historia cine español*, pág. 353.

páginas no era otro que intentar acercarse al estudio del cine como fuente de conocimiento de una época, como ejemplificación de unas mentalidades, de una forma de ver, de pensar, de sentir, de estudiar, de vivir. Y para ello, el análisis de films históricos podía resultar doblemente significativo.

Al fin y al cabo “la pantalla refleja el mundo no como es, si no como se lo comprende en una época determinada”<sup>32</sup> y todos “vivimos en un mundo dominado por las imágenes, donde cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual”.<sup>33</sup>

Como historiadores, como investigadores, tenemos una gran responsabilidad. Tal vez haya llegado la hora de que tanto el cine como los demás medios audiovisuales y de comunicación tomen parte más activa e importante con relación a ella.

---

32. José Enrique Monterde, *Cine, enseñanza e Historia*, Laia, Barcelona, 1986, pág. 37.

33. Robert A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, pág. 29.