

UN MONSTRUO VIENE A VERME. LA HISTORIA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA QUE EL CINE FRANQUISTA QUISO IMPONERNOS (1939-1964)¹

Igor Barrenetxea Marañón
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Recibido: septiembre 2023/ aceptado septiembre 2023

“Por razones obvias, las películas producidas entre el final de la Guerra Civil y la muerte del general Franco que tienen como tema el conflicto bélico nos ofrecen una única visión del mismo: la de los vencedores”²

RESUMEN

Este artículo analiza, a través de la metodología de las relaciones de historia y cine, una selección de películas de la época franquista que van desde la mítica *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), pasando por *Cerca del cielo* (Mariano Pombo y Domingo Viladomat, 1951) hasta *Un puente sobre el tiempo* (José Luis Merino, 1964), que permiten extraer el maniqueo y falso imaginario que la dictadura pretendió instaurar sobre las causas y los responsables de la Guerra Civil española. Va a quedar claro que, a pesar de la distancia temporal entre ellas, éstas van a compartir un mismo mensaje: su acentuado antirrepublicismo y su fiero anticomunismo. Este cine de los vencedores (con escaso o nulo protagonismo para los perdedores) buscó inculcar, a través del aparato cultural, una serie de mitos (que perduran todavía) a modo de *Historia incuestionable* para las siguientes generaciones. Por todo ello, la clave de esta investigación es revelar el modo tan equívoco y perverso en el que la dictadura pretendió acomodar el significado de la contienda a sus intereses ideológicos a través del cine.

1 Este artículo se integra en el Proyecto *Hispanofilia V. Las Formas de interacción con el mundo: cautiverio, violencia y representación*, referencia PID2021-122319NB-C21, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

2 Magí CRUSELLS: *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC, 2006, p. 157.

PALABRAS CLAVE

Cine. Franquismo. Guerra Civil española. Imaginario. Mitos.

ABSTRACT

This article analyzes, through the methodology of the relationships of history and cinema, a selection of films from the Franco era that range from the mythical *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), through *Cerca del cielo* (Mariano Pombo and Domingo Viladomat, 1951) to *Un puente sobre el tiempo* (José Luis Merino, 1964), which allow us to extract the Manichaean and false imaginary that the dictatorship tried to establish about the causes and those responsible for the Spanish Civil War. It will be clear that, despite the temporal distance between them, they will share the same message: their accentuated anti-republicanism and their fierce anti-communism. This cinema of the winners (with little or no prominence for the losers) sought to instill, through the cultural apparatus, a series of myths (that still persist) as an unquestionable History for the following generations. For all these reasons, the key to this investigation is to reveal the equivocal and perverse way in which the dictatorship attempted to accommodate the meaning of the conflict to its ideological interests through cinema.

KEY WORDS

Cinema. Francoism. Spanish Civil War. Imaginary. Myths.

1. Introducción

El cine es un fenómeno de masas. Muy pronto quedó patente, desde sus orígenes que no era tan solo un mero pasatiempo social. La aplicación de la censura y las primeras medidas legislativas para vigilar y controlar sus contenidos, dieron paso a la aprobación, o configuración, de toda una serie de organismos públicos para cumplir sus objetivos (ya fuera por un tema moral, ya político)³. Pero, también, es un espacio de influencia notorio por el atractivo que tiene para el espectador (algo que, pese a toda la revolución digital, no se ha acallado). Las imágenes cuentan historias, representan realidades y de la misma manera que

3 Román GUBERN: *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981; y Alberto GIL: *La censura cinematográfica en España*. Barcelona, Ediciones B, 2009.

pueden denunciar o criticar ciertos poderes pueden, así mismo, influir para reforzar ciertos imaginarios e ideologías. Los totalitarismos del siglo XX, ya fueran el fascismo alemán o italiano, como el soviético, lo entendieron rápidamente, algo que imitó el franquismo⁴. Este estudio pretende llevar a cabo, por lo tanto, un acercamiento, desde la metodología de las relaciones de historia y cine⁵, la manera en la que el franquismo pretendió imponer una mirada unidireccional de la Guerra Civil a los españoles (con sus mitos y obsesiones) a través de una selección de películas que abarcan varias décadas y periodos como son la conocida *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), *Cerca del cielo* (Mariano Pombo y Domingo Viladomat, 1951), *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960) y, por último, *Un puente sobre el tiempo* (José Luis Merino, 1964)⁶.

La intención no es otra que desmenuzar esa serie de concepciones *historicistas* que por maniqueas, falsas o trasnochadas que parecen a la

4 Pierre SORLIN: *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Paidós, Barcelona, 1996; Ángel Luis HUESO: *El cine y el siglo XX*. Barcelona, Ariel Historia, 1998; Raphaël MULLER y Thomas WIEDER (dirs.): *Cine y regímenes autoritarios del siglo XX*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2008; y Gabriela, VIADERO: *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid, Marcial Pons, 2016.

5 Marc FERRO: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995; Robert A. ROSENSTONE: *El pasado en imágenes*. Barcelona, Ariel, 1997; DELAGE, Christian y GUIGUENO, Vincent: *L'historien et le film*, Editions Gallimard, Paris, 2004; Shlomo SAND: *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona, Crítica, 2005; HUGHES-WARRINGTON, Marnie: *History Goes to the Movies. Studying History on Film*. Routledge, London, 2006; y HUGHES-WARRINGTON, Marnie (ed.): *The History on Film Reader*. Routledge, Londres, 2009.

6 Otro aspecto muy llamativo reside en que mientras los directores de las primeras películas sobre la guerra que eran una gran apuesta del régimen, resultaron ser los más reputados como José Luis Sáenz de Heredia o Juan de Orduña, los siguientes filmes fueron rodados por otros de muy diferente calado, no malos, pero muy distintos, como León Klimovsky que se encargó de abrir camino a muchos subgéneros como los espagueti western o el cine de terror, y José Luis Merino también hizo sus incursiones al cine de terror (como *La orgía de los muertos*) o lo que es lo mismo, poco ideológico, o Antonio Isasi-Isasmendi. Así que el cine de la cruzada pasó de ser un artículo de fe a otro de encargo para nostálgicos.

historiografía reciente⁷, siguen siendo tristemente esgrimidas (más de lo que se piensa) de forma recurrente en la actualidad como si fuesen verdaderos *artículos de fe*, observándose con ello una pervivencia de la mitología franquista que bebe de las realizaciones antes mencionadas.

Tales películas se presentaron en su día bajo los parámetros de la ideología dominante: una perspectiva demonizadora de la Segunda República, la justificación de la contienda contra el infame y criminal comunismo, cual *monstruo* que todavía puede volver a aparecer y devorarnos, y una glorificación del bando nacional, ofreciéndole un protagonismo especial a Falange (frente a otros sectores) y/o a la vertiente religiosa de la guerra (presentándose como cruzada católica).

Pese a que la España actual dista mucho de ser la misma de los años 30 y sus problemáticas, hay quien no duda de reactualizar a los viejos enemigos de antaño, con otras siglas y otros rostros, como si fuesen la encarnación de un mal que solo puede ser extirpado mediante el desprecio y el destierro. Así que cabe considerar que la reactivación de ciertos discursos ultraconservadores se inspiran en aquellos que se tejieron y elaboraron durante el franquismo y que se vuelven a espetar como verdades históricas. Para ello no dudan de descalificar, por de pronto, a la mencionada historiografía académica⁸. De hecho, el debate sobre la posibilidad de que se pueda abordar un cambio de régimen, de monarquía a república, es interpretado todavía por ciertos sectores como la activación de los fuegos abrasadores del pasado (de la guerra), como si España solo pudiera entenderse con la figura de un rey (o reina) al frente de la jefatura del Estado. En ese sentido, es difícil saber si esos miedos impropios de una sociedad democrática (como es debatir sobre las características de un sistema político) son producto de ciertas convicciones intrínsecas o de esa suma de idearios plagados de fantasmas que no se han sabido rectificar de forma adecuada (como se

⁷ Por destacar algunos: Enrique MORADIELLOS: *1936. Los mitos de la Guerra Civil*. Península, Barcelona, 2004; Julio ARÓSTEGUI y François GODICHEAU (eds.): *Guerra Civil. Mito y Memoria*. Marcial Pons, Madrid, 2006; Alberto REIG TAPIA: *La cruzada de 1936. Mito y memoria*. Alianza, Madrid, 2006; Ángel VIÑAS (ed.): *En el combate por la historia*. Pasado & Presente, Barcelona, 2020.

⁸ Un bravo libro que viene a desmontar tal literatura es el de Alberto REIG TAPIA: *Anti-Moa*. Barcelona, Ediciones B, 2006.

ha puesto de relieve en los estudios de los libros de texto escolares⁹). Así que revisar los filmes propuestos no solo aspira a valorar y entender estos códigos visuales e ideología que el franquismo configuró, sino también exorcizarlos, dotándolos de una relectura diferente a la que se pretendía dar cuando se estrenaron en su tiempo. En otras palabras, se trata de desvelar esas perversas claves en las que se apoyaba tan furibundamente el régimen para condicionar y aprovecharse del temor social a la violencia y a la repetición de otra guerra en su beneficio.

La misma concepción de la Guerra Civil (que el régimen tanto tiempo no reconoció) trajo consigo que el régimen tuviese que elaborar su *historia oficial*, justificar lo ocurrido (su rebelión contra un gobierno legítimo) con toda suerte de distorsiones y manipulaciones, para acabar por señalar a un culpable, para que su mensaje fuese claro y contundente; *el hombre del saco* que iba a aterrorizar durante décadas tanto a niños como a adultos a la hora de dormirse: el comunismo¹⁰.

9 Destacar entre los más relevantes: José Antonio ÁLVAREZ OSÉS, Ignacio CAL FREIRE, Juan HARO SABATER y M^a Carmen GONZÁLEZ MUÑOS: *La guerra que aprendieron los españoles. República y Guerra Civil en los textos de bachillerato (1938-1983)*. Madrid, Catarata, 2000; Carlos FUENTES MUÑOZ: “La Guerra Civil española en los libros de texto de la democracia. Apogeo y pervivencia de la narrativa equidistante”, en Sergio VALERO GÓMEZ y Marta GARCÍA CARRIÓN (eds.): *Desde la capital de la República: Nuevas perspectivas y estudios sobre la Guerra Civil española*. Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2019, pp. 359-378; Carlos FUERTES MUÑOZ: “La dictadura franquista en los manuales escolares recientes: una revisión crítica”. *Revista Historia Autónoma*, núm. 12, 2018, pp. 279-297; Francisco Javier GARCÍA FERNÁNDEZ: “La Segunda República española en los libros de texto de bachillerato de Andalucía”. *Clio: History and History Teaching*. núm. 44, pp. 22-36; y Enrique Javier Díez Gutiérrez: *La asignatura pendiente. La memoria democrática en los libros de texto escolares*. Madrid, Plaza y Valdés, 2020.

10 Paloma AGUILAR FERNÁNDEZ: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Alianza, Madrid, 1996; María Dolores DE LA CALLE VELASCO y Manuel REDERO SAN ROMÁN (coord.): *Guerra Civil: documentos y memoria*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006; Walter L. BERNECKER y Sören BRINKAMANN: *Memorias divididas*. Abada Editorial, Madrid, 2009; Michael RICHARDS: *Historias para después de una guerra*. Pasado & Presente, Barcelona, 2013; Gustavo ALARES LÓPEZ: *Políticas del pasado en la España franquista (1939-1964)*. Marcial Pons, Madrid, 2017; Pablo SÁNCHEZ LEÓN y Jesús IZQUIERDO MARTÍN: *La guerra que nos han contado y la que no: memoria e historia de 1936 para el siglo XXI*. Madrid, Postmetropolis, 2017; y Eduardo José ALONSO OLEA y Unai BELAUSTEGI BEDIALAUNETA (eds.): *La memoria pública a debate: la*

Por eso, aunque la cinematografía española durante el franquismo evolucionó a nivel técnico y artístico (gracias al buen hacer y creatividad de los cineastas, no por las políticas y estrategias ultraconservadoras del régimen), y en su visión sobre la contienda hubo muy poco espacio para visiones *conciliadoras* y no digamos para lecturas realistas y autocríticas sobre lo sucedido (se dieron, pero todas bajo un prisma muy determinado y, por supuesto, a contracorriente de la censura)¹¹. Así, los intentos de configurar un discurso guerracivilesco *oficialista* firme e inatacable y, al mismo tiempo, que sirviera como educador ilustre para las siguientes generaciones sobre la guerra de nuestros padres (a medida que el final de la contienda quedaba atrás), dieron lugar a una reelaboración del mismo discurso machacón fundamentado en dos principios: el antirrepublicanismo y el anticomunismo. Pero ni la República estuvo maldita, ni mucho menos la sombra del comunismo soviético se cernía para acabar con España y Europa, como se temía¹².

En todo caso, esos monolíticos, rígidos y estereotipados planteamientos solo trajeron consigo un recibimiento, en muchos casos, tibio y poco entusiasta entre el gran público, tal vez, hartos de esa visión trasnochada, simplista y acartonada del pasado¹³. De hecho, ninguna realización igualaría el éxito tan manifiesto que obtendría *Raza* (1941) -y reestrenada en 1950-, a pesar de que se rodase otras películas de encargo destinadas a recordar ciertos hitos o conmemoraciones (como *Cerca del cielo* o *Un puente sobre el tiempo*), y que solo sirvieron para demostrar unos caducos, manidos y reaccionarios planteamientos, incluso décadas más tarde del cese de las hostilidades, sin otra intención

memoria pública de la Guerra Civil, el franquismo y la Transición (1936-2019). Madrid, Sílex, 2021.

11 Pepe GUTIÉRREZ-ALVAREZ: *La guerra que no se debió perder. El 36 y el cine*. Barcelona, Laertes, 2018; y Jorge NIETO: *La oposición al franquismo en el cine*. Barcelona, UOC, 2018.

12 Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA y Álvaro RIBAGORDA (eds.): *Luces y sombras del 14 de abril. La historiografía sobre la Segunda República española*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2017.

13 Valeria CAMPORESI: *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid, Ediciones Turfan, 1994; Román GUBERN, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid, 1995; y Vicente J. BENET: *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2015.

que volver a apelar a los terrores y horrores del pasado para justificar al régimen (cuando la Historia hacía tiempo que había demostrado la naturaleza criminal de la dictadura).

2. La política oficial de los vencedores

Los distintos estudios e investigaciones sobre el periodo del franquismo han dejado claro (directa o indirectamente) que, si hubiese sido por ciertos sectores retrógrados del mismo, probablemente, nunca se hubiese alterado su visión sobre la guerra. Sin embargo, se vieron obligados a cambiar o a modelarla con los tiempos, adaptándose, pero sin una verdadera evolución, excluyendo siempre, en la medida de lo posible, a una mirada justa y adecuada de los perdedores. Así, la presentación de la España *oficial* y la España *real* serían dos configuraciones muy diferentes, separadas por un amplio foso¹⁴. El único nexo que las unía era la *incuestionable* legitimidad de origen (a pesar de su heterogeneidad política interna), vinculada y justificada en su victoria en la guerra y la discriminación y humillación de quienes defendieron la República¹⁵. Otra cuestión bien distinta tenía que ver con las causas y con los efectos, incidiendo en el discurso de que había salido victoriosa la *verdadera* España frente a la anti-España (una especie de cajón de sastre donde se incluían republicanos, demócratas, comunistas y socialistas)¹⁶. La objetividad de la narración de lo ocurrido, lo que se entiende como Historia, por descontado, quedaba en un segundo plano, o bien era reescrita a favor de los vencedores. El mismo cine reproducía por ejemplo, algunas de sus contradicciones. En *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), la guerra se inició con una revolución, como estampa del arranque de la sublevación [militar], la representación de unos milicianos ávidos de sangre dispuestos a destruir la civilización y al catolicismo. Y, en otros casos, viene desencadenada por el *ineludible* y responsable estamento militar, como se contempla en *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), donde la guerra es presentada como

14 Javier TUSELL: *Franquismo y Transición*. Madrid, Espasa-Calpe, 2004; Santos JULIÁ y Giuliana DI FEBBO: *El franquismo*. Barcelona, Paidós, 2005; Enrique MORADIELLOS: *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid, Síntesis, 2000; Borja DE RIQUER: *Historia de España (IX): La dictadura de Franco*. Barcelona, Crítica, 2010.

15 AGUILAR FERNÁNDEZ: 1996, p. 61.

16 Santos JULIÁ: *Historia de las dos Españas*. Madrid, Taurus, 2004.

una causa noble y justa contra la barbarie y el caos propiciados por la democracia republicana y el denostado comunismo. Nada de todo esto era cierto, reduciendo los problemas existentes a unas simplistas explicaciones de una realidad más compleja¹⁷.

Incluso, no debemos olvidar que ciertos escritores actuales han recuperado y revitalizado la tesis de que, en realidad, la contienda arrancó en 1934, para que sin ningún género de dudas se pudiera responsabilizar *a las izquierdas* del fracaso republicano¹⁸. Pero no deja de ser un fantástico mito. Esta relectura queda, por supuesto, muy alejada de criterios históricos rigurosos¹⁹. Paradójicamente, todo hay que decirlo, ninguna película franquista del periodo alude a tal teoría, ni se adentra en explicar la cuestión asturiana, centrándose, sobre todo, en el *turbulento* último año de la República en paz²⁰.

En general, la visión que se ofrece del periodo republicano por parte de la dictadura fue la de un *totum revolutum* nefasto y terrible, sintetizado en la violencia política que se daría antes y después de la victoria del Frente Popular, en las elecciones de febrero de 1936 (y culminado con el asesinato del líder ultraderechista Calvo Sotelo). Un desorden social provocado, sin ningún género de dudas, por un sistema democrático debilitador de las esencias patrias y que, desde la visión reaccionaria de los militares conspiradores, certificaba una revolución en ciernes y el triunfo de la barbarie comunista. En definitiva, una suma de exageraciones, infundios, demagogia populista y altisonante que de ningún modo respondía a la realidad, tal y como analizan y desvelan

17 Ángel VIÑAS, Fernando PUELL DE LA VILLA, Julio ARÓSTEGUI, Eduardo GONZALEZ CALLEJA, Hilari RAGUER, Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS, Fernando HÉRNANDEZ SÁNCHEZ, José Luis LEDESMA y Francisco SÁNCHEZ PÉREZ (coord.): *Los mitos del 19 de julio*. Barcelona, Crítica, 2013.

18 Ángel PALOMINO: *1934. La guerra civil empezó en Asturias*. Barcelona, Planeta, 1998. Y, por supuesto, toda la producción literaria de Pío Moa al respecto.

19 Para comprenderla mejor desde la historiografía más seria: David RUÍZ: *Octubre de 1934*. Madrid, Síntesis, 2008; y Pablo GIL VICO: *Verdugos de Asturias: la violencia y sus relatos en la revolución de Asturias de 1934*. Gijón, Trea, 2019.

20 Igor BARRENETXEA MARAÑÓN: *Memoria, imagen e historia. La Segunda República en el cine de ficción*. Barcelona, Laertes, 2023.

González Calleja y Hernández Sánchez²¹, pero que se halla muy arraigado en ciertos sectores de la derecha española²². De este modo, como se ha visto, el mismo imaginario audiovisual reproducía algunas (o muchas) incoherencias del régimen, dejando claro que no sabía bien a qué carta quedarse (reacción ante la revolución, o revolución que condujo a una reacción militar), sin importarle demasiado porque, después de todo, era el único poder competente (aunque se encontraba integrado por distintas familias que pugnaban entre sí por acaparar autoridad e influencia²³). Además, el denominado Nuevo Estado activó, desde el principio, sus políticas de la venganza²⁴ que lejos de acabarse, finalizada la contienda, iban a caracterizar tristemente toda la dura, amarga y mísera posguerra²⁵.

Así, el régimen se ensañó con aquellos líderes o simpatizantes destacados del Frente Popular, de partidos o grupos de izquierdas o ya partidarios de la República que no pudieron huir. Unos acabaron asesinados, otros sufrieron la *justicia al revés*, pagaron con duras penas

21 Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ: *Guerra o Revolución. El partido comunista de España en la Guerra Civil*. Barcelona, Crítica, 2010; Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA: *Contrarrevolucionarios*. Madrid, Alianza, 2011; y Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA: *Cifras cruentas. Las víctimas de la violencia sociopolítica en la Segunda República española (1931-1936)*. Granada, Comares, 2015.

22 Alberto REIG TAPIA: “La pervivencia de la mitografía franquista en la derecha española”. *Temas para el debate*, núm. 172, 2009, pp. 23-26; y Alberto REIG TAPIA: “La derecha española y la II República: neofranquismo e historia”. *Cultura de la República: Revista de análisis crítica (CRRAC)*, núm. 1, 2017, pp. 129-148.

23 Ismael SAZ CAMPOS: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.

24 Alberto REIG TAPIA: *Ideología e historia: sobre la represión franquista y la guerra civil*. Madrid, Akal, 1984; y Paul PRESTON: *La política de la venganza*. Barcelona, Península, 1997; Michael RICHARDS: *Un tiempo de silencio*. Crítica, Barcelona, 1999; Santos JULIÁ (dir.): *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, 2006; y Zira BOX: *España, año cero*. Madrid, Alianza, 2010.

25 Miguel Ángel DEL ARCO BLANCO (ed.): *Los años del hambre: historia y memoria de la posguerra franquista*. Madrid, Marcial Pons, 2020; David CONDE CABALLERO, Borja RIVERO JIMÉNEZ y Lorenzo MARIANO JUÁREZ (coords.): *Vidas sin pan. El hambre en la memoria de la posguerra española*. Granada, Comares, 2023; y Gregorio SANTIAGO DÍEZ: *Franquismo patógeno: hambruna, enfermedad y miseria en la posguerra española (1939-1953)*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023.

cárcel por sus ideas, padeciendo largos años de prisión o trabajos forzados (redención de penas). No hubo con ellos compasión alguna. Y la manera que tuvo la dictadura de *reconciliar* una sociedad rota por la violencia bélica y la represión en las retaguardias fue someter a los vencidos a su autoridad, juzgarles (con humor negro, por *sedición*) y obligarles a que asumieran sus ficticias culpas por defender la legalidad democrática. Y mientras el bando nacional se dedicaba a inflar las cifras del supuesto exterminio generalizado del bando perdedor (aunque no le salían las cuentas) para justificar su *alzamiento* (la historiografía calcula 50.000 asesinados), lo que no contempló fueron las suyas propias (aún menos en el cine, como se verá), escalofriantemente peores (unos 130.000 asesinados). Además, la naturaleza de una y de otra fue muy distinta. La violencia en la retaguardia republicana fue espontánea y descontrolada, consecuencia de la fragmentación de autoridad del Gobierno, tras el golpe, mientras que la del bando nacional fue autorizada, sistemática y cumplía con un fin en sí mismo: infundir terror. Y habría incluso que matizar que de no haberse producido la propia sublevación militar, no se habría tenido que realizar ningún recuento de víctimas de esta naturaleza²⁶.

Paralelamente, la industria cinematográfica tuvo que reponerse como buenamente pudo, al principio, con las consecuencias derivadas de la guerra, la escasez de medios²⁷, y con el hecho de que muchos de los cineastas, productores, actores, actrices y diversas gentes del mundo del espectáculo vinculados a la República, se habían visto forzados a exiliarse, huir, ocultarse o fueron ya depurados o presos, en el caso de

26 Entre las obras generales más destacadas sobre el tema: Santos JULIÁ (coord.): *Víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temas de Hoy, 2004; Julio PRADA RODRÍGUEZ: *La España Masacrada*. Madrid, Alianza, 2010; Francisco ESPINOSA MAESTRE (ed.): *Violencia roja y azul*. Barcelona, Crítica, 2010; y Paul PRESTON: *El Holocausto Español*. Barcelona, Debate, 2011; Gutmaro GÓMEZ BRAVO: *Geografía humana de la represión franquista. Del golpe a la Guerra de ocupación (1936-1941)*. Madrid, Cátedra, 2017; y Damián A. GÓNZALEZ MADRID y Manuel ORTIZ HERAS (eds.): *Violencia franquista y gestión del pasado traumático*. Madrid, Sílex, 2021.

27 Emeterio DíEZ PUERTAS: *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos, 2003, p. 86. Y no por destrucción material, como aducía el franquismo, pues fue uno de los sectores que pronto alcanzó la *normalidad* tras la contienda.

haber sobrevivido²⁸. Así mismo, como indica Castro de Paz, la política franquista para el cine vino a estar caracterizada por dos elementos clave: “represión y protección”²⁹.

Pese a todo, el cine era un medio muy popular, alcanzando su cima de asistencia en los años de la República³⁰ por lo que, a su manera, el régimen no dejó de apoyarlo y controlarlo (viéndolo muy útil para educar las conciencias), lo que provocaría, a su vez, la pugna entre sus diferentes familias por su control (como falange y catolicismo).

El mismo franquismo tenía interés en impulsar una industria nacional de rasgos *inherentemente españoles*, mediante el proteccionismo (apoyar la producción propia y controlar la extranjera), la censura y la obligatoriedad del doblaje³¹, avalando una amplia gama de producciones que encajasen con el *nuevo espíritu* surgido de las cenizas de la contienda (y para ello necesitaría especialistas y técnicos, aunque hubiesen militado en el bando *equivocado*). Pero no pudo hacerlo en la línea que le hubiese gustado, por la debilidad material inicial -si bien contaría con la ayuda de la Alemania nazi o de la Italia fascista³²-, y porque, a pesar de la línea oficial trazada, eso no significaba que el gran público estuviese ávido de producciones plegadas a la nueva y altiva ideología nacional. Al revés, ante la penuria (la amarga y dura reconstrucción), la mayoría del público español apostó, como no podía

28 Emeterio DIEZ PUERTAS: *El montaje del franquismo*. Barcelona, Laertes, 2002, pp.179-241; y MONTERDE, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Román GUBERN, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid, 1995, (181-238), pp. 203-212.

29 José Luis CASTRO DE PAZ: *Un cinema herido*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 26.

30 Santiago DE PABLO: “El cine de la Segunda República, arte, política y entretenimiento”, en Leandro Álvarez Rey (coord.): *La Segunda República española. 90 años después (1931-2021)*. Centro de Estudios Políticos Constitucionales, Vol. II, 2022, pp. 247-273.

31 José Enrique MONTERDE: “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Román GUBERN, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid, 1995, (181-238), pp. 192-194; y BENET, 2015, p. 180.

32 DÍEZ PUERTAS, 2003, pp. 103-137.

ser menos, por el divertimento³³. En ese sentido, quedaba claro que a pesar de que se pretendía poner todos los instrumentos nacionales al servicio de la causa y del Nuevo Estado, eso no significaba que pudiera controlar el gusto del público ni que los integrantes del mundo del cine pensarán exactamente como ellos, y su ideario encajase exactamente con lo que las familias del régimen entendían como *Hispanidad*³⁴.

Como último apunte señalar que la propia censura, a veces, tuvo incluso problemas en ponerse de acuerdo sobre qué era lo *auténticamente* español y lo que no, a tenor de que siempre se manejaron criterios muy subjetivos, además de responder a sensibilidades muy distintas (hay que considerar que las juntas de censura aglutinaban a militares, religiosos, franquistas, carlistas, etc. con gustos diferentes y escasa educación cinematográfica al principio)³⁵. Ahora bien, en lo tocante a la visión que el cine debía ofrecer de la guerra había sobre el papel, también, unos elementos muy claros, una línea muy nítida que separaba a vencedores (los buenos) y vencidos (los malos). Así y todo, tampoco el régimen quedaría muy satisfecho, en general, con el resultado de la calidad y entidad de las producciones que iba a avalar (con excepción de *Raza*), pues ni estuvo exento de tensiones entre las distintas familias del régimen por influir o determinar el rumbo de las realizaciones; ni el propio discurso visual era capaz de ir más allá de un planteamiento manido, debido al contexto que envolvía el encorsetado relato oficial sobre las causas, características y dimensiones del conflicto³⁶.

33 BENET, 2015, pp. 184-185. De tal manera que, incluso, los productores apostaron por un actor tan emblemático como Alfredo Mayo, estereotipo del aguerrido militar español, para que protagonizara la comedia *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943), buscando aportar nuevos registros, ante la alta demanda de esta clase de temáticas, e imitando las estrategias del exitoso cine de Hollywood.

34 Fátima GIL GASCÓN: *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Zamora, Comunicación Social, 2011, p. 14.

35 Magí CRUSELLS: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Ariel, 2000, pp. 181-182; y DÍEZ PUERTAS, 2003, pp. 218-224.

36 Ejemplo claro es la obra canónica de propaganda franquista: *Historia de la Cruzada española*, coordinada por Joaquín Arrarás.

Tras este panorama general, cabe preguntarse: ¿Cuál lección quiso el régimen que los españoles aprendiésemos sobre la contienda a través de la gran pantalla?

3. Las obsesiones ideológicas del régimen franquista

En lo tocante a la lectura del cine del franquismo sobre la Guerra Civil habría que añadir un ingrediente crucial: el efecto traumático y obsesivo que había provocado el conflicto. Las imágenes no solo componen un relato más o menos logrado de planos y secuencias, sino que comportan una traslación emocional, consciente e inconsciente de la realidad que se pretende reflejar en ella (aunque sean elementos de ficción).

Además, para los militares la guerra (o el belicismo) y su naturaleza era un asunto muy serio, frivolar sobre este asunto es antipatriótico, ya que afecta al amor propio, al carácter y a los valores que esta representa³⁷. Por eso, lejos de desdeñar su importancia (aunque durante la guerra sus políticas fueron más restrictivas que productivas) se iba a considerar la industria cinematográfica como uno de los pilares (entre todos los demás que se dieron como toda una amalgama de mitos, símbolos, un nuevo callejero, así como conmemoraciones, festividades emblemáticas, monumentos dedicados a la victoria u homenajeando a sus tropas o mártires, etc.³⁸) para la constitución de una memoria afín a su victoria incontestable. Se buscó configurar una ideología y moral comprometida con el régimen y una total descalificación de los enemigos de España (que no eran sino todos aquellos españoles que se opusieron a su ideario ultraconservador y a su triunfo)³⁹.

37 CRUSELLS, 2006, p. 157. Por ejemplo, la censura suprimió, en 1939, la película *Sopa de ganso* (Leo McCarey, 1933), de los Hermanos Marx por sus escenas de guasa antibelicista.

38 Josefina CUESTA: *La odisea de la memoria*. Madrid, Alianza, 2008, pp. 185-232.

39 Rosa ÁLVAREZ y Ramón SALA: *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. Bilbao, Mensajero, 2000; Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA y Rafael R. TRANCHE: *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra y Filmoteca española, 2011; y Pepe GUTIÉRREZ-ÁLVAREZ: *La guerra que no se debió perder. El 36 y el cine*. Barcelona, Laertes, 2018.

Destacaba Santos Juliá: “Cada año, las celebraciones de las fechas sagradas de 18 de julio y 1 de abril venían a recordar la salvación de España gracias al martirio de los mejores y la necesidad de salvaguardar la preciosa conquista de la unidad frente al insidioso enemigo interior dispuesto siempre a renacer de sus cenizas”⁴⁰. De ahí que los filmes, incluso, donde no se menciona a la guerra o es incidental, donde los militares [africanistas] eran protagonistas como *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) o *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) fueron tan bien recibidos por los vencedores⁴¹; pues no dejaban de aludir a la percepción que ellos cobraban de su papel como guardianes del patriotismo español en su estado más puro frente a sus amenazas exteriores (el comunismo)⁴².

Por lo tanto, quedaba claro que el régimen no solo iba a utilizar el séptimo arte como un medio aleccionador, para “enseñar y adoctrinar”⁴³, sino como recordatorio y advertencia constante, viendo el trauma nacional desde un punto rencoroso e inculpatario, sin buscar una manera de encauzarlo de forma afable o conciliatoria (el perdón de los pecados que preconizaba el espíritu cristiano), incidiendo en ese fantasmagórico monstruo que era el comunismo⁴⁴. De esta manera, las reglas básicas que van a primar en el cine a lo largo de estas décadas serán: el maniqueísmo, la exaltación de la victoria y, por supuesto, un elemento imperturbable, una acerada mirada anticomunista.

De las películas de los años 40, la más destacada sería, sin ningún género de dudas, como ya se ha indicado, *Raza* (José Luís Sáenz de Heredia 1941)⁴⁵, no sólo porque estuviese firmado el argumento por

40 JULIÁ, 2006, p. 37.

41 CASTRO DE PAZ, 2002, p. 34.

42 MACÍAS FERNÁNDEZ, Daniel: *Franco “nació en África”: Los africanistas y las Campañas de Marruecos*. Madrid, Tecnos, 2019.

43 GIL GASCÓN, 2011, p. 21.

44 Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ: “El Partido Comunista de España en la Segunda República”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, núm. 51, 2017 (85-100), p. 103. Lo llamativo, es que en las elecciones del 16 de febrero de 1936, mientras se preparaba la conjura militar, los comunistas recogieron el 3,5% de los votos y obtuvieron 17 diputados. Por lo tanto, no eran ninguna amenaza. Otro mito.

45 España, 1941. Título original: *Raza*. Dirección: José Luis Sáenz de Heredia. Productora: Cancillería del Consejo de la Hispanidad. Guion: José Luis Sáenz de Heredia

la mano del Caudillo, Francisco Franco (con sus ínfulas de escritor), bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, sino por su enorme éxito de público y de crítica (configurando, así, la *historia visual oficial* por parte del franquismo de la Guerra Civil, a falta de nada mejor). Aunque se desconocen las cifras exactas de espectadores, se iba a convertir en la realización por antonomasia (además se estrenaría en países como Alemania, Italia, Portugal y Argentina), permaneciendo en cartel muchas semanas seguidas (que es como se establecía su éxito) y que encarnaba los ideales del Nuevo Estado, recogiendo en esencia su “visión tradicional, arcaica y familiar de España”⁴⁶. De hecho, en 1950, con motivo del aperturismo, fue privilegiada con su reestreno retitulándola *Espíritu de una raza* (1950). Se quiso recordar al mundo, con total orgullo, como España había sido el primer país europeo en derrotar al comunismo en una heroica y encarnizada batalla. Así, una década más tarde, el régimen volvía a recordar a los españoles cuál era la razón de su existencia. Pero era notorio cómo la nueva versión distaba en algunos aspectos de la original eliminándose todas las referencias o alusiones a la Falange (para que no hubiese ninguna identificación con los regímenes fascistas que habían ayudado a ganar la guerra a Franco)⁴⁷.

La trama principal de la película de Sáenz de Heredia gira alrededor de la figura de los tres hermanos Churruga, Pedro (José Nieto), Jaime (Luis Arroyo) y José (Alfredo Mayo, el héroe franquista

y Antonio Román. Novela: Francisco Franco. Música: Manuel Parada. Fotografía: Heinrich Gärtner (B&W). Intérpretes: Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto, Blanca de Silos, Rosina Mendía, Pilar Soler, Julio Rey de las Heras, Luis Arroyo, Raúl Cancio y Manuel Arbó. Duración: 113 min.

46 Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006, p. 114.

47 CRUSELLS, 2006, p. 186. De hecho, esta nueva versión era la que recordaban mayoritariamente los españoles, si bien estaba recortada en 10 minutos de su metraje original. No fue hasta décadas más tarde, tras una búsqueda exhaustiva, cuando en 1993 se halló una copia de 1941, en muy mal estado, permitiendo la comparación entre las dos versiones y cómo había actuado la censura. Por fortuna, dos años más tarde, se localizó otro negativo íntegro y en la Filmoteca de Berlín (sería una de las copias enviadas a la Alemania hitleriana en su día), permitiendo contar con una película en perfectas condiciones.

por antonomasia⁴⁸), que van a representar a las dos Españas enfrentadas (Jaime y José, la *auténtica patria*, por un lado; y Pedro, la *pervertida*, por el otro), codificando la esencia de los valores españoles (y que no dejará de ser una constante en otras producciones). Pedro, abogado, representa a la *oveja negra* de la familia. Vivirá engañado por los enemigos de la patria hasta que, al final, acaba dándose cuenta de su error (de su barbarie) y se redime, enfrentándose a los suyos (los republicanos-comunistas). En contraposición, su hermano José encarna la quinta esencia del gallardo militar español. Es un hombre apasionado, diligente, valeroso y, por supuesto, un fervoroso e íntegro patriota que se mantiene firme en sus convicciones frente aquellos que pretenden llevar a España a la ruina y a la barbarie. Finalmente, queda el más joven de los tres, Jaime, el religioso (monje), que representa los ideales nacionalistas más tradicionales y católicos, y que caerá asesinado por una turba de milicianos (subrayando con ello la amenaza destructiva que se cierne sobre España y su carácter de cruzada).

Tras un prólogo, que describe la infancia de los tres hermanos, centrándose en el momento en que su padre se despide de ellos para irse a la guerra de Cuba, se dará el salto a los años 30, a la instauración de la Segunda República y sus tensiones, hasta el arranque del conflicto. Así, cuando se sucede la sublevación, José se verá atrapado en el Madrid republicano, por lo que se involucra en la famosa *quinta columna*, hasta que es descubierto y fusilado. Pero no muere, se produce el milagro, solo ha sido herido. Ayudado de forma clandestina, acaba por recuperarse y acabará cabalgando altivo y triunfal en el desfile de la victoria en Madrid, cerrando una historia gloriosa.

La película, ampliamente estudiada desde diferentes perspectivas⁴⁹, recoge los valores más tradicionales, castrenses y conservadores ligados

48 Ángel COMAS: *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, T&B Editores, 2004.

49 Román GUBERN: *Raza: El ensueño del general Franco*. Madrid: Ediciones 99, 1977; Nancy BERTHIER: “Raza, de José Luis Sáenz de Heredia: una película acontecimiento”, en Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (coord.): *España en armas: el cine de la guerra civil española*. Valencia, Diputación de Valencia, 2007, pp. 53-62; y Magi CRUSELLS: “Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a la raza”, en Gloria CAMARERO (coord.): *Vidas de cine, el biopic como género cinematográfico*. Madrid, T&B Editores, 2011, pp. 239-284.

al pensamiento de Franco. Y aunque una parte sustancial de los mismos los acuñaría en su experiencia como legionario en el Protectorado, pone su acento en la importancia de la herencia familiar. Paradójicamente el auténtico padre de Franco, que estuvo en la Marina (como el padre de los hermanos en la película), fue un sencillo contable, alcohólico y mujeriego, y, desde luego, no tuvo una muerte gloriosa en el campo de batalla. Así que esta reescritura mitificada y, por descontado, falsificada de los hechos familiares simboliza todo lo que, posteriormente, el mismo franquismo llevó a cabo con la historia española⁵⁰.

Sin embargo, es la figura de José la que interesa recalcar. Pues llama la atención su destino, ya que tras ser descubierto por los *rojos* acaba ante un paredón de fusilamiento y se salva. Si bien, es un aspecto que chirría en la credibilidad de la trama, no deja de ser muy representativo de la cosmovisión del nacionalcatolicismo, que se iría abriendo paso en aquellos años frente a la derrota del proyecto de Falange (la fe hace imposibles)⁵¹. En este punto concreto, en este inesperado giro del guion, la recuperación milagrosa del héroe permite que se dé lugar a un final feliz. No solo sobrevive a la guerra, sino que forma parte de aquellos que la han ganado, aportando su espíritu crucial, de resistencia, valor y entrega frente a la criminalidad comunista. El *happy end* aporta una característica muy importante para que lograrse tanto éxito. Rubrica el triunfo de la España nacional, en un marco de tragedia y establece un punto de partida para la esperanza.

El guion no está exento de algunas llamativas ambigüedades como es el personaje del anciano carlista que se presenta voluntario, cuya tradición monárquica no encaja con el ideal falangista (presente, recordemos, en algunas escenas en la versión original estrenada en 1941), pero que enfatiza ese carácter aparentemente integrador (y tradicionalista) de la causa nacional. No hay que olvidar que en su contradicción, Franco dispuso el decreto de unificación (1937), y no dudó en volver a renombrar a España como reino, aunque sin rey (para

50 Román GUBERN: "La Guerra Civil vista por el cine del franquismo", en Santos JULIÁ (dir.): Memoria de la guerra y del franquismo. Madrid, Taurus, 2006 (163-196), p. 170.

51 Fernando SANZ FERRERUELA: *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza e Institución "Fernando el Católico", 2013.

frustración de todas las familias monárquicas, tanto carlistas como alfonsinas), pues no quiso a nadie que le hiciese sombra a su poder⁵².

Otra figura de interés es Luis Echeverría (Raúl Cancio), cuñado del protagonista, quien pretenderá desertar para regresar donde su familia (no lo hará en la película, aunque sí en la novela) representando, en ese punto, de forma negativa a los *débiles de carácter*, a aquellos que se dejan guiar más por sus emociones personales que por su razón (si bien, no deja de ser paradójico porque el patriotismo no deja de ser una exaltación de las emociones)⁵³. Y, finalmente, cabe destacar a Pedro, el hermano republicano, que a nadie se le escapa que representa a Ramón Franco⁵⁴, célebre aviador, y hermano del Caudillo, quien militaría en el bando republicano pero que, cómo no, acaba redimiéndose al descubrir la verdadera faz inhumana, cruel y destructiva que esconden los *rojos*.

Pese a todo, sobresale en la narración cinematográfica una suerte de ideales, como son el arrojo, la integridad y entidad del héroe (José, como antes lo fue su padre), que sobrevive a la peor de las calamidades, y que no solo inspirará, sino que liderará (como Franco) el devenir de la patria, antes amenazada por el comunismo, ahora redimida por las glorias alcanzadas en el campo de batalla y el triunfo en la guerra.

El espectador, por fuerza, tras observar tales altivas y triunfales imágenes finales (a José, gallardo y radiante cabalgando en el desfile de la victoria), saldría de la sala de cine emocionado y convencido de que el protagonista encarna las esencias españolas: la lealtad y el sacrificio por la patria amenazada. Es, por su escenografía, un cierre positivo e incluso muy optimista, porque no alude a las miserias reales de la posguerra y ni mucho menos al alto peaje político, social y económico pagado por el fallido y desastroso golpe de Estado propiciado por los militares. Y pese a que la trama principal de *Raza* (1941) es seria y contiene rasgos trágicos, debido a la muerte de Pedro o de Jaime, por razones distintas, esta emblemática escena final señalada representa un

52 Alberto REIG TAPIA: *Franco: el César superlativo*. Madrid, Tecnos, 2005; y Enrique MORADIELLOS: *Franco. Anatomía de un dictador*. Madrid, Turner, 2018.

53 GUBERN, 2006, p. 171.

54 Joaquín LEGUINA: *Ramón Franco: el hermano olvidado del dictador*. Madrid, Temas de Hoy, 2002.

culto al vencedor, negando el padecimiento nacional sufrido tras tres años de cruenta y salvaje pugna. De ahí que se pueda explicar bien su éxito, con un mensaje claro, exitoso y franquista.

Por el contrario, otra de las películas más emblemáticas de la época sería un fracaso muy llamativo. Me refiero a la película *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)⁵⁵, destinada, también, por su calidad y temática falangista a ser un referente de la cinematografía de la época. Sin embargo, una nebulosa cubrió la cinta poco después de su estreno, a tal punto, que durante muchos años se pensó que había recorrido la misma suerte que *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1940)⁵⁶, que tras ser aprobada por la censura, acabaría siendo prohibida por el régimen.

El historiador Alberto Elena se encargaría de desmentir el mito de que la cinta había seguido el mismo camino maldito que la de Enrique del Campo⁵⁷.

Rojo y negro fue estrenada en los cines madrileños un 25 de mayo de 1942 (con la presencia de integrantes de la División Azul). Estuvo varias semanas en cartel (se pueden leer anuncios publicitándola en la prensa de la época), hasta el 14 de junio, cuando se retiró de súbito. Nada se supo más de ella, hasta un extremo en el que casi se queda

55 España, 1942. Título original: *Rojo y negro*. Dirección: Carlos Arévalo. Productora: CEPICSA (Compañía Española de Propaganda Industrial y Cinematográfica, S.A.). Guion: Carlos Arévalo. Fotografía: Alfredo Fraile, y A. Pérez Cubero, E. Riccion. Música: Juan Tellería. Dirección Artística: Antonio Simont. Vestuario: Peris. Actores: Conchita Montenegro, Ismael Merlo, Quique Camoiras, Luisita España y Rafaela Satorrés. Duración: 78 min.

56 GUBERN, 2006, p. 167; y CRUSELLS, 2006, pp. 175-177. Esta realización recreaba el hundimiento del navío de guerra *Baleares*, hundido por la flota naval republicana el 6 de marzo de 1938. Apoyado por el régimen, la Marina prestó unidades de la flota para su rodaje, pasó la censura y en un pase previo a su estreno, la Armada ordenó su prohibición y vio como sus negativos eran destruidos. Todo apunta a que la decisión fue debida a su baja calidad técnica y por su frívolo tratamiento incluyendo un tema de amoríos.

57 Alberto ELENA: “¿Quién prohibió *Rojo y Negro*?”, *Secuencias*, núm. 7 (1997), pp. 61-78.

sin negativos para su conservación⁵⁸. La cinta partía con los mejores ingredientes posibles. Iba a contar con una gran estrella para la ocasión como protagonista, nada menos que Conchita Montenegro, de regreso de su estancia americana⁵⁹. Iba a estar dirigida, además, por un joven y prometedor director falangista comprometido con la causa (y que había padecido él mismo y su familia los horrores de la guerra), y había escogido, en principio, un tema perfecto para explicar y denunciar los horrores y barbarie comunista en el Madrid rojo⁶⁰. La realización, eso sí, fue una apuesta muy personal de Arévalo y es considerada como la película falangista por excelencia, aunque no tuvo ninguna clase de continuidad, en una cinematografía doblegada, finalmente, al nacionalcatolicismo⁶¹.

De hecho, tras presentar su primer filme, *Harka* (1941), Franco incluyó a Arévalo entre los posibles candidatos para dirigir *Raza*, pero éste se excusó para embarcarse en un homenaje a su familia (había perdido a su padre y hermano, asesinados en una checa). A pesar de que en la actualidad es considerada como una de las películas más modernas y revolucionarias por su concepción técnica (llena de simbolismos y un montaje destacado, inspirándose en el cine soviético de Eisenstein⁶²), no pudo competir con el éxito de público ni el reconocimiento de crítica que sí tuvo, en cambio, como ya se ha destacado antes, la más clásica, ultraconservadora y acomodaticia *Raza* (1941).

Cabría lanzar varias hipótesis para explicar que no tuviera la misma repercusión. Se puede considerar que *Rojo y negro* (1942) no

58 ELENA, 1997, p. 61.

59 José Luis BORAU: *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 592-593; y Jesús GARCÍA DE DUEÑAS: “Conchita Montenegro. La dama escondida”. *AGR coleccionistas de cine*, núm. 21, 2004, pp. 88-113.

60 Juan A. RIOS CARRATALÁ: *El enigma de Carlos Arévalo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

61 Javier CERVERA: *Madrid en Guerra. La ciudad clandestina 1936-1939*. Madrid, Alianza, 1998, p. 122; y Igor BARRENETXEA: “Los vencedores (derrotados) de la Guerra Civil: Falangistas en el cine”, *Historia Autónoma*, núm. 13, 2018, pp. 161-180.

62 David BORDWELL: *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*. Barcelona, Paidós, 1999.

encajó con los cánones que querían ofrecer los militares de la guerra, al ser demasiado oscura y metafórica⁶³.

Después de todo, aunque el tema principal era una denuncia de las atrocidades de los *rojos* en la retaguardia madrileña, la protagonista es una mujer falangista, Luisa (Conchita Montenegro), que acaba muriendo de un modo trágico, tras ser vejada por un miliciano (la heroína no se salva, esta vez, *milagrosamente*, como en el filme anterior). Y si bien su esquema argumental se asemeja al maniqueísmo de la película de Saénz de Heredia, aunque, esta vez, el que se viene a redimir en su novio comunista (algo poco creíble), Miguel (Ismael Merlo)⁶⁴, resulta ser demasiado desangelada, áspera, triste e incluso incómoda, por desesperanzada. Destaca en la cinta un espíritu fúnebre y oscuro, nada victorioso, pese al heroísmo mostrado por la protagonista, debido a que ni Luisa ni tampoco Miguel, su novio, sobreviven a la catástrofe. En otras palabras, representa mayormente “la visión de la guerra como tragedia colectiva”⁶⁵. Un aspecto que ciertos sectores del franquismo se resistieron empecinada y concienzudamente a admitir. Además, en una España en donde el peso del duelo era tan grande (ya sea por pérdidas familiares sufridas o por formar parte del bando de los perdedores), no parecía que fuese una película fácil de consumir ante un final tan desolador, por mucho que rindiera tributo a los que sufrieron la persecución y ayudase a alimentar el mito de la *barbarie roja*.

Si bien *Rojo y negro* se perfiló como una realización técnicamente inteligente (aunque no tan del gusto o comprensión del gran público), donde se reforzaba la *leyenda negra* de que los rojos habían matado mucho más y de forma más brutal y recurrente (el bando nacional se cuidó de sacar a colación sus crímenes y asesinatos) hacía recordar los

63 José Luís CASTRO DE PAZ: “Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), *Miniús: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, núm. 14, 2006, pp. 33-43. Pablo ALZOLA CERERO: “Vanguardia cinematográfica y disensión política en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)”, *Film-Historia online*, Vol. 27, núm. 1, 2017, pp. 39-52.

64 Tanto Ismael Merlo como el héroe de *Raza*, Alfredo Mayo, iban a protagonizar años más tarde *La caza* (Carlos Saura, 1965), representando a unos personajes totalmente diferentes, a unos vencedores de la guerra amargados, egoístas y antiheroicos .

65 SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006, p. 116.

traumas más dolorosos de la contienda, la persecución política (aún activa, pero contra los perdedores). Cobraba, por tanto, como reparo a su falta de éxito, un perfil demasiado falangista para el gusto de los propios militares.

De hecho, debido a esto, el mismo Elena considera, en acertada lógica, que fue la propia productora del filme de Arévalo la que la acabó por retirar de los cines sin ninguna orden expresa, impulsada por las tensiones que se acababan de producir en el incidente de Begoña, cuando el 16 de agosto de 1942, el general Varela, por entonces ministro del Ejército, y carlista, sufrió un atentado atribuido a falangistas exaltados. Fue una manera de calmar las aguas y que no se produjeran posibles altercados en los cines⁶⁶.

Así que aunque la película no tuvo todo el gran recorrido que se esperaba de ella, eso no evita considerar que sus intenciones reflejaban perfectamente la confección de un imaginario nacional muy concreto (que se recogerá en otras películas posteriores). Pues, mientras el franquismo se negaba a reconocer a nivel internacional el criminal bombardeo de Gernika⁶⁷, por señalar uno de los hechos más destacados, u ocultase la ayuda que le prestaron los regímenes totalitarios de Hitler y Mussolini, se esforzaba en hacer creer desde su aparato propagandístico que los únicos asesinos durante la guerra fueron *los rojos*. La gran diferencia estribaba en que los gobiernos republicanos sí se empeñaron en buscar la manera de acabar con esa violencia descontrolada (provocada por la sublevación militar), mientras que el bando nacional la convirtió en su seña de identidad⁶⁸.

En la misma línea se produjeron otras películas en este contexto de la posguerra que tuvieron una mejor suerte y que trataron el trauma bélico en términos semejantes, pero más fáciles de consumir (visual e ideológicamente) en los cines, como fueron *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) y *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), en donde

66 ELENA, 1997, pp. 61-78.

67 Herbert R. SOUTHWORTH: *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*. París, Ruedo Ibérico, 1975.

68 Helen GRAHAM: *La República española en guerra, 1936-1939*. Barcelona, Debate, 2019.

las mujeres cobran, una vez más, un inusual protagonismo. Si bien, ambas contaban con finales felices y narrativamente eran historias más simplistas en sus tramas⁶⁹.

En la que nos detendremos únicamente será en *Boda en el infierno* (1942)⁷⁰, ya que el filme de Orduña es más bien de posguerra. La protagonista de *Boda en el infierno* es Blanca (Conchita Montenegro), una joven rusa que se refugia en el puerto de Odesa para huir de un comisario político con aviesas intenciones hacia ella, al que acabará matando. Por suerte, en su desesperación, mientras evita ser capturada por su crimen (una bondadosa anciana la acogerá), conoce a un íntegro capitán de barco español, Carlos (José Nieto), a quien le propone un falso matrimonio para escapar de la URSS, y de un casi inevitable aciago destino. Por humanitarismo, Carlos, al verla tan hundida, a pesar de sus fuertes valores tradicionales, acepta. Sin embargo, a su regreso a España, mientras Blanca rehace su vida como bailarina de éxito, Carlos romperá su noviazgo con Mary Lys (Conchita Tapia), al remorderle la conciencia su enlace. Al poco, estallará la guerra. Mary Lys queda atrapada en el Madrid republicano. Es presa en la cárcel de Ventas, debido a su relación con Carlos. Este, que tan heroicamente ha logrado llevar a buen puerto su barco, tras un intento de motín revolucionario, sintiéndose culpable, quiere ir a rescatarla.

Blanca, conocedora en última instancia, del suicida plan de su antaño salvador, decide ayudarle. Le devuelve el favor que le hizo sacándola de la URSS, se dirige al Madrid rojo y se hace pasar por una afamada artista comunista (al ser rusa, la identifican como una bolchevique). La capital es representada como un lugar de vicio, decadencia y barbarie. Pero gracias a su inteligencia y artimañas de

69 Para un acercamiento a ambas, véase: Begoña GUTIÉRREZ SAN MIGUEL: “Porque te vi llorar o los primeros bocetos de la educación sentimental de la España de la posguerra”. *Arenal*, núm. 23 (2016), pp. 247-266; y Imanol ZUMALDE, “Boda en el infierno” en Julio PÉREZ PERECHA (ed.): *Antología del cine español (1906-1995)*. Madrid, Cátedra y Filmoteca española, 1997, pp. 141-143.

70 España. 1942. Título: *Boda en el infierno*. Director: Antonio Román. Productora: Hércules Films. Guion: Antonio Román, Pedro de Juan y Miguel Mihura (inspirada en la novela de Rosa María Aranda, *En un puerto ruso*). Música: José Muñoz Molleda. Fotografía: Enrique Guerner. Reparto: Conchita Montenegro, José Nieto, Tony D’Algy, Manuel Morán, Concha Tapia y Juan Calvo. Duración: 87 min.

mujer, Blanca logra su propósito de salvar a Mary Lys, trayéndola de regreso a la zona nacional.

La rocambolesca e increíble historia no deja de ser un mero panfleto anticomunista (nada que ver con *Rojo y negro* en el aspecto artístico), utilizando para ello el carisma de la archiconocida actriz donostiarra, Conchita Montenegro. Se subrayará, como no podía ser menos, la brutalidad, el carácter vengativo y la crueldad comunista (contra indefensas mujeres, no habiendo nada más ruin), frente al carácter noble e íntegro de todo buen español. *Boda en el infierno* (1942) se detiene a llevar a cabo, como en *Rojo y negro* (1942), un retrato muy tendencioso [y falso] del Madrid republicano.

Como sintetiza Aguilar: “De este modo, todos aquellos que lucharon en contra del bando nacional tuvieron un comportamiento cruel e inhumano en la batalla; asesinaron sin piedad, destruyeron el patrimonio nacional (especialmente, el religioso) y cometieron todo tipo de desmanes allí donde retuvieron el control político”⁷¹.

Desde luego, poco se asemejaba a un perfil realista de los hechos, en donde, los madrileños, sin ir más lejos, tuvieron que soportar los bombardeos constantes de la aviación nacional⁷². Y aunque es verdad que se cometieron crímenes en el Madrid republicano, no se explica su naturaleza (como si lo único que tuvieron en mente fuese una sed de sangre) ni el clima que se vivió fue tan pérfido. Además, en el particular, aunque los padecimientos de las presas de derechas en la cárcel de Ventas fueron duros (debido a las circunstancias generales de penuria), sin duda, fueron mucho mejor tratadas que las que luego ocuparon su lugar; las miles de mujeres republicanas que saturaron sus instalaciones, y otras, siguiendo los dictados vengativos del régimen⁷³.

71 AGUILAR FERNÁNDEZ, 1996, p. 83.

72 MONTOLIÚ, Pedro: *Madrid en la Guerra Civil*, Vol. I y II. Sílex, Madrid, 1998; y SEIDMAN, Michael: *A ras de suelo*. Alianza, Madrid, 2003,

73 Fernando HERNÁNDEZ HOLGADO: *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1942*. Madrid, Marcial Pons, 2003; Ángeles EGIDO LEÓN: *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra*. Madrid, Catarata, 2009; y VINYES, Ricard: *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Temas de Hoy, Ediciones Planeta, 2010.

Pese a estos esfuerzos señalados de construir un cine nacional y una visión de la contienda afín a las líneas maestras marcadas por la propaganda, los años 40 no dieron mucho más de sí, en cuanto al cine sobre la Guerra Civil. Las realizaciones, en mayor o menor medida, habían venido marcadas por una glorificada (repetitiva, reiterada y cansina) visión de la victoria nacional contra los *rojos* (la República democrática); por un acentuado discurso anticomunista donde los perdedores no tenían sitio (salvo, excepcionalmente, los arrepentidos), aunque eran españoles (y no todos comunistas); y, por supuesto, se partía por negar incluso la contienda como una tragedia colectiva (donde al menos se hubiese asumido que los perdedores también habían padecido).

Pese a todo, la mitificación de la Guerra Civil y de la aureola de Franco, como caudillo invicto por la gracia de Dios⁷⁴, tan sólo en la película *Raza* (1941) el régimen había encontrado un referente cinematográfico cumplidor de sus ideales y satisfactorio. El balance, por lo tanto, de películas que alcanzaban las cotas aceptables de calidad fue a criterio de las nuevas autoridades, bastante escaso. Faltaron recursos, cierto, los trabajadores del cine se habían visto afectados por la contienda (unos murieron, otros fueron represaliados y los afortunados acabaron en el exilio) y, por supuesto, había miedo a enemistarse con unas autoridades victoriosas, cuyo sentido de la tradición y lo español era tan estricto, y que no perdonaban la militancia en el bando contrario.

La industria del cine español, pese a sus dificultades, no se detuvo, se dedicó a lo que mejor sabía hacer, crear productos de entretenimiento con un matiz; a partir de 1943, el tema guerracivilesco desapareció de la cartelera⁷⁵. Hubo un elemento político claro en todo esto: los aliados iban ganando terreno en la guerra mundial y el fascismo retrocedía

74 Paul PRESTON: *Franco*. Barcelona, Debate, 2022.

75 VIADERO, 2016, pp. 157-230. Siendo sustituidos por temas historicistas del gusto del régimen como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), alegoría del aislamiento del país y el heroísmo español en dicho contexto; *Reina santa* (Rafael Gil, 1946), *La princesa de los Ursinos*, (Luis Lucía, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), etc.

en todos los frentes⁷⁶. Por lo cual, entre 1943 y 1948, no se estrenó ninguna cinta dedicada a la Guerra Civil. Su recordatorio, eso sí, sería permanente en otras esferas públicas, pero no en el cine. Se cuidó de que los aliados no encontraran la excusa de intervenir, amparándose en la ayuda que las potencias del Eje (Alemania e Italia) habían prestado a Franco. De este modo, la dictadura se fue distanciando de ellas (a pesar de su simpatía por estas), pasando de su estatus de no beligerante a neutral y retirando, incluso, la División Azul del frente ruso (10 de octubre de 1943), repatriándola a España⁷⁷.

Este nuevo rumbo no implicó que el franquismo no se mantuviera en guardia con respecto al contenido de las producciones extranjeras relativas al enfoque que pudieran ofrecer de la Guerra Civil, todo lo contrario. La censura trabajó a pleno rendimiento. Por ejemplo, la única escena de la realización americana *Adelante, mi amor / Arise, My Love* (Mitchell Leisen, 1940), donde se mencionaba a un brigadista que había luchado como aviador con la República, fue cortada sin miramientos. Más importante aún, la conocida realización *Por quién doblan las campanas / For Whom the Bell Tolls* (Sam Wood, 1943), adaptación de la novela de Hemingway, bastante expurgada, dio lugar a que la Paramount, su productora, fuese expulsada del mercado español (el filme no sería estrenado hasta 1978). Y el régimen también se encargó, haciendo presión, con éxito, para que otras producciones que querían abordar el tema de la contienda no vieran la luz⁷⁸.

En todo caso, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, el régimen, ante la precariedad económica provocada por su aislamiento, buscaría mostrar una faz amable de cara al exterior (aunque eso no impediría el rechazo mayoritario internacional) impulsando una política de indultos (el del 9 de octubre de 1945, al que seguirían otros) a los encausados por la supuesta *rebelión* (aunque los sublevados eran ellos),

76 Williamson MURRAY y Allan R. MILLETT: *La guerra que había que ganar*, Barcelona, Crítica, 2002.

77 Xosé NÚÑEZ SEIXAS: *Camarada invierno: experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945)*. Barcelona, Crítica, 2016.

78 CASTRO DE PAZ, 2002, p. 53; y DÍEZ PUERTAS, 2003, pp. 244-254.

que no le sirvió para ser admitido en la recién creada ONU hasta una década más tarde⁷⁹.

Habría que aguardar hasta la década de 1950, cuando las relaciones exteriores se normalizaron gracias a la intervención del Vaticano, para que el régimen pudiera presentarse ufano (en plena Guerra Fría) como el primer país que había derrotado al comunismo (aunque fuera una flagrante mentira) logrando, por fin, su reconocimiento internacional (en marzo de 1951 regresaron los embajadores a Madrid)⁸⁰.

Desde luego, las obsesiones anticomunistas del régimen encajaron como un guante en este marco de apertura que se le facilitaba y que ponía fin a una larga década de empecinamiento antidemocrático y fallida autarquía. Por ello, volver a significar y revitalizar los viejos mitos de la lucha sostenida durante la contienda contra tan terrible y perverso enemigo, el comunismo, desde el cine, y sin cambiar en esencia la historia oficial, era ideal para la dictadura con filmes como *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948), mostrando como los exiliados podían regresar sin problema a la patria; *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949), otro episodio épico de la guerra para vanagloriar al bando nacional; *Servicio en la mar* (Luis Suárez, 1951), un homenaje a la marina de guerra nacional; *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953), que versaba sobre dos republicanos y sus desiguales destinos (el que se va y se hace comunista acaba trágicamente); *La patrulla* (Pedro Lazaga 1954), dedicada a los héroes de la División Azul; *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1955), otra realización sobre los armeros planes de los soviéticos en el Protectorado español, y unas cuantas más⁸¹.

Coincidiendo con la conmemoración del asesinato del obispo de Teruel, Anselmo Polanco, se puso en marcha una película de encargo titulada *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat y Mariano Pombo, 1951)⁸²,

79 AGUILAR FERNÁNDEZ, 1996, pp. 144-147.

80 CAZORLA SÁNCHEZ, 2000, pp. 64-65.

81 MONTERDE, 2015, p. 267; y VIADERO, 2016, pp. 114-128.

82 *España. 1951*. Dirigida por: Domingo Viladomat y Mariano Pombo. Productora: COLUMBUS FILMS. Guion: Clemente Pamplona y Jesús Vasallo. Fotografía: Antonio L. Ballesteros. Música: Emilio Lehmborg. Montaje: Sara Ontañón. Intérpretes: Venancio

que será otra de las realizaciones que nos detendremos a analizar. Se trata de la hagiografía vinculada a este religioso asesinado en las postrimerías de la Guerra civil, concretamente, el 7 de febrero de 1939. En ella se volvía a enfatizar el mito de la cruzada española, poniendo especial énfasis en el espíritu anticristiano y anticlerical de los defensores de la República (identificados todo ellos como comunistas)⁸³. Quedaba claro que era una película no de reconciliación, sino un recordatorio de la traumática persecución religiosa vivida durante el conflicto, con todos los estereotipos, clichés y maniqueos planteamientos de costumbre. De hecho, mientras el cinematográfico obispo (interpretado por el sacerdote Venancio Marcos⁸⁴) perdonaba a sus asesinos en la pantalla, en sus emotivas escenas finales, el franquismo, en cambio, nunca lo haría. Ni a ellos ni a los que consideraba enemigos de España.

Desde luego, *Cerca del Cielo* volvía a incidir en que la contienda era una especie de ‘guerra de liberación’ contra un enemigo exterior que se había infiltrado en España y corrompido a algunos españoles⁸⁵. Además de la suerte trágica del obispo, eje central de la trama, se suceden otras historias paralelas que completan la película, como la relación entre dos buenos amigos, Enrique (José María Seoné) y Carlos (Gustavo Rojo) estropeada por la nefasta ideología roja. El primero de ellos, Enrique, se deja engañar y embaucar por los comunistas (todos ellos agentes extranjeros) en sus perversos planes, mientras que Carlos, que es un oficial nacional íntegro, le advertirá de su peligrosa deriva.

Tras estallar la contienda (a la que se responsabiliza a milicianos armados, o lo que es lo mismo, a la tan temida revolución comunista), Carlos y su mujer, Cristina (Patricia Morán), ambos de Teruel, se

Marcos, Patricia Morán, Gustavo Rojo, José Sepúlveda, Guillermo Marín, Raúl Cancio, Milagros Leal, José María Seoane, Antonio Casas, Arturo Marín, Carlos Casaravilla, Armando Moreno, Manuel Guitián y Mercedes Castellanos. Duración: 95 minutos.

83 JULIÁ, 2006, pp. 29-31; y Jordi ALBERTI: *La Iglesia en llamas*. Barcelona, Destino, 2008. De hecho, hay que destacar que la represión anticlerical fue terrible durante los primeros meses de la guerra.

84 GUBERN, 2006, p. 183. Obtuvo mucha repercusión mediática, en su época, por sus intervenciones en Radio Madrid y Radio Nacional de España (logrando el Premio Hondas, en 1958).

85 BARRENETXEA, 2023, pp. 87-118.

encuentran en Barcelona en su luna de miel, por lo que deben esconderse. Para su desgracia, Carlos es capturado y fusilado... Cristina, en cambio, es salvada en el último momento por Enrique, que se halla secretamente enamorado de ella. Ahora bien, Carlos, como es obvio, no ha muerto⁸⁶.

En ese contexto, se produce la ofensiva republicana sobre Teruel, donde gracias a la tradición, y a pesar de la heroica resistencia nacional, el Ejército republicano logra tomar las últimas defensas y el obispo Polanco es capturado. Pero los pérfidos comunistas no se conforman con eso y en su ruín proceder, pretenden acabar con la vida del prelado forzando a Enrique a acusar injustamente al religioso de delitos que no ha cometido. Ahí es cuando Enrique desengañado, descubre la verdadera faz criminal de los comunistas y como buen español, se niega a tal villanía. Por ese motivo, él mismo será condenado a muerte (enfaticando todavía más la maldad roja), en una farsa de proceso, junto al obispo.

Carlos, por su parte, tiene más suerte, sobrevive a la defensa de Teruel y se reencontrará felizmente con Cristina.

Como se ha podido comprobar, el acentuado maniqueísmo se presenta de una manera muy recurrente a lo largo de la realización. Así, cuando, el personaje del obispo escribe un comunicado a sus parroquias para describir el contexto previo a la contienda, se le escucha decir:

“Nuestros enemigos [los comunistas] no descansan por eso nos creemos en el deber de recordar las normas de conducta de los buenos católicos. Se debate no la forma de un régimen sino algo más importante: la lucha del bien contra el mal. Es preciso dar la cara sin regir sacrificios, la Patria y la Iglesia lo declara...”.

Ese *mal* queda retratado en la película cuando un agente comunista (extranjero), disfrazado de cura, dispara desde la torre de una iglesia a una manifestación pacífica en la Ciudad Condal para incendiar los

86 El esquema es muy similar a *Raza* (1941), en vez de tres hermanos, uno militar, otro simpatizante comunista y el último religioso, son dos amigos, uno militar y el otro comunista, al que hay que añadir al obispo, aunque también hay como elemento novedoso un triángulo amoroso.

ánimos y provocar un fuerte odio contra la Iglesia, dando lugar al asalto del sagrado recinto. En otro ejemplo, en plena contienda (tras creer que Carlos ha muerto), Enrique acude con Cristina a un local donde una turba de soldados extranjeros (brigadistas) actúan de forma ruidosa y desconsiderada. Enrique expresa claramente que no le caen bien, pero afirma que no tiene otro remedio que aceptarlos. Se concita con ello el mito de que la guerra fue el “producto de dos ideologías irreconciliables, una española, que encarnaba el espíritu nacional; otra extranjera”⁸⁷. Lejos de ello, no fue ni mucho menos así, aunque la propaganda quisiera simplificar los términos de lo que estaba sucediendo haciendo convencer que los males del país provenían de fuera. Claro que el contexto no son los años 30 sino los 50, por eso es aún más llamativo que se quisiera revitalizar y lanzar un mensaje tan equívoco, tan pérfido y, al mismo tiempo, tan poco justo y coherente con lo que había pasado.

De todos modos, dentro de esa cosmovisión, no deja de observarse que, a pesar de que se considere que es una lucha contra un enemigo externo, también, es innegable que se ven implicados españoles. Así, el obispo, en la parte final de la trama, declara, confiado: “Pronto terminará esta horrible guerra *entre hermanos* y, entonces, se aclararán todas las cosas”. La cursiva es mía. Por lo que sin querer se señala, de forma prematura, que la misma fue una lucha fratricida. Posiblemente, se les pasaría a los censores el detalle. Es por todo esta serie de elementos que el crítico de cine Heredero considera, con todo acierto, que la película se “acerca más a la caracterización del cine de propaganda ideológica que a las coordenadas estrictas del género bélico”⁸⁸.

En este caso, se ofrece un cierre agrídulce, pero no fatalista. Cierto es que el obispo morirá como un mártir y, por lo tanto, irá al Cielo, tal y como se señala en el título, pero abrigando un mensaje [muy falso] de perdón y misericordia del vencido (al que, por lo demás, se le denigra por activa y por pasiva, y cuando se le dispone de cierto arrepentimiento de sus culpas, caso de Enrique, también acaba muerto).

87 Santos JULIÁ: “De guerra contra el invasor a guerra fratricida”, en Santos JULIÁ (coord.), *Víctimas de la guerra civil*. Madrid, Temas de Hoy, 2004, p. 22.

88 Carlos F. HEREDERO: *La pesadilla roja del general Franco*. San Sebastián, Festival Internacional de San Sebastián, 1996, p. 204.

La película incide en recordar muy negativamente la época republicana y, cómo no, las brutalidades comunistas durante la guerra como si fuesen un todo continuado, apenas indistinguible una parte de la otra, sin demasiados matices y con numerosas imprecisiones. La realización, en todo caso, era pobre artísticamente (parecía haberse rodado en la década anterior con pocos medios), y su fin no era otro que reforzar el proceso de beatificación de Anselmo Polanco. Aun así, contenía todos los ingredientes que tanto gustaban al régimen, heroísmo nacional unido a valores cristianos, y el recordatorio de su gran triunfo contra el comunismo. De ahí que la Junta de Censura se mostrara elogiosa en su resultado⁸⁹, aunque su recepción no fue, en ese sentido, igual de satisfactoria (seguramente por su carácter panfletario y escasa calidad)⁹⁰.

Sin duda, la espantosa persecución religiosa le dio una gran baza al franquismo durante la guerra invistiéndola con un carácter de cruzada (presionó al Vaticano para que la proclamase a tal fin, en vano), y granjearse con ello apoyos en el exterior⁹¹. Y amplios sectores católicos europeos mostraron sus simpatías por el bando nacional por este mismo motivo (participando, incluso, una brigada irlandesa), pero ese furor anticlerical (real) no resumía, ni mucho menos, los odios, los resentimientos ni tampoco las causas más profundas de la sublevación. Desde luego, es innegable, así lo pone de relieve la historiografía, que en la región turolense la violencia antirreligiosa fue tremenda, pero puestos a matizar habría que destacar que vino a estar más protagonizada por los anarquistas (en este caso, en otros no) y no por los comunistas. Además, una vez recuperado el territorio por el bando nacional, también hizo su propia *limpieza*. Se activaron unas políticas de persecución y de

89 ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (AGA), expediente rodaje, Caja 36/4719. Se la califica de “excepcional”, “acertadísima” y “oportunísima”.

90 CAMPORESI, 1994, p. 120.

91 Sin embargo, hay que pensar que no todos los católicos se alinearon con el bando sublevado ni lo vieron como una cruzada, por ejemplo, el Partido Nacionalista Vasco (PNV) lo hizo a favor de la República y era profundamente católico, como la sociedad vasca en general en los años 30. Por eso, el clero vasco sufrió las iras también del franquismo, quien no perdonó a nadie su no alineamiento con su causa: Anabella BARROSO ARAHUETES: “Iglesia vasca: una Iglesia de vencedores y vencidos. La represión del clero vasco durante el franquismo”, *Ayer*, núm. 43, 2001, pp. 87-109.

venganza por lo sucedido temibles que, por descontado, no se aluden en el filme ni en ningún otro durante el franquismo⁹².

Este interés por volver a sacar a relucir los mitos y un perfil totalmente negativo del bando republicano dejaba patente que al régimen le interesaba seguir sosteniendo unas manifestaciones trasnochadas. Se caracterizaba, así, a una pobre y desventurada beatífica Iglesia Católica acosada y atacada por sus *enemigos*, pero sin aclarar el motivo, el porqué de esta reacción social tan furibunda ni el clima tan adverso existente contra ella en algunos sectores (no todos) de la sociedad española. Desde luego, el filme no propone en modo alguno una visión veraz, templada o, por lo menos, justa de lo sucedido⁹³.

Desde luego, se produjeron otras películas vinculadas con la guerra, en la misma línea (aunque algo más logradas) y de marcado acento anticomunista como *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1955), donde un niño, Diego, evacuado de Bilbao en 1937 a la URSS, es educado en los viles y crueles ideales comunistas. Y ya adulto (Francisco Rabal), convertido en un frío e inhumano agente infiltrado, es enviado de regreso a España para un secreta y oscura misión, redimiéndose finalmente, tras salvar la vida de su padre (al que debía traicionar). La retórica comunista siguió por sus fueros.

Sin embargo, dentro de la industria del cine comenzaron a darse ciertos movimientos contestatarios. En este marco de los años 50, tuvieron lugar las famosas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, entre el 14 y el 19 de mayo de 1955, en los que distintos integrantes del mundo del cine abogaron por una filmografía que respondiera a las inquietudes y al reflejo de la realidad española de verdad. Los creadores querían romper con los rígidos corsés que el

92 Ester CASANOVA NUEZ: *La violencia política en la retaguardia republicana de Teruel durante la guerra civil*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2007, pp. 39-51. La represión de las milicias fue en total de 1.699 víctimas; y Ángela CENARRO: “El triunfo de la reacción: fascistas y conservadores en Teruel”, en VV. AA., *El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*. Madrid, Siglo XXI, 1992, pp. 177-182. Pero, en contrapartida, la represión nacional alcanzó las 1.022 víctimas.

93 Francisco MARTÍ GILABERT: *Política religiosa de la Segunda República Española*. Pamplona, Eunsa, 1998; y Hilari RAGUER: *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Barcelona, Península, 2001.

régimen había impuesto en la década anterior, que limitaba su libertad de expresión artística, dando lugar a un debate intelectual que no se planteaba desde el estallido de la Guerra Civil. Pero a pesar del impulso cinematográfico que se fraguaría a partir de ese momento, la apuesta por un discurso totalmente franquista de la guerra alcanzó sus estampas más *acabadas* en los años siguientes⁹⁴.

Tras el aperturismo y su reconocimiento internacional, se podría pensar incautamente que el régimen abrigaría un cambio de postura y de actitud. Afrontaría el trauma guerracivilesco de otra forma y asumiría que la contienda, cuando menos, fue un enfrentamiento terrible entre españoles (aunque con intervención extranjera). Pero no fue así, la historia oficial no se vería afectada por los cambios que se estaban produciendo en la sociedad, o por la lejanía del recuerdo de la contienda. Los *rojos* siempre eran los malos (aunque se darían algunos matices) y los nacionales los *buenos*. De ahí que se estrenaría un título muy significativo: *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960)⁹⁵.

Desde la perspectiva franquista iba a quedar claro que su visión no se había visto alterada por la distancia, al revés, quería que su memoria no se perdiese o diluyese⁹⁶. De hecho, *La paz empieza nunca* iba representar, como ninguna otra realización (incluso que la misma *Raza*), la *historia* de la Guerra Civil desde la ortodoxia del régimen.

En lo paradójico, a diferencia de la primera hornada de realizaciones sobre la contienda, que contaría con los más insignes y afines directores como José Luis Sáenz de Heredia o Juan de Orduña, fue encargada de realizar a un director extranjero, el argentino Klimovsky, afincado en España, con una filmografía muy diversa⁹⁷.

94 MONTERDE, 2015, pp. 282-283; y BENET, 2015, pp. 274-277.

95 España, 1960. Título original: *La paz empieza nunca*. Director: León Klimovsky. Guion: Jesús Romero, Emilio Almendros, Domingo Saiz, León Domínguez Millán, Enrique Martín, Leonardo Klimovsky. Música: Cristóbal Halffter. Intérpretes: Adolfo Marsillach, Concha Velasco, Carmen de Lirio, Carlos Casaravilla, Kanda Jaque, Antonio Casas y Jesús Puente. Duración: 120 minutos.

96 AGUILAR FERNÁNDEZ, 1996, p. 63.

97 Ángel PÉREZ GÓMEZ y José Luis MARTÍNEZ MONTALBÁN: *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 1978, p.172.

La película se basa en la novela homónima de Emilio Romero, ganadora del Premio Planeta en 1957. La realización tuvo una excelente acogida por las autoridades del régimen. La Dirección General de Cinematografía y Teatro le concedió sin muchas dudas el grado de Interés Nacional⁹⁸. La trama gira en torno a Juan López (Adolfo Marsillach), un joven falangista que ve cómo el país se adentra en el oscuro túnel de la Guerra Civil debido a la violencia política y anticlerical de las izquierdas.

Al iniciarse las hostilidades, es detenido en Madrid, pero cuando van a fusilarle (un elemento muy recurrente, ya visto en otras anteriores), logra escapar, aunque es herido. Una pareja (Pedro y Pura), que desconoce su identidad, le asiste, pero cuando se recupera de las heridas, debe hacerse pasar por soldado republicano e integrarse en sus filas. Gracias a su valentía y audacia, durante una patrulla mientras sigue infiltrado, logra llevar a una celada a sus compañeros, y pasarse a las filas nacionales. Acabada la guerra se casa y se reintegra a la vida civil, disfrutando de los parabienes de la ansiada *paz*. Pero su devenir no acaba ahí porque, una vez más, un antiguo compañero, Mencia (Jesús Puente), le recluta para cumplir un nuevo servicio por la Patria. Se debe introducir en una prisión, haciéndose pasar por un disidente, para lograr la amistad de un prisionero comunista, Dóriga (Carlos Casaravilla), ruin y peligroso, que saben se halla en contacto con los que resisten en las montañas (los maquis). Lo consigue, huye con este y se integra en una partida asturiana, logrando desarticular al grupo que pretendía introducir secretamente armas en España y proseguir con la guerra⁹⁹.

En lo destacado, cabría señalar el protagonismo secundario de dos mujeres. Por un lado, Paula (Concha Velasco), la primera novia de López, quien tras creerle muerto, entabla una relación con Fortunato, comisario comunista y conocido de López del pueblo. Esta

98 AGA, expediente rodaje, Caja 36/04820. Desde la Junta se indicó que debían incluirse algunos insertos explicativos, mostrando no sólo un interés pedagógico por que fuese más comprensivo el tema, sino estableciendo el carácter y sentido ideológico del mismo. Cambios que en modo alguno gustaron a su director, y que subrayaban su discurso anticomunista, triunfalista y reaccionario.

99 AGUILAR FERNÁNDEZ, 1996, p. 85. Nota a pie. Para muchos franquistas la guerra contra el maquis no era sino una prolongación de la contienda inacabada. De hecho, así se entiende en el filme.

circunstancia (de no haberse mantenido fiel a López) hará que, tras la posguerra, se la vea encarnando a una *mujer de la vida*¹⁰⁰, infeliz y sin rumbo, al haber perdido su honor y dignidad por su relación con un comunista. A diferencia de ella, Carmina (Kanda Jaque), antigua novia de un compañero asesinado por los rojos (Jorge), se convertirá en la abnegada mujer de López, digna compañera del héroe.

Como se ha observado, en los años 40, la mujer adquiere un notable protagonismo (como Conchita Montenegro) en las películas que abordan el conflicto, en una feminidad que representaba a la patria ultrajada, a diferencia de esta época en que, las mujeres son tratadas para completar la entidad heroica de los hombres, con roles muy tradicionales. La buena y servicial esposa cristiana, reina del hogar, es el ideal femenino; y la perdida (perfilando un maniqueísmo en los roles de género muy elocuente), en cambio, su envés, es la que ve cómo su futuro se hunde debido a su relación con un comunista y se reconoce (veladamente) la existencia de la problemática de la prostitución en España¹⁰¹.

A grandes rasgos, como se ha podido ir comprobando, *La paz empieza nunca* es un filme muy convencional, pero que sintetiza el imaginario de una pretendida nueva época. No sólo hacía tiempo que el proyecto falangista había quedado subordinado al franquismo (y, por lo tanto, había dejado de existir como tal), sino que se observaba cómo configuraba una parte del mismo casi indistinguible de este, aunque perdiendo toda su naturaleza¹⁰². Pero, así mismo, aunque habían transcurrido veinte años del cierre de la contienda, la realización dejaba claro el alcance de su obsesión: los enemigos de España no descansan en sus propósitos nocivos y destructivos. Y, por lo tanto, se plantea

100 GIL GASCÓN, 2011, pp. 123-131. Una prostituta, pero era algo que no se podía aludir directamente.

101 Mirta NÚÑEZ DÍAZ-BALART: “Los muros caídos de la decencia. La prostitución en el franquismo de la posguerra”, en Ángeles EGIDO LEÓN y Jorge J. MONTES SALGUERO (coord.), *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*: Madrid, Editorial Sanz y Torres S. L., 273-288. 2018, pp. Como si fuese propia de mujeres perdidas, no del hombre o la desesperación que, a veces, inducía y obligaba a ello a muchas mujeres republicanas que se vieron solas y estigmatizadas.

102 José Luis RODRÍGUEZ JIMÉNEZ: *Historia de Falange Española y de las JONS*. Madrid, Alianza, 2000.

como una recurrente advertencia: la victoria obtenida no les impide a los comunistas el volver a activar los fuegos de la violencia y la temible revolución. Estos enemigos son, esta vez, reconocidos de forma clara como otros españoles (a diferencia de *Cerca del Cielo*), atrapados por el pérfido ideal marxista y que saca a relucir lo peor de la naturaleza de cada uno en ellos. Se les retrata como seres rencorosos, mezquinos, amargados, crueles y furiosos anticlericales (los maquis asesinan al párroco inocente de un pueblo), cuya aspiración no es sino destruir la paz, la prosperidad y, por ende, a la patria.

De hecho, cuando acaba la guerra y López piensa que ha cumplido con su servicio y se le acerca Mencia para reclutarle, entre ellos se da una conversación muy elocuente. Encarna el cambio de paradigma que se había hecho, pasando de aquel primer discurso de entender el conflicto como *guerra de liberación a lucha fratricida*:

MENCIA: Lo del maquis hay que liquidarlo para que el pueblo español pueda vivir en paz. Es el último rescoldo de nuestra guerra civil, después de esto se acabó.

LÓPEZ: Sí, ya no debe haber más luchas entre los españoles. Quiero creer que cuando esto termine, viviremos todos unidos...

Sin embargo, no deja de ser una realización que maneja los mismos argumentos manidos y falsos heredados, aprovechándose de la nueva coyuntura social y económica próspera que vivía el país para reafirmar los parabienes del régimen, pero mostrando una vez más que el comunismo (aunque los milicianos que fusilan a López y su grupo son paradójicamente de la CNT) no descansa y que la paz de Franco es la única válida¹⁰³.

Su necesidad de reafirmar la victoria, nuevamente, de forma acrítica, afinando un discurso *más integrador* (en su forma, no en

103 DÍEZ PUERTAS, 2003, pp. 250- 253. En ese mismo contexto, sería estrenado el documental prorrepblicano *Morir en Madrid / Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1963) que causó un profundo disgusto al régimen por la visión que ofrecía de la contienda, dando lugar a su réplica con *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965) y *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzanos Brochero, 1966).

su fondo), desvelaba la incapacidad del régimen de enfrentarse a su *pesadilla roja* y definirla como lo que fue: una guerra civil.

Comoquiera que este falso discurso conciliador dispuesto resultaba hipócrita, esta postura se puso de relieve ante la furibunda reacción del régimen, cuando se produjo la reunión en Múnich, en mayo de 1962, donde se reunieron distintas sensibilidades políticas (tanto del exilio como de ciertos sectores moderados del régimen), con el fin de buscar una manera de cerrar las heridas abiertas de la contienda. El franquismo calificó el encuentro de *contubernio*, al considerar que pretendía socavar su legitimidad de origen y, por lo tanto, su reacción fue totalmente negativa, castigando de manera ejemplarizante a los participantes que decidieron volver a España tras el mismo¹⁰⁴.

La otra película, dentro de la misma década (y la última gran apuesta por el cine de cruzada), que perfila muy bien el énfasis del régimen de reafirmarse así mismo tanto a nivel interno como exterior, sería *Un puente sobre el tiempo* (José Luis Merino, 1964)¹⁰⁵. La diferencia con la anterior realización reside en su enfoque; en la actualidad, se podría considerar la manera franquista de impulsar su propia política de memoria histórica, tan distinta a la que emergió en España a partir de 1999, mediante la Asociación de Recuperación de la Memoria Histórica; centrada en la necesaria y crucial recuperación de la dignidad de las víctimas y en impulsar una memoria reparadora¹⁰⁶.

104 AGUILAR FERNÁNDEZ, 1996, pp. 151-162; y BERNECKER y BRINKAMANN, 2009, p. 208.

105 España, 1964. Título original: *Un puente sobre el tiempo*. Dirección: José Luis Merino. Guion: José Luis Merino y Adolfo Mendiri. Música: Salvador Ruiz de Luna. Fotografía: Federico G. Larraya. Intérpretes: Manuel Gil, Maite Blasco, Susana Canales, Julio Peña, Alfredo Mayo, Barta Barri, Tomás Blanco, Ángela Bravo, José María Caffarel, Carlos Casaravilla, Antonio Casas, Ángel del Pozo y Beni Deus. Duración: 107 minutos.

106 Emilio SILVA: *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid, Temas de Hoy, 2003; y Eduardo MANZANO MORENO: *Memoria Histórica*. Madrid, CSIC, 2010.

En esta ocasión, frente a la representación de la contienda en tiempo real, esta pretende ser el valioso recordatorio, esencial y necesario de aquella.

Dicho en otras palabras, se convierte en *un puente* entre el presente y el pasado¹⁰⁷.

Coincidiendo con los fastos que iban a conmemorar los *25 Años de Paz*, se encargaría a José Luis Merino llevar a cabo un homenaje a los alféreces provisionales, aquellos mandos intermedios, jóvenes universitarios, que pagaron un alto precio durante la contienda¹⁰⁸. Claro que la película era, por supuesto, algo más, un aviso a las nuevas generaciones del peligro de ignorar la amenaza del *monstruo* comunista.

El argumento es muy pedagógico. Javier López (Manuel Gil), periodista, hijo de un antiguo alférez provisional, pero educado en Estados Unidos y que desconoce todo lo relativo al pasado de su progenitor, José López (el mismo Manuel Gil), en su ejercicio como militar, regresa para hacer un reportaje sobre la contienda. Al hacerlo, se encuentra con dos de los más queridos compañeros de armas de este, Julio Mendoza (Julio Peña), falangista, y Vaquero (Alfredo Mayo¹⁰⁹). Javier, criado lejos de España, representa a una nueva generación ignorante, mal informada y frívola, y que no es consciente del valor ni el papel que desempeñaron los *buenos* españoles, como su padre, en la defensa del país frente a la barbarie y todos los males que, por descontado, había traído la República. Primero se deja claro quién es el monstruo que amenazaba al mundo y cuya sombra acabó por proyectarse de forma sibilina en España. El personaje de Julio lo explica así:

107 AGA. Expediente de censura. Caja 36/04081. Por ese mismo motivo se cambió el título original de *Camino hacia las estrellas (Alféreces provisionales)*, al más alusivo aprobado para su estreno.

108 Ángel ALCALDE: *Los excombatientes franquistas (1939-1965)*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014. El cuidado de sus veteranos fue esencial para el régimen.

109 Lo cual nos lleva a engarzar con su personaje en *Raza* (1941), como un bucle de una historia que se cierra sobre sí misma sobre las glorias nacionales, aunque, esta vez, no fuera tan protagonista.

“Al final de la Gran Guerra el mapa físico y espiritual de Europa había cambiado totalmente. Sobre todo, se había producido un fenómeno nuevo en el mundo: la aparición de la Rusia soviética. La táctica de coger al enemigo por la espalda hizo al Sóviet pensar en España para poder completar con ella una gigantesca tenaza antieuropea. A partir de entonces España no conoció hora tranquila. Se sucedieron las huelgas, los crímenes, los sabotajes”.

Un poco más adelante, prosigue Vaquero informando a Javier, de forma indignada, sobre las causas que llevaron al desastre nacional a través de las políticas republicanas: “Divorcio, prohibición de enseñanza religiosa, se prohibieron los crucifijos en las escuelas, desamortización, puf, por no llamarle atraco de los bienes de la Iglesia y particulares (...)”. Y prosigue Julio: “En fin, lógicamente ante esta tremenda realidad el espíritu nacional comenzó a reaccionar (...). Grupos de hombres honrados y de acción. Y ¡el Ejército! Cuyo patriotismo quedó intacto, pese a la labor trituradora de la República”.

Como se puede comprobar este didactismo (que va a caracterizar todo el metraje) de los antiguos combatientes explicándole a Javier (y al propio espectador, lo que se podría considerar como un mensaje totalmente adoctrinador, que no histórico) los hechos que condujeron al crucial alzamiento para defender el país, y que tanto ellos como su padre protagonizaron, deja claro la visión tan distorsionada que se ofrece de ese ayer, incluso tras tres largas décadas transcurridas de lo acontecido.

La Segunda República, aquí de forma viva, acaparaba todos los males por sus políticas laicistas, como si adquiriesen carácter de todo lo que significa lo antiespañol e identifica, como quien no quiere la cosa, el primer régimen democrático con una especie de República soviética, aunque muy lejos estuviera de serlo, por supuesto¹¹⁰.

110 Julio GIL PECHARROMÁN: *Historia de la Segunda República española (1931-1936)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; y Manuel MORALES MUÑOZ (ed.): *La Segunda República. Historia y memoria de una experiencia democrática*. Málaga, Diputación de Málaga, 2004; Luis PALACIOS BAÑUELOS: *Historia de la Segunda República española*. Córdoba, Almuzara, 2021; y Ana María CERVERA SÁNCHEZ: *Grandes logros de la II República española*. Madrid, Tébar, 2023.

Y, cómo no, se señala, además, dentro de ese firme conservadurismo, que fue el Ejército quien sale a rescatar la patria amenazada, aunque sin indicar que fue sólo una parte, la más reaccionaria y que su fracaso condujo a la sangrienta contienda¹¹¹.

Esta forma de reescribir esa historia ya no partía de una defensa exterior, sino de la emergencia de un sentimiento nacional reaccionario que la democracia liberal republicana pretendía cambiar. Además, en otros momentos, se alude a la Falange y a su proyecto (fascista) como si fuese el ideal de una sociedad sin clases, que lucha por los valores españoles y aglutina a toda la derecha tradicional (lejos de ello)¹¹².

Los aspectos emocionales y familiares que ha comportado la experiencia de la contienda cobran, así mismo, una dimensión trascendental, puesto que se convierten en el legado de esa memoria, un testigo que pasa de padres a hijos. En este caso, ese vínculo es entre un nieto y su abuelo, debido a que Javier no llegó a conocer a su padre. Pero en la medida en el que su abuelo (Antonio Giménez) y sus antiguos, compañeros de armas, Julio y Vaquero, a través de diversos *flash back*, cuentan de la historia de José, su hijo Javier va a ser cada vez más consciente de la importancia del momento histórico que vivió y lo que implicó, después de todo, su enorme sacrificio (siéndole concedida, para mayor honra, la Laureada de San Fernando, la más alta distinción militar española)

Así que, como en las otras realizaciones, se vuelven a repetir los mismos clichés: caracterización funesta de la Segunda República, de su violencia política y, por supuesto, de sus excesos que justificaron la sublevación militar. Y se presenta al bando nacional como el único guardián de los valores españoles auténticos frente, una vez más, a una turba de milicianos de criminales comportamientos que se identifican

111 Carlos SECO SERRANO: *Militarismo y civilismo en la España Contemporánea*, Instituto de Estudios Económicos. Madrid, 1984; y CLEMENTE, Joseph Carles: *Ejército y conflictos civiles en la España contemporánea*. Madrid, Fundamentos, 1995.

112 Paul PRESTON: *La Guerra Civil española*. Barcelona, Círculo de lectores, 2006; y Enrique MORADIELLOS: *Historia mínima de la Guerra Civil española*. Madrid, Turner, 2016.

con República *roja* (en esencia, esto sí que no ha cambiado de los primeros filmes de los años 40).

El presente de los hechos en la película ilustra convenientemente (como en *La paz empieza nunca*) los progresos materiales y la modernidad social que trajo aparejada la paz (omitiendo, como no podía ser de otro modo, la falta de libertades, las desigualdades sociales y, por descontado, otros muchos problemas). Y tipifican con mucha claridad los roles que juegan los hombres y las mujeres tanto en el drama pasado (como fieles y abnegadas esposas, novias o enfermeras), como en el presente, simpáticas compañeras, diligentes madres o jóvenes responsables (y orgullosas españolas).

Como puntualiza Aguilar, el filme casa muy bien con los principios que pretendía instaurar el régimen, así, “la memoria oficial de la guerra se convierte en algo de lo que resulta muy difícil evadirse y que el régimen asocia, inicialmente, con la unidad nacional y esencia religiosa y, más tarde, con la paz y el progreso económico”¹¹³.

De hecho, el apoteósico cierre de la película será en el desfile conmemorativo de Madrid de la victoria, con la presencia de los excombatientes de la Guerra Civil, entre los que están los antiguos alféreces provisionales (los compañeros de José), cuya presencia no deja de ser un homenaje a su compromiso y a los sacrificios que hicieron por España.

Para entonces, Javier, que ha escuchado la memoria revivida de aquellos acontecimientos por boca de sus protagonistas, su abuelo, Mendoza y Vaquero, se desprende de sus prejuicios extranjeros y ve la luz y entiende, comprende y siente un orgullo inmenso por su padre que salvó a España. Desde luego, para el franquismo ya no sólo era importante recordar, sino, a partir de ciertas fechas (en la medida en que la contienda quedaba ya más lejos en el tiempo), no olvidar lo sucedido. Y, como indica Aguilar, “la paz se convirtió en el principal elemento legitimador del régimen”¹¹⁴, pero no en un sentido reconciliatorio, sino vigilante. Una paz en la que los sacrificios hechos en nombre de la

113 AGUILAR FERNÁNDEZ, 1996, p. 66.

114 Ibidem., p. 85.

patria amenazada (por el comunismo) sólo era encarnada y representada por los vencedores, el bando nacional (como acaba de verse), quien excluiría a los perdedores que, como mucho, sólo pueden admitir su error al haber militado en el bando equivocado o redimirse mediante algún sacrificio (algo que aparecería en otras películas).

Así indica tan acertadamente Magí Crusells: “Esta película nos constata una vez más que las autoridades franquistas no conmemoraban la paz sino la victoria de los vencedores”¹¹⁵. En todo caso, es llamativo comprobar como en la Junta de Censura no hubo un unánime consenso sobre la calidad de la cinta, desvelando que algo había cambiado, incluso entre los afines, obviando el contenido y fijándose más en su falta de arte. De los 12 integrantes de la comisión de censura 9 votaron la calificación B y 3 la A. Sólo dos de los censores, para justificar su decisión, explican que es una película “convencional”, a la que le falta la “fuerza” que este tema exige y concluyen que es “floja cinematográficamente” hablando¹¹⁶.

En cierta medida, la forma en la que el cine español había ido recogiendo y retratando la contienda durante el franquismo había ido cambiando, pero no para dotarlo de una visión más nítida o integradora, sino afinando su discurso apologético en todas sus líneas. La historia oficial (y su pretendida veracidad) quedaría, por lo tanto, subordinada a esta amalgama de valores de conservadurismo y nacionalismo tradicionalista (envuelto con un velo de falangismo tan insustancial como impostado), dotándole a la contienda de un significado de guerra de liberación, o bien, de guerra fratricida, en última instancia, pero sin cambiar ni un ápice sus tesis maniqueas. Donde se subrayaba, como no podía ser menos, permanentemente la superioridad moral e ideológica del vencedor.

En suma, la propia consolidación del franquismo acabó por reforzar aún más, en su opinión, las virtudes de su inapelable victoria, al arrogarse haber salvado a España de la *barbarie roja* y convirtiendo el sagrado suelo peninsular, gracias a sus virtudes, en una país dinámico y desarrollado (a costa de renunciar a la democracia, entendiendo esta

115 CRUSELLS, 2000, p. 198.

116 AGA. Expediente de censura. Caja 36/04081.

como parte de los males que había arrastrado al país a lo largo de los siglos).

En esa ecuación tan bien articulada sobre el papel, faltó, desde luego, algo importante, el interés de los españoles por esta mirada tan autocomplaciente. El cine fue muy revelador a este respecto de su distanciamiento cada vez mayor con la visión edulcorada y manipuladora que el régimen pretendía auspiciar. Porque ninguna de las películas que se alinearon con la mirada oficial sobre la contienda llegó a tener un excesivo éxito (salvo la mencionada *Raza*). Su intento de *educar* a los españoles en una mirada retorcida y manida de la contienda realmente no funcionó. Dando lugar, incluso, dentro de los años del franquismo a un interés cada vez mayor y profuso por los propios perdedores, en un cine de conciliación, dentro de lo permitido por la propia censura¹¹⁷. Claro que, lamentablemente, como se advertía al principio, hay quien insiste, en la actualidad, en tomar aquel discurso trasnochado por *verdad*, cayendo no sólo en la simplificación del pasado, sino en la idealización de la dictadura. Sin embargo, al erigir el franquismo sus pilares bajo la premisa de un miedo patológico tanto a los cambios sociales como a la libertad, a la pluralidad y a las concepciones laicistas y reformadoras que recorrían Europa, y que la Segunda República quiso instaurar, persiguió y represalió con dureza y sin justificación a una parte muy significativa de la sociedad española. El cine es un excelente registro para entender aquellos mitos y poder desenmascararlos. Pero también para detectar lo que tanto se empeñó en callar, sus vergonzosos actos de terror, sus infames y terribles políticas de venganza contra otros españoles que no

117 La película de más éxito de los años 60 sobre este tema sería *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1960), una realización donde pesan más los amoríos de retaguardia y sin un discurso ideológico concreto. Se dieron otras como *Tierra de todos* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1961), de carácter conciliador; *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1965), con un marcado realismo y desenlace amargo; *La caza* (Carlos Saura, 1965), que representa los traumas vivos y no superados de la guerra; *España otra vez* (Jaime Camino, 1968), el retorno de los brigadistas presentándolos como personas corrientes; *La orilla* (Luis Lucía, 1971), donde se observan los amoríos de una monja y un oficial de la CNT, impensable en otro tiempo, que acaba en tragedia; *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), el mito de Frankenstein y los maquis, etc.

podieron ser retratadas en la pantalla hasta los años 70, cuando se dio lugar la Transición¹¹⁸.

5. Conclusiones

Como se indicaba en el inicio de este estudio, la imagen de un cine franquista monolítico sobre el relato que se quería configurar de Guerra Civil y sus efectos en la sociedad española fue diseñada como si se tratara casi de un cuento de miedo para niños, con un monstruo inapelable contra el cual se combatía: el comunismo.

En primera instancia, en la década de los años 40, el régimen marcaría las pautas a seguir y, aun así, no cosechó los resultados esperados, tan sólo un puñado de películas fueron de su agrado o, mejor dicho, fueron del gusto de las distintas familias que integraban la dictadura. Únicamente *Raza* (1941) quedaría grabada en el acervo popular, debido también a su reestreno en la década de los años 50 (demostrando, así, la escasez de producciones apropiadas para representar su idea gloriosa de la contienda).

El régimen se implicó desde el principio en imponer su ideario, buscando la manera de romper con el pasado liberal y depurar todo lo que estuviese vinculado al bando perdedor, a la totalmente difamada época republicana. La Segunda República quedó estigmatizada y fueron años de dolor y trauma que la dictadura, lejos de querer abordar, ahondó negándoles a los derrotados su ser español. El franquismo lo dejó muy claro en realizaciones como *Raza* (1941), *Rojo y negro* (1942) o *Boda en el infierno* (1942), en las que, a pesar de que su contexto es el conflicto, se desarrollan en su totalidad en la retaguardia, revelada su manifiesta intención de enfatizar los horrores y la barbarie comunista frente a otras temáticas belicistas. Y lejos de afrontar esa herida abierta (que su propia represión y voluntad revanchista y cruel generó) se esforzaba en recordarla y culpabilizar al otro bando, a la legalidad republicana.

118 Igor BARRENETXEA: “*Revenge*. La represión franquista en el cine”, *Historia Actual On-line*, núm. 49, 2019, pp. 33-42

Aun así, la precariedad de la autarquía y, posiblemente, el celo de enfatizar una mirada de la contienda en exceso cáustica, ideológica y severa, determinaron que no fuese sencillo rodar o atender los exigentes criterios del franquismo, por lo que la cantidad de películas dedicadas al tema no fuera tan amplia ni tan exitosa como les hubiese gustado a las nuevas autoridades. Pese a todo, los españoles no dejaron de acudir a las salas de cine, optando por realizaciones de evasión que les alejase del horror (de las detenciones y procesamientos) y de la miseria que veían a su alrededor constantemente.

Las décadas posteriores, a medida que se apaciguaban los ánimos y el revanchismo represor de los vencedores, tampoco implicaron un cambio en el discurso oficial como podría esperarse, tan sólo se produjo un aperturismo económico que no necesariamente apostaría por curar los traumas morales y psicológicos provocados por la confrontación. Al revés, ahí el régimen no podía dejar de recordar quién era, contra quién había luchado y quiénes eran los perdedores del conflicto. Desde luego, ni en *Cerca del cielo* (1951), *La paz empieza nunca* (1960) o *Un puente sobre el tiempo* (1964) había sitio para los *otros* españoles. De hecho, se vigilaría celosamente hasta las mismas producciones sobre la temática que se planteaban en el extranjero (mediante la censura o la presión para prohibir su exhibición o realización), para que no ofreciesen una mirada *equivoca* de los hechos. Y, por supuesto, las realizaciones que se apartaron de la línea oficial tuvieron que ser muy cautas con el enfoque conciliador o neutro, incluso, que ofrecieron. Los perdedores, en todo caso, nunca dejaron de estar en el lado equivocado de la Historia, aunque empezaran a aparecer en la pantalla con mayor asiduidad.

La idea del franquismo de impulsar un cine nacional acorde con sus dictados siempre estuvo teñida de contradicciones y problemáticas. De hecho, no consiguió establecer un discurso coherente. Además las producciones de una acentuada carga ideológica no funcionaron en taquilla y, después de todo, la parte comercial resulta ser clave en el séptimo arte, porque eso refleja el interés o desinterés que despierta entre el público. La cinematografía, pese al control de la dictadura (y el apoyo económico que le ofrecía mediante subvenciones), exploró sus propios caminos y sendas al margen de la línea dura oficial, sorteando, no pocas veces, con habilidad la censura. Pero lo que iba a quedar claro es que en lo concerniente a los intentos de constituir un cine de los

vencedores que cumpliera con sus altos y elevados idearios fue fallido, al anteponer la ideología ultranacionalista (una y otra vez reelaborada) a la imagen de un espíritu realmente integrador. A pesar de todo, cabe destacar que posiblemente los restos de ese ideario calaron en ciertos sectores sociales, porque aunque el franquismo no pudo constituir un imaginario uniformador ni mucho menos homogéneo (ni tan siquiera entre sus filas), su influencia, por desgracia, debido a esta revitalización de las teorías neofranquistas que se ha ido dando en los últimos años, sobre la guerra y este imaginario audiovisual, perdura todavía. En la actualidad, lo que sí cabe es invitar a utilizar esta cinematografía (por equívoca, propagandística y adoctrinadora que fuera) como fuente pedagógica para ayudarnos a deshacer, precisamente, los mitos que todavía prevalecen en la sociedad sobre ese pasado; para conjurar sus fantasmas y monstruos (por horriblos que parecieran). Y como no podía ser menos, para recordarnos que los hombres y mujeres que lucharon y que defendieron la democracia republicana (incluso de forma equívoca) lo hicieron por la dignidad, valores y los principios humanistas que nos rigen ahora.