

# MEMORIA DE LA SEGUNDA REPÚBLICA EN EL CINE, ¿PÓRTICO DE LA GUERRA CIVIL, PERIODO TRÁGICO O FALLIDA EXPERIENCIA DEMOCRÁTICA?

Igor Barrenetxea Marañón  
Universidad del País Vasco

Recibido: marzo 2016/ aceptado marzo 2016

## RESUMEN

Este artículo pretende establecer algunas consideraciones acerca del tratamiento de la Segunda República española (1931-1936) en el cine de ficción en el periodo que comprende desde 1939 hasta 2001 y su relación con la memoria de la Guerra Civil (1936-1939).

## PALABRAS CLAVE

II República española, cine

“Si algún recuerdo queda de la República en nuestra memoria colectiva es el de su tópica simplificación: sobrevalorada por unos, demonizada por otros, y simplemente ignorada por los demás”<sup>1</sup>

## 1. Introducción

El cine, bien es sabido, es otra forma de acercarnos al pasado, de captar la manera que tenemos hoy de pensar en lo que sucedió y cómo la sociedad se enfrenta e interioriza (o no) tales hechos; configura nuestros imaginarios sociales y condiciona nuestra relación emocional con los

---

1 REIG TAPIA, Alberto: “La proclamación de la II República en la memoria literaria y cinematográfica”, en Ángeles EGIDO LEÓN (ed.): *Memoria de la Segunda República*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 157.

hechos pretéritos y presentes. Por lo tanto, para los historiadores las películas con vocación histórica (como son el caso del que me ocupo) no deben ser consideradas tan sólo como el reflejo de una latente inquietud por hablar del ayer, con sus aciertos y desaciertos textuales, sino como el modo en el que nos relacionamos con esos hechos (o su ausencia, en el peor de los casos) y que acaba por configurar una parte importante de nuestra memoria.

Porque aunque sean narrativas visuales de ficción, de algún modo, se estima que contienen una cierta verdad, en la medida en que estas nos resultan creíbles.

Como nos advierte Huguet, “las imágenes de la memoria colectiva son [a su vez] los instrumentos de la legitimación de las memorias de grupo”<sup>2</sup>, que aparejan una función social (nada inocente) que determina, en buena medida, la idea que tenemos de nuestra conciencia histórica. Pero, a la vez, “la memoria [visual] es capaz también de producir la emergencia de un mito –un personaje ideal- o de un contramito –que reúne los elementos de lo rechazable o de la exclusión”<sup>3</sup>. Y, por lo tanto, no podemos dejar de llevar a cabo un acercamiento crítico a ella.

Este interés por establecer las relaciones entre historia y cine no es nuevo. Los primeros trabajos datan de los años 70 en Francia<sup>4</sup>. Sin embargo, no abundan, en España, los estudios sobre la relación que ha tenido la memoria republicana con el cine o cómo ha contribuido a su forja, salvo en relación a la Guerra Civil, que conforma en mayor medida esa ‘memoria traumática’ que señala Aróstegui<sup>5</sup>, y sobre la que hay tan abundante bibliografía.

---

2 HUGUET, Montserrat: “La memoria visual de la historia reciente”, en CAMARERO, Gloria (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Akal / Comunicación, Madrid, 2002, p. 9.

3 CUESTA, Josefina: *La odisea de la memoria*, Alianza, Madrid, 2008, p. 31.

4 FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.

5 AROSTEGUI, Julio: “Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil”, en AROSTEGUI, Julio y GODICHEAU, Francois (eds.): *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 59.

En este sentido, debemos destacar que la primacía de la memoria de la contienda frente a la republicana, además de por su naturaleza desgarradora vino, y viene, condicionada por la pretensión, entre ciertos sectores de la historiografía franquista y posfranquista, de desdibujar o ya incluso emborronar la frontera que distingue con claridad la Segunda República como régimen democrático de la Guerra Civil. Puesto que, como concluía Stanley Payne, antes de convertirse en un adalid de esa visión neofranquista, “su propia historia se ha visto eclipsada casi siempre por el conflicto que la siguió”<sup>6</sup>. Esto, sin duda, ha empañado la visión que tenemos del régimen republicano. Cierto es que abundan los estudios sobre el legado republicano y la guerra pero no así los que se refieren a su imaginario cinematográfico.

Sin ir más lejos, Paloma Aguilar, en su pionero trabajo, *Memoria y olvido de la Guerra Civil*<sup>7</sup>, abrió una rica línea de investigación sobre el proceso de demolición de la República y la instauración de una memoria franquista de la guerra, pero no tocó los aspectos relacionados con el cine. Del mismo modo, el revelador libro de Josefina Cuesta *La odisea de la memoria* o la aportación de Ángel Duarte en *El otoño de un ideal* ahondan en el devenir de la memoria republicana a nivel nacional como desde el exilio, pero sin abordar directamente el medio audiovisual<sup>8</sup>. Frente a estas obras, cierto es, se han publicado otros estudios pormenorizados sobre los largometrajes y documentales producidos durante la etapa republicana, el exilio y la Guerra Civil<sup>9</sup> y, por supuesto, las películas referidas a la guerra (Caparrós, Crusells,

---

6 PAYNE, Stanley, G.: *La primera democracia española. La Segunda República, 1931-1936*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 415.

7 AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Alianza, Madrid, 1996.

8 CUESTA, Josefina: *La odisea de la memoria*, Alianza, Madrid, 2008 y DUARTE, Ángel: *El otoño de un ideal*, Alianza, Madrid, 2009.

9 GUBERN, Román: *Cine español en el exilio (1936-1939)*, Lumen, Barcelona, 1976; CAPARRÓS LERA, José María: *El cine republicano español (1931-1939)*, Ed. Dopesa, Barcelona, 1977; ROTELLAR, Manuel: *Cine español de la República*, XXV Festival Internacional del Cine, San Sebastián, 1977; GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Lumen, Barcelona, 1977; PÉREZ PERUCHA, Julio: *Revisión histórica del cine documental español. El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939*, XXI Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, Bilbao, 1979 y DE PABLO, Santiago: *Tierra sin paz*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.

Sánchez-Biosca y Gubern<sup>10</sup>); pero en relación a la República, debido a su escasez o solapamientos con la guerra, la interpretación del reflejo de su imaginario es casi inexistente.

El artículo del catedrático Antonio Elorza<sup>11</sup> sobre la memoria cinematográfica republicana es una grata excepción, aunque mezcla películas de diversa temática, que van desde la época republicana al periodo de la guerra y los maquis, como si todo fuese un mismo registro, dando pie a configurar un cierto continuismo entre el quinquenio y la guerra.

Incluso, a grandes rasgos, los escasos largometrajes que han tratado de forma más o menos amplia la época han venido etiquetados como historias sobre la guerra, engullendo el significado histórico que tuvo la Segunda República en sí misma. Dicho en otras palabras, su memoria e imaginario han venido acomodados a la *conmoción*, como es lógico, causada por la guerra y sumergida en el espectro de su terrible influencia.

No hay duda de que el pasado y el presente se comunican de forma permanente en la sociedad, y en ese diálogo hay un sitio destacado para el cine, como espectáculo de masas (no hay más que relacionar películas como *Las 13 Rosas* (2007) o *La buena nueva* (2008) con la Ley de la Memoria Histórica). Sin embargo, en este caso particular, se ha perfilado una extraña paradoja en la que se ha afirmado que somos herederos de la Segunda República pero este marco ha quedado envuelto en una concepción idealizada. Entre lo que fue y significó, no se lo ha valorado como un sistema posible y viable, al hacer una trasposición, equívocamente, de las situaciones conflictivas vividas entonces con el presente.

---

10 CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español en la democracia*, Anthropos, Barcelona, 1992; CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Ariel Historia, Barcelona, 2000; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *España en armas: el cine de la guerra civil española*, Diputación de Valencia, 2007 y GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986. Sobre toda la producción: DEL AMO, Alfonso: *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Cátedra, Madrid, 1996.

11 ELORZA, Antonio: "La niña olvidada", *Histoire et Mémoire de la Seconde République espagnole*, París, Université Paris X, 2002, pp. 419-434.

En todo caso, su memoria sigue siendo, en la actualidad, en palabras de Manuel Muñoz, una “esperanza frustrada”<sup>12</sup>, ya que si para algunos encarna un paradigma de las libertades de una sociedad democrática, para otros sigue representando su faz más sombría, la que impulsó la guerra, el caos y la violencia; enfatizando más las frustraciones que los hechos que la posibilitaron. Como indica Duarte, “el republicanismo operó como un horizonte de esperanza, como una utopía posible”<sup>13</sup>, que, lamentablemente, acabaría lastrado por la melancolía del exilio y la “condición de algo perdido”<sup>14</sup>; determinado, eso sí, por la propaganda del franquismo de hacerlo el único responsable de los males de la sociedad y de la *inevitable* causa de la guerra.

Así, “el periodo republicano y todo lo que significaba quedaría sometido a una persecución implacable, sería víctima de la condena o de la culpa o quedaría relegado al olvido”<sup>15</sup>. Sin embargo, nunca mereció tal suerte. Y aunque la Guerra Civil ha capitalizado, en mayor medida, la bibliografía y la representación cinematográfica, cabe preguntarse por qué todavía el manto oscurantista con el que el franquismo quiso envolver el recuerdo de la República parece perdurar en su conmemoración pública<sup>16</sup>, a tenor de las nuevas visiones históricas, alejadas de los prejuicios o las mistificaciones, que se ofrecen de ella<sup>17</sup>.

---

12 MORALES MUÑOZ, Manuel, “La II República: memoria y olvido de una experiencia histórica”, en MORALES MUÑOZ, Manuel (ed.), *La Segunda República. Historia y memoria de una experiencia democrática*, Servicio de publicaciones centro de ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2004, p. 166.

13 DUARTE, Ángel, p. 17.

14 Ibidem., pp. 374-375.

15 CUESTA, Josefina, pp. 144-145.

16 Pensemos en la polémica suscitada en la emisión de la 1ª temporada de la serie *14 de abril. La República*, cuya emisión de la 2ª fue cancelada una vez llegó el PP al poder aduciendo *cuestiones presupuestarias*: BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, “14 de abril. La República, análisis de la visión de la Segunda República española desde una serie televisiva”, Pilar Folguera, Juan Carlos Pereira y otros (eds.), *Pensar con la Historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de Historia Contemporánea*, UAM, Madrid, 2015, pp. 4343-4362.

17 GIL PECHARROMÁN, Julio: *Historia de la Segunda República española (1931-1936)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002; JULIÁ, Santos (coord.): *República y guerra en España (1931-1939)*, Espasa, Madrid, 2006.; CASANOVA, Julián: *República y Guerra Civil*, Crítica y Marcial Pons, Barcelona, 2007; BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso y TOGORES, Luis E. (coord.): *La República y la Guerra Civil. Setenta años después*, Actas Editorial, Madrid, 2008 y GONZÁLEZ

## 2. La representación de la Segunda República y la Guerra Civil durante el franquismo

El intento de borrar o ‘demonizar’ la memoria republicana, después de la guerra, se convirtió en la gran tarea del franquismo (1939-1975)<sup>18</sup>. La sangrienta contienda y la represión significaron a fin de cuentas el nacimiento de un ‘Nuevo Estado’ que pretendió redimir y depurar un pasado equívoco, la etapa reformista propugnada por los gobiernos republicanos de izquierdas. La República era un tema casi tabú a nivel público, un periodo tenebroso, un ‘estigma histórico’ que había que extinguir como fuera. Durante todo el largo periodo que abarcó los años de la autarquía el cine se volcó en transmitir una memoria concreta de la contienda, la justificación de la Cruzada y la creación de un modelo social católico-nacional que se traducía en los valores de la cultura imperante. De este modo, “el nuevo régimen dedicó un notable interés”<sup>19</sup> en demoler cualquier aspecto positivo ligado a la memoria del periodo republicano. La República, precisamente, encarnaba un *mito* negativo. Y una delgada línea gris separaba esa visión en blanco (la España nacional) y negro (la España republicana o anti-España) de nuestra Historia. Los valores que impregnaban a la sociedad española (otra cosa es que fuesen aceptados y asumidos por todos) se reflejaban entre otras cosas en la radio, la prensa y, por supuesto, en el cine, donde se proyectaba de una forma dirigida y controlada por el régimen y sus aparatos de represión y censura el modo en el que se debía entender lo ocurrido<sup>20</sup>.

Todo ello acompañado por un léxico, como señala Santos Juliá, caracterizado por los verbos “erradicar, depurar, purgar, expurgar, liquidar, borrar, quemar, arrancar, destruir, abominar, arrumbar,

---

CALLEJA, Eduardo, COBO ROMERO, Francisco, MARTÍNEZ RUS, Ana y SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco: *La Segunda República española*, Pasado & Presente, Barcelona, 2015.

18 GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *La herencia del pasado. Las memorias históricas de España*, Círculo de lectores, Barcelona, 2012.

19 CUESTA, Josefina, p. 153.

20 GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1981; CAZORLA SÁNCHEZ, Antonio, *Las políticas de la victoria*, Marcial Pons, Madrid, 2000 y BOX, Zira, *España, año cero*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

suprimir”<sup>21</sup>. El régimen republicano era presentado como la síntesis del caos, del desorden y de la decadencia propugnada por las corrientes del liberalismo del siglo XIX y la democracia. Sumado a todo ello, como indica Richards, “la misión del Nuevo Estado fue acabar con todo lo que había representado la República”<sup>22</sup>.

Pero, ¿era tan negativo el balance que se podía realizar de la República como para convertirla en el elemento catártico de todos los males sociales?

Evidentemente no. Fusi señala en positivo que “con limitaciones y contradicciones, la República fue el periodo de cristalización y culminación de la sorprendente evolución cultural de etapas precedentes”<sup>23</sup>. Poesía, cine, teatro, filosofía, pintura etc. vieron colmada una época de dulce y entusiasta creatividad con autores de enorme prestigio nacional e internacional. Pero, indudablemente, la guerra iba a marcar el triste devenir de una ruptura nacional. Muchos escritores, cineastas e intelectuales destacados se exiliaron, otros se postularon al lado del vencedor (los menos relevantes) y los hubo que tuvieron que resignarse y adaptarse a las nuevas directrices ideológicas y propagandísticas dispuestas por el régimen (marcadas por un rígido conservadurismo)<sup>24</sup>. Aunque en perspectiva, como destaca Fusi, a pesar de la ruptura momentánea que supuso la guerra, y este control social, eso no impidió que el intento del franquismo de controlar y modelar la cultura fuese fructífero a la larga<sup>25</sup>.

Obviamente, los problemas de la época republicana no vinieron dados exclusivamente por el quehacer cultural sino por la ‘cristalización’

---

21 JULIÁ, Santos: “Política y sociedad”, en AA. VV.: *La España del siglo XX*, Marcial Pons Historia, 2003, pp. 133.

22 RICHARDS, Michael: *Un tiempo de silencio*, Crítica, Barcelona, 1999, p. 9.

23 FUSI, Juan Pablo: “La cultura”, en AA. VV.: *La España del siglo XX*, p. 505.

24 PUELL, Fernando: “La propaganda bélica en España entre 1893 y 1945”, en GÓMEZ OCHOA, Fidel y GÓÑI PÉREZ, José M. y MACÍAS FERNÁNDEZ, Daniel (eds.): *La guerra. Retórica y propaganda (1860-1970)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2014, pp. 49-76.

25 FUSI, Juan Pablo, pp. 534-547. Ya que la cultura se puede mover en los márgenes de la censura e, incluso, burlarla, como sucederá de maneras muy sutiles y metafóricas.

de una serie de reformas sociales y de movimientos revolucionarios que se vieron, erróneamente, como el germen de la destrucción de las esencias españolas, el orden y, por supuesto, la unidad de la patria<sup>26</sup>.

El cine iba a cobrar, en consecuencia, un papel muy relevante respecto a una “utilización de las imágenes como medio de exaltación de la ideología del régimen”<sup>27</sup>, desde el denominado *cine de cruzada* caracterizado por la exaltación del vencedor, como defensores de la patria y el catolicismo, frente a sus enemigos, los rojos y ateos, la Anti-España<sup>28</sup>.

Como subraya Crusells, “las autoridades franquistas tenían presente la gran influencia que el cinematógrafo tenía en el pensamiento”<sup>29</sup> y no descuidaron este hecho.

Así, la distorsión y estigmatización histórica de la Segunda República tras la guerra empezó pronto y tuvo un claro ejemplo en una película aparentemente tan inocua (sin vínculos con el cine de cruzada) como *Fortunato* (1941), de Fernando Delgado.

No olvidemos que los nombres de calles, plazas o símbolos que, de algún modo, pudieran relacionarse con este periodo equívoco fueron literalmente borrados o se les cercenó su significado democrático original con el fin de dotarles de otro diferente, afín a la ideología conservadora dominante. Lo importante radicaba en “destruir la memoria republicana”<sup>30</sup> y dotarla de una singular leyenda histórica: la de ser un periodo ‘maldito’. Descrita como una época de caos, persecución, violencia, brutalidad, asesinato, ateísmo, inmoralidad, etc. tales rasgos se podrían superponer y confundir sin problemas con una caracterización de la Guerra Civil en el cine. Ello es importante porque

---

26 JULIÁ, Santos: *Historia de las dos España*, Taurus, Madrid, 2005.

27 HUESO, Ángel Luis: *El cine y el siglo XX*, Ariel Historia, Barcelona, 1998, p. 149.

28 GUBERN, Román: “La guerra civil vista por el cine del franquismo”, en JULIÁ, Santos (dir.): *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 163.

29 CRUSELLS, Magí: p. 182.

30 MORALES MUÑOZ, Manuel, p. 169.

genera un elemento simbólico-emotivo (negativo) más influyente que la propia historia real o experiencia vivida de los acontecimientos.

*Fortunato* se contextualiza en 1934. Y cuenta las vicisitudes (tragicómicas) de un abnegado padre de familia, Fortunato, que ha de pasar por distintos empleos para poder ofrecer una vida digna a su familia. Se ambienta en un Madrid apacible, pobre y sin los disturbios políticos y sociales característicos de la época porque, en realidad, el guión es una adaptación de una obra teatral de los hermanos Álvarez Quintero situado a inicios de siglo<sup>31</sup>.

Pero la censura, ante la posibilidad de que se identificara la trama con el presente, exigió que quedase bien claro que su contexto era anterior a la guerra, de ahí su traslación impostada a la era republicana<sup>32</sup>. En *Fortunato* nos encontramos, así, con un periodo decadente y sin vínculo alguno con las presuntas causas de la contienda. Pero, en cambio, muestra rasgos de la crisis social provocada por el liberalismo que, después de todo, importaba enfatizar: como la miseria social, el clientelismo, la (perversa) liberación de la mujer, la relajación de las costumbres y la ruina moral de la familia tradicional.

Aunque la historia pretende, por lo tanto, hacer creer al espectador que lo que veía era la situación social durante la Segunda República, en tono de comedia, equívocamente, parece revelar los problemas propios de la sociedad de la posguerra franquista. Es, sin duda, el efecto que puede cobrar el cine al percibirse como un sentimiento vivido, real y, en cierto modo, presentista cuando los hechos parecen cercanos a nosotros.

No hay duda de que esto es una muestra del velo con el que pretendió cubrir la época republicana, en los calculados y dirigidos momentos en los que la dictadura los hacía visibles. De hecho, entre 1936 y 1951, la sociedad española se vio atrapada por un fuerte estallido de venganzas, torturas, odios, violencia, prisión, encarcelamiento, fin de libertades civiles y sindicales, etc.<sup>33</sup>. Con lo que tampoco fueron unas

31 ÁLVAREZ QUINTERO: Serafín y Joaquín, *Fortunato*, Renacimiento, Madrid, 1912.

32 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, Caja 21/4456.

33 JULIÁ, Santos: "Política y sociedad", pp. 134-136.

décadas en las que hubiese posibilidad de mostrar otras perspectivas. El pasado se vio truncado y sustituido por una figuración de él a través de la manipulación que se hizo de la Historia y la propaganda. La imagen paternal que el mismo régimen se arrogó acabó, al menos, ‘oficialmente’, a pesar de su responsabilidad en la tragedia, por triunfar sobre los ‘desastres’ republicanos, al haber devuelto la paz a la sociedad.

Pero el régimen, como destaca Aguilar, nunca perdió de vista su legitimidad de origen, fraguada en la victoria en la (para ellos) justificada contienda<sup>34</sup>. Y, por ello, la única conmemoración pública permitida venía ofrecida por los vencedores<sup>35</sup>.

Pero si *Fortunato* es un retrato costumbrista que pretende moldear la conciencia, *Raza* (1942), de José Luis Sáez de Heredia, la película más emblemática del franquismo, iba a convertirse en la *historia oficial* del régimen, cuyo guión escrito por el mismo Francisco Franco (bajo seudónimo, Jaime de Andrade) encarnaría los ideales de la sociedad. La película, como es bien sabido, cuenta el devenir de una familia, los Churruga, que culmina con el alineamiento en diferentes bandos de ambos hermanos, herederos de la gloriosa estirpe familiar, José y Pedro. Finalmente, el hermano republicano, Pedro, se da cuenta de su error, los republicanos son arteros y malvados, y se arrepiente, mostrando su gallardía y redención final. Al cierre del largometraje se conmemora la entrada victoriosa de Franco en Madrid<sup>36</sup>. El tópico del rojo-comunista en tono negativo se hallaba permanentemente articulado en estos años, como en *Rojo y negro* (1942), de Carlos Arévalo, que pretendió ser, fallidamente, la visión falangista de la guerra<sup>37</sup>. De este modo se reforzaba la legitimidad del franquismo partiendo de la base de ser incompatible “con la reconciliación real de los dos bandos enfrentados”<sup>38</sup>.

---

34 AGUILAR, Paloma, p. 64.

35 RICHARDS, Michael: *Historias para después de una guerra*, Pasado & Presente, Barcelona, 2013, p. 19.

36 GUBERN, Román: *La guerra civil...*, pp. 92-100.

37 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Iconografía del miedo. El cine y el *terror rojo*”, en *Retóricas del miedo*, Casa Velásquez, Madrid, 2012, pp. 108-114.

38 AGUILAR, Paloma, p. 66.

En ambos referentes, tanto en *Raza* como en *Rojo y negro* la caracterización de los años republicanos es tremendamente funesta, vinculada al desorden, a la presunta desestructuración de la sociedad ante la amenaza revolucionaria (identificada con el Frente Popular) y una crítica furibunda tanto al liberalismo como al propio parlamentarismo democrático.

No es casual que cuando a finales de los años 60 y principios de los 70, comenzara a producirse un cierto consenso respecto a la naturaleza de la guerra, germinara un proceso de separación entre democracia y república<sup>39</sup>. Y, así, ante esta distinción, la imagen de la República quedaba condicionada por esta suerte de aspectos terribles que le había adjudicado el franquismo mientras la democracia optaba a un camino paralelo.

Las películas de carácter histórico mostraron en esta década un interés en fijar esta memoria militarista, patriótica y cristiana afín a los ideales que el franquismo pretendía inculcar, desde un cine propagandístico con filmes como *Rosa de África* (1941) de José López Rubio, *Harka* (1941) de Carlos Arévalo, ¡A mí la legión! (1942) de Juan de Orduña, *Boda en el infierno* (1942) o *Cuando llegue la noche* (1946) de Jerónimo Mihura, además de las ya mencionadas *Raza* (1942) y *Rojo y negro* (1942)<sup>40</sup>. En este periodo, otra película ilustrativa a destacar, por situarse al final de la década, sería *Vida en sombras* (1948), de Llobet Gracia.

Aunque su intención no dejaba de ser, ante todo, un homenaje al séptimo arte, encontramos algunos elementos icónicos muy representativos e ilustrativos sobre la codificación de esta memoria republicana. Transcurridos casi una década del final de la contienda, todavía la dictadura no solo no era capaz de perdonar sino de aceptar otro discurso que no fuera el de la victoria.

---

39 MAINER José-Carlos y JULIÁ, Santos: *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Alianza, Madrid, 2000.

40 HUESO, Ángel Luis: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra, 1998.

*Vida en sombras* cuenta el devenir de Carlos (Fernando Fernán Gómez) que desde que nace su vida ha estado marcada por el cine. Cuando llega el año 1931, el momento del cambio de régimen se ilustra con un primer plano de un crucifijo, mientras se escuchan las voces de unos niños recitando la tabla de multiplicar, sustituido por un cuadro en el que se perfila la imagen de la República. Unas escenas más tarde, para cerrar ese periodo histórico, la elipsis nos muestra como una urna es destruida y sobreimpresionadas las sombras de varios milicianos.

Aunque las intenciones del director no fueran políticas incide en identificar la República con el anticlericalismo (retirada del crucifijo) y la revolución social vinculada al Frente Popular (imagen de las urnas y los milicianos). Quedaba claro lo que tales planos pretendían sintetizar para el público los males del quinquenio.

Pero, a pesar de estos simbolismos, la película se desvela ideológicamente bastante neutra. El protagonista luchará en el bando nacional porque, tal vez, cree que la muerte de su mujer, que tanto le traumatiza, ha sido debido a los disparos de los milicianos, en la lucha por Barcelona, en julio de 1936, aunque no lo deja claro. Además, que se escuchase una retransmisión de radio, la visión republicana del “alzamiento”, podía confundir al público.

Por todo ello, fue estrenado con retraso, en 1953, en cines de programa doble y obteniendo la calificación de tercera categoría lo que penalizaba su comercialización<sup>41</sup>. Estos aspectos desvelaban cómo, todavía, la Guerra Civil y la República solo podían ser enfocadas desde un punto de vista cuya sacralidad estaba fuera de toda duda: muy negativo o descalificativo del régimen republicano y una apología grandilocuente de la sublevación militar.

A finales de los años 40 e inicios de la década de los 50, la España de Franco comenzaba a romper el aislacionismo, urgida por la necesidad de supervivencia, gracias a su furibundo anticomunismo, que se iba a convertir en la mejor carta de presentación para el bloque Occidental, en plena Guerra Fría. En 1948 se abrió la frontera con Francia y al año

---

41 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil...*, p. 164.

siguiente se retiraron las sanciones de la ONU. Se firmaron varios acuerdos favorables con Estados Unidos y se produjo el reconocimiento internacional del régimen (ayudado por la Santa Sede) hasta entonces aislado. La represión, incluso, se había ‘relajado’<sup>42</sup>.

Todo ello permitió retomar el viejo pulso del cine propagandístico anticomunista<sup>43</sup> (a pesar de la falta de interés para el gran público), avalando así la dura lucha que se había sostenido en España contra su amenaza con varios proyectos de envergadura como *El Santuario no se rinde* (1949), de Arturo Ruiz Castillo, *Servicio en la mar* (1950), de Luis Suárez, *Cerca del Cielo* (1951), de Domingo Viladomat y Mariano Pombo y *Lo que nunca muere* (1954), de Julio Salvador. De entre estos me detendré en *Cerca del cielo* donde podemos encontrar, de nuevo, la perniciosa mirada que ofrecía el franquismo de la República<sup>44</sup>.

*Cerca del cielo* fue una propuesta, sin mucha continuidad, de revitalizar el ‘espíritu de cruzada’ con todos sus maniqueos conceptos, a través de la figura del obispo de Teruel, Anselmo Polanco, asesinado al final de la guerra. Su producción, encargo de Acción Católica, coincidió con el proceso de canonización del obispo. La primera parte de la trama, la que trata sobre la llegada del obispo a su sede, año 1935, describe una acogedora y multitudinaria aceptación por parte de la población de Teruel. Frente a los guardianes de la fe (la Iglesia) y la patria (los militares), destaca una serie de sombríos personajes responsables de la conflictividad que se vive en esa España republicana (que no se nombra), impulsada por una serie de perversos agentes comunistas llegados para destruir la moral católica y la patria.

Así, las escenas previas al arranque de la guerra vienen vinculadas a esa caracterización entre quienes son buenos españoles y aquellos que, arrastrados por la nefasta e inhumana influencia roja, son llevados

---

42 PRESTON, Paul: *El Holocausto español*, Barcelona: Debate, 2011; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: *La España Masacrada*, Madrid: Alianza, 2010 y ESPINOSA MAESTRE, Francisco (ed.): *Violencia roja y azul*, Barcelona: Crítica, 2010.

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

44 GUBERN, Román, pp. 111-114 y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, pp. 150-152.

hacia la senda del mal (se intenta acabar con la vida del obispo mediante un atentado) y la traición (se acusa a la Iglesia de crímenes que no ha cometido).

Una vez arranca la guerra que parece ser provocada por una turba de milicianos armados (no por el fallido golpe militar) que simbolizan la temible revolución social, el esfuerzo por presentar los horrores cometidos por los *rojos* conduce a la “diabolización republicana”<sup>45</sup>. Aunque se recrea el verídico asesinato del obispo, al término de la contienda por milicianos, se pone el acento, sobre todo, en su carácter sanguinario. Con ello se enfatizaba la “cruel”<sup>46</sup> actitud de quienes defendieron la República.

Otra vez, de forma recurrente, doce años más tarde de la conclusión de la guerra, se representaban sus causas desde una visión sesgada en la que, lejos de referirse a una guerra civil, se reforzaba la imagen de la existencia de una España y una anti-España<sup>47</sup>, compuesta de agentes extranjeros, los ‘comunistas-republicanos’, que pervirtieron el solar patrio con su odio, rencor y furioso anticlericalismo. ¿Cómo podía haber perdón para aquellos bárbaros?

De nuevo, “en 1951 el recuerdo de la República se centra en airear sus errores, el caos y la represión que realizó sobre los nacionalistas católicos”<sup>48</sup>, ignorando la parte de responsabilidad que ellos mismos tuvieron con el ejercicio que hicieron de la violencia o de provocar la guerra. La película revelaba, con todo, ese afán por negar al régimen republicano su lugar en la Historia y ennegrecer su memoria. Y se identificaba el comunista-republicano como enemigo no sólo de los valores de la patria sino del humanismo cristiano (aunque se contradecía con el afán vengativo del franquismo)<sup>49</sup>.

---

45 CUESTA, Josefina, p. 147.

46 AGUILAR, Paloma, p. 83.

47 BERNECKER, Walter L. y BRINKAMANN, Sören: *Memorias divididas*, Abada Editoria, Madrid, 2009, p. 57.

48 CUESTA, Josefina, p. 173.

49 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, p. 160.

El régimen republicano se vinculaba a un tiempo singular y excepcional, nunca definido del todo pero siempre bajo una concepción tremendista. Tanto es así que todas las figuras de antiguos combatientes republicanos que aparecerían en filmes de esta época eran representadas, en mayor medida, consumidas por el arrepentimiento de haber luchado en el bando equivocado, traidores incurables influidos por el comunismo ateo o, en algunos casos, incluso, un enemigo inofensivo (desde *Raza, Rojo y negro*, pasando por *Balarrasa, Cerca del cielo, Ronda española, Murió hace quince años, La patrulla, La fiel infantería, La paz empieza nunca* hasta llegar ya al final del periodo con *Tirarse al monte* o *El hombre oculto*)<sup>50</sup>.

Todo ello se alineaba, además, con la pretensión del régimen no sólo de erradicar el ‘liberalismo-democracia’ que tantos males había causado a España sino de invalidar a la propia sociedad política<sup>51</sup>. Dicho en otros términos, la dictadura facilitó el impulso de una “subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales”<sup>52</sup>, si bien eso no evitó que se acabara, inconscientemente, por fijar una imagen reprobatoria de la etapa, debido, como escribe Egido, a que, como se enfatizaba, “tras ella se desencadenó la Guerra Civil”<sup>53</sup>.

De todos modos, la distancia con la guerra hizo posible que emergieran planteamientos que empezaban a reconocer a la sociedad vencida y represaliada, buscando, si no conciliar por completo las dos Españas de 1936, al menos sí acercarlas. Pero tales tendencias no tuvieron la suficiente fuerza ni entidad para proceder a un cambio efectivo en las instituciones del régimen que se cerraron sobre sí, como ya lo habían hecho en los años 40, frente a las voces que abogaron por

---

50 CRUSELLS, Magí: *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*, Universidad Castilla La Mancha. Ciudad Real. 2001 y DELTELL ESCOLAR, Luís: “El soldado republicano en el cine español del franquismo”, en Congreso Internacional de la Guerra Civil, UNED, Madrid, 2006.

51 RICHARDS, Michael, pp. 46-48; JULIÁ, Santos, p. 145y AGUILAR, Paloma, pp. 78-79.

52 FUSI, Juan Pablo, p. 528.

53 EGIDO LEÓN, Ángeles: “Mito y memoria de la II República. Una valoración desde el presente”, en ALLARÍN, Manuel y LEDESMA, José Luís (eds.): *Avenida de la República*, p.30. Claro que, como incide, no fue la República quien la impulsó sino los militares en un fallido golpe de Estado.

restaurar la monarquía<sup>54</sup>. No habría más que poner como ejemplo la reunión de Munich de 1962 en la que se congregaron representantes de la sociedad franquista con miembros destacados de la oposición en el exilio. En ella se debatió el futuro político del franquismo y cuál sería el régimen a sustituirlo, en aras de avanzar en un proyecto democrático para España. Por supuesto, el sistema republicano como opción iba a ser descartado. El mito de sus ‘males intrínsecos’ seguía influyendo notoriamente en el imaginario<sup>55</sup>.

Múnich reflejó, anticipándose a la Transición, los temores a revivir otra contienda. Eso permitía calibrar el grado de incapacidad real por parte del franquismo en llevar a cabo una conciliación nacional. La misma áspera y expeditiva respuesta del régimen permitió evaluar su automatismo a la hora de negar otra legitimidad que no fuera la suya. Sólo el régimen podía hablar de la guerra, pues no dejaba de ser el pilar mismo en el que se aposentaba su autoridad y su idiosincrasia, negando, así, toda aceptación de disidencia<sup>56</sup>.

Sin embargo, el tratamiento de la guerra en el cine sí empezó a adoptar posturas más conciliatorias, afin a los tiempos que corrían en los que el franquismo ya estaba aposentado. Si bien, eso no impedía que todavía hubiese cierto recelo y control sobre qué clase de discursos podían darse. Así, *La venganza* (1957), de Juan Antonio Bardem, “por imperativos de la censura tuvo que situar su historia en 1930”<sup>57</sup>, por tratar las penalidades campesinas y no se vinculasen a la realidad española (como pasó con *Fortunato*). Al que le seguirían otros como en *Tierra de todos* (1961), de Antonio Isasi, *Un puente sobre el tiempo* (1964), de José Luís Merino; *Posición avanzada* (1965) y *El otro árbol de Guernica* (1968), de Pedro Lazaga, *Golpe de mano* (1969), de

---

54 TOMASA, Johan María: *Franquistas contra franquistas*, Barcelona: Debate, 2016 y LAZO, Alfonso: *Una familia mal avenida. Falange, Iglesia y Ejército*, Madrid: Síntesis, 2008.

55 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: COBO ROMERO, Francisco, MARTÍNEZ RUS, Ana y SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco, 2015, pp. 1198-1210. Cómo se fue fraguando en los años 40 el abandono de la legalidad republicana por parte de los más importantes partidos del exilio, empezando por el PSOE. De hecho, en Múnich, no hubo ninguno representando al Gobierno republicano.

56 AGUILAR, Paloma, pp. 151-162.

57 GUBERN, Román, p. 126.

José Antonio de la Loma o *La orilla* (1971), de Luis Lucía, en los que “coexistieron nuevos puntos de vista mucho menos convencionales”<sup>58</sup>. Si bien, también, se produjeron otros filmes como *La paz empieza nunca* (1960), de León Klimonsky o *Las últimas horas* (1965), de Santos Alcocer, que volvían a perfilar el mismo semblante maniqueo, con un humillante y despreciativo trato de aquellos sectores que habían perdido la guerra y advirtiendo de los problemas que la República traería consigo tras el fin de la monarquía.

Así, el cine no quedó del todo amordazado a pesar de la censura, igual que la cultura tampoco quedó inerte ‘contestando’ al franquismo con sutiles y brillantes metáforas como serían *La caza* (1966) o *La prima Angélica* (1974), de Carlos Saura<sup>59</sup>. Pues ambas películas aludían a una generación victoriosa pero en “un paisaje de cicatrices de la guerra civil”<sup>60</sup>. O ya la brillante metáfora, sobre los maquis, de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973).

La primera ofrecía una mirada funesta sobre los vencedores, que acaba con la caza al hombre, la segunda, la de la humillación de los vencidos, mientras que la tercera desvela la “dolorosa posguerra española que sume en el silencio emocional y en el exilio interior a los habitantes de la colmena”<sup>61</sup>. En este contexto, raro hubiese sido poder desarrollar un proyecto fílmico vinculado a la representación de la Segunda República con equidad.

No olvidemos el comentario de Carlos Fernández Cuenca en su libro dedicado a las *virtudes* del cine sobre la Guerra Civil, y publicado en los años 70, cuando señalaba que “la guerra de España y la derrota de cuanto quedó englobado bajo el signo de la República del Frente Popular perdura ‘como un quiste’ en muchas mentalidades, sobre todo

---

58 Ibidem., p. 152.

59 Pensemos que si *La caza* tuvo unos trescientos mil espectadores, *La prima Angélica* alcanzó la cifra de nada menos que un millón cuatrocientos mil, demostrando que el interés por el pasado revisado (lejos de los corsés impuestos por el régimen) era más que evidente.

60 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, p. 217.

61 HEREDERO, Carlos. F. “El espíritu de la colmena”, *El Mundo. El Cultural*, 22 de enero de 2004.

las de izquierdas”. Y señalando un poco más adelante: “Pero los que padecen el *quiste rojo* de la guerra de España no están dispuestos a ninguna intervención”<sup>62</sup> (la cursiva es mía).

Todo ello, como incide Aguilar, implicaba una terca interpretación de la contienda en la que el derrotado debía asumir sus culpas y sus errores, y reconocer, por lo tanto, el “monopolio político del vencedor”<sup>63</sup>. A fin de cuentas, la República quedó definida tanto en la realidad como en el imaginario como un periodo ‘maldito’, del que se había hecho un borrado significativo y un vaciado histórico convenientemente adulterado y convertido en una etapa pérfida y destructiva, mientras que el franquismo se representaba a sí mismo como el régimen que había traído la seguridad y la paz que tanto anhelaban los españoles<sup>64</sup>.

Pero a pesar de las obsesiones de Fernández Cuenca, comenzaban a filtrarse otros puntos de vista que anunciaban ya la llegada de la democracia. Así, cabe mencionar el exitoso filme *El amor del capitán Brando* (1974), de Jaime de Armiñan, en el que tardíamente y por primera vez se hacía referencia a un exiliado republicano que no se arrepentía de sus ideas.

El filme tuvo una buena acogida, tal vez, propiciada por los desnudos de la actriz Ana Belén. Y en los estertores del régimen franquista se rompía con el “tabú”<sup>65</sup>, como remarca Gubern, del republicano fiel a sus ideas. Pero, ¿qué implicaba ser republicano?

El franquismo había etiquetado al republicano indistintamente como *rojo* y *comunista*, ateo y revolucionario que pretendía, por lo tanto, quebrar el orden social tradicional español (aunque a favor de la República lucharon comunistas, socialistas, anarquistas, republicanos, nacionalistas catalanes y vascos, en este caso, católicos en su mayoría,

---

62 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *La guerra de España y el cine*, Editorial Nacional, Madrid, 1972, pp. 624-625.

63 AGUILAR, Paloma, p. 85.

64 CUESTA, Josefina, p. 175.

65 GUBERN, Román, p. 167.

etc.); y, por lo tanto, no eran considerados, así mismo, españoles. El fin del régimen daba pie a revitalizar o a dejarse ver otro tipo de lecturas porque “a medida que la guerra comienza a verse como un episodio triste y cruel, la paz se irá revaluando progresivamente”<sup>66</sup>.

Sin embargo, en ese proceso de transmutación del franquismo la legitimidad ha de apoyarse no sólo en lo militar o en las virtudes que garantizaba el régimen, sino en descargar en la República toda la serie de incompetencias que había precipitado la contienda: el desorden, la temible ‘revolución’ y la violencia anticlerical. La imagen de la República abrigaba en su interior la esencia de la guerra, con su falso halo de inevitabilidad<sup>67</sup>.

La paz que había traído el triunfo de la dictadura era incompatible con aquella imagen funesta, que podría volver a traer consigo la semilla de ese mal, la quiebra del orden establecido, el miedo, en el imaginario colectivo, a un nuevo enfrentamiento que nadie deseaba. Obviamente, el régimen jugaba no sólo con las virtudes de los éxitos operados en el cambio social y económico de España sino con los miedos sociales.

En cuanto a la época republicana, nos indica Aguilar, el franquismo había logrado prácticamente eliminar “casi totalmente al vencido de la esfera pública”<sup>68</sup>. Ello había permitido erosionar toda posible credibilidad en una futura república, aún cuando, objetivamente, podría no tener nada que ver con aquella que había conducido, supuestamente, a la confrontación. El control y codificación de la memoria, por tanto, desempeñaba un papel fundamental a este respecto. La República era el supuesto ‘lastre’ de un país que no había conseguido conciliar sus diferencias y, por lo tanto, su recuerdo y legado venían matizados por la repercusión de la imagen que de ella había ofrecido el franquismo. Aunque, en la paradoja, dicha imposibilidad de superar el trauma de la guerra había venido determinada por la propia mitología franquista.

Pero con el inminente fin de la dictadura se había concretado algo importante, no existía “un auténtico consenso sobre el contenido de la

---

66 AGUILAR, Paloma, p. 82.

67 RICHARDS, Michael, p. 52.

68 AGUILAR, Paloma, p. 175.

memoria, aunque sí sobre las lecciones que se debían extraer de ella<sup>69</sup>. Y esto es lo que iba a determinar el devenir del imaginario. De este modo, la “estigmatización [de la República] por los vencedores en la guerra civil”, derivaría en asociarla “en la memoria colectiva de los españoles [...] a la idea de desorden y conflicto, lo que resultó un inconveniente para una interpretación histórica ponderada del periodo”<sup>70</sup>.

Mas, como señala Richards, los recuerdos “franquistas subrayaban la continuidad entre la violencia esporádica de los años de preguerra y la de la guerra”<sup>71</sup>.

### **3. La llegada de la democracia y el interés cinematográfico por la República**

El cine de la Transición volvería a interesarse ávidamente por la Guerra Civil. Un doble interés surgía en este trascendente contexto histórico. Por un lado, permitía abordar la contienda desde nuevas miradas, sin la coartación directa de una censura que se fue ablandando hasta su desaparición definitiva en 1978. Por otro, revelaba la necesidad latente de bucear en el pasado por encontrar las claves para cicatrizar sus heridas. Así, “en este laborioso trayecto hacia la libertad, la guerra civil y sus secuelas aparecieron como un tema privilegiado, que invitaba a la recuperación de la memoria histórica”<sup>72</sup>. Sin embargo, “la identificación entre República y Guerra Civil era axiomática”<sup>73</sup>, y el cine operaría en reforzar esta idea.

A fin de cuentas, la ‘historia oficial’ del franquismo había marcado la pauta establecida de dar a entender que “todos fuimos culpables”, con lo que ello derivaba en descargo de la responsabilidad del franquismo, y en la aspiración de caer en los radicalismos que dieron lugar a la

---

69 Ibidem., p. 191.

70 BARRIO ALONSO, Ángeles, p. 245.

71 RICHARDS, Michael, p. 60.

72 GUBERN, Román, p. 168.

73 DUARTE, Ángel, p. 375.

confrontación<sup>74</sup>. La Segunda República, por tanto, simbolizaba los errores que no había que volver a cometer, obviando la naturaleza democrática del republicanismo.

Fue, lógicamente, una época prolífica en la que había un claro interés e inspiración por revitalizar la memoria reconciliatoria (aunque sin cuestionar el franquismo todavía ni sus políticas humillantes contra los perdedores) y allanar el camino de la Transición. Si bien, bajo unos parámetros establecidos de consenso y responsabilidad, apelando, ante todo, a la idea de una “mutua culpabilidad y la no pertinencia de los relatos acerca de la retaguardia”<sup>75</sup>. Tamaña influencia sería clave en el tratamiento específico que se daría a la República en el cine<sup>76</sup>.

La llegada de la democracia no trajo una libertad creativa inmediata. Las estructuras del régimen se fueron desmontando poco a poco. Pero, aún así, surgió un interés renovado en valorar el tema de la guerra. Fue una época con mucha *hambre* de memoria. Si bien, eso no evitó que hubiese todavía ciertas cautelas. Sin ir más lejos, en la adaptación de la novela de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte*<sup>77</sup>, titulada *Pascual Duarte* (1975), de Ricardo Franco, se tuvo que pedir un permiso especial para reproducir un discurso del primer presidente republicano, Niceto Alcalá-Zamora. Otro ejemplo sería *Las largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino, uno de los filmes de mayor interés de esta época, ambientado en un pueblo en la retaguardia catalana. La historia retrata las vicisitudes de varias familias en los tres años de guerra hasta la llegada de las tropas franquistas. Aún, cuando se daba una mayor libertad, como escribe Crusells, se tuvieron que suprimir varias escenas en las que se veía a tropas moras liberando a la población, para lograr los permisos pertinentes para poder ser estrenada. La guerra y la visión de la misma seguían despertando muchas actitudes encontradas<sup>78</sup>.

---

74 AGUILAR, Paloma, p. 112.

75 Ibidem., p. 188.

76 Ibidem., p. 210. La II República servía a modo de “contraejemplo”.

77 CELA, Camilo José: *La familia de Pascual Duarte*, Aldecoa, Madrid, 1942.

78 CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil española*, p. 219.

En cuanto al tema que nos ocupa, el mismo año de *Las largas vacaciones del 36* se estrenó *Retrato de familia* (1976), de Antonio Giménez Rico, adaptación de la novela de Miguel Delibes *Mi idolatrado hijo Sisí*, que trata la etapa final de la República, el Frente Popular, y del comienzo de la guerra. La película tuvo que sufrir varios cortes, si bien únicamente de contenido sexual, permitiendo que, esta vez, sí se pudiera recoger un discurso sindicalista en sus escenas, ambientadas en las elecciones de febrero de 1936. Esta etapa previa a la guerra se describe, con énfasis, como un tiempo de disturbios y tensiones sociales.

Según palabras de Gubern, su mayor virtud era que por primera vez se producía “la desmitificación de la llamada *cruzada*”<sup>79</sup>.

Pero lo cierto es que aportaba más. *Retrato de familia* establecía una síntesis del periodo republicano que acababa desembocando en la guerra. Se desvelaba, como origen de la confrontación, la lucha ideológica entre izquierdas y derechas. Sin embargo, lo más destacable era que incidía en que muchos españoles padecieron una guerra de la que no se sentían partícipes y a la que se vieron arrastrados, sufriendo en último lugar la desdicha de la tragedia que todo conflicto origina. El largometraje, pese a todo, radiografiaba algunos mitos sobre el Frente Popular que se encontraban en la novela de Delibes y que, solo en fechas posteriores, se han ido desmontando y matizando por la historiografía como que no fue un periodo marcado por una descontrolada violencia política, no hubo un generalizado fraude electoral, no se daban las condiciones para una revolución social y, fundamentalmente, que la guerra civil no estalló por estos factores sino por la fallida conspiración militar <sup>80</sup>.

*Mi hija Hildegart* (1977), de Fernando Fernán Gómez, estrenado dos años después, nos ofrecía otro punto de vista novedoso. Se volvía

---

79 GUBERN, Román, p. 169.

80 DEL REY, Fernando (coord.): *Palabras como puños. La intransigencia política en la Segunda República española*, Tecnos, Madrid, 2011; GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo y NAVARRO, Rocío (eds.): *La España del Frente Popular*, Comares, Madrid, 2011 y GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *Cifras Cruentas. Las víctimas mortales de la violencia sociopolítica en la Segunda República Española (1931-1936)*, Comares, Madrid, 2015 y MARTÍN RAMON, José Luis: *El Frente Popular. Victoria y derrota de la democracia en España*, Pasado & Presente, Barcelona, 2016.

a perfilar el periodo republicano, ocupándose de un hecho verídico ocurrido en el Madrid republicano, inspirado en la novela *Aurora de sangre*, del novelista republicano, Eduardo de Guzmán<sup>81</sup>.

Cuenta la historia de Aurora Rodríguez una mujer defensora de la liberación de la mujer y que acabó por asesinar a su propia hija, Hildegart, al creer que iba a traicionar los principios para los que la había concebido y criado. La película, en esencia, lanzaba un mensaje de advertencia contra los fanatismos. Presentada en un periodo de pleno debate con la restitución de la democracia, tras cuatro décadas de dictadura, la necesidad de aprender sobre los errores parecía hartamente necesaria. Y el cine se dejaba influir por esta tendencia.

Las virtudes del largometraje de Fernán Gómez destacan por volver a referirse a la Segunda República con una visión más justa y ponderada, presentando, incluso, su instauración con la alegría multitudinaria que la caracterizó<sup>82</sup>.

De hecho, para que el filme no tuviera que soportar los rigores de la censura, todavía imperante, retrasó su estreno<sup>83</sup>. Sin embargo, aunque no se recoge claramente, la actitud radical de la protagonista y su desenlace trágico, el asesinato de Hildegart, parecían concitar un planteamiento en el que el sistema republicano, a pesar de sus buenas intenciones, había caído víctima de su propio 'entusiasmo'. Por lo tanto, se presentaba como parte de un aprendizaje histórico a tener en cuenta en la Transición. Aunque adjudicándole una responsabilidad que, en el mejor de los casos, le tocaba solo a ella asumir; obviando la propia naturaleza 'contrarrevolucionaria'<sup>84</sup> de muchos otros grupos que pugnaron por desestabilizarla y, en su grado máximo, destruirla. Cosa que, a la postre, conseguirían.

---

81 GUZMÁN, Eduardo de: *Aurora de sangre*, Madrid, Rollán, 1956.

82 REIG TAPIA, Alberto, p. 139.

83 John HOPEWELL: *El cine español después de Franco*, El Arquero, Madrid, 1989, p. 141.

84 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *Contrarrevolucionarios*, Alianza, Madrid, 2011.

De tal modo, como incide Duarte, la apelación “a los valores republicanos” se convirtió en un “brindis al sol” que radicó en “que la memoria republicana comportó la pérdida del sentido histórico de lo que fue, durante siglos, la Monarquía”<sup>85</sup>. Y, por lo tanto, la codificación de ciertos peligros sociales se adecuaba a no reprobar al franquismo el papel que había ostentado en su destrucción. Pero sí, en cambio, se subrayaba esa ‘culpabilidad colectiva’ que se sintetizaba en la fracasada República, símbolo de la quiebra del Estado.

No cabía la menor duda de que los problemas inherentes a la Transición se perfilaban en el modo en que se podía y debía caracterizar el régimen republicano. No se trataba, en todo caso, de idealizarlo pero tampoco se debía haber desacreditado como régimen político (en otros países se había implementado con éxito, sin producir ninguna guerra).

Bien es cierto que en esos términos en los que se había construido la memoria de la conflagración bélica (con sus dificultades ante un régimen que no había dado cabida a una caracterización), era difícil encuadrar su experiencia modernizadora. No era sólo un régimen político más sino *el régimen* que había capitalizado los males sociales que habían desembocado en una cruenta contienda. Y simbolizaba, por ello, la ruptura traumática de la sociedad española en los años 30<sup>86</sup>. En modo alguno se realiza, en contraste, la misma crítica contra el franquismo y sus años de represión y asfixiante control social.

Tales producciones se contextualizan en este marco de la Transición en el que brotó un fuerte ‘consumo’ histórico de toda índole (tanto de buena como de mala calidad), desde la historia, la literatura, el periodismo de investigación y, claro está, el cine, sobre la contienda, como destaca Juliá<sup>87</sup>, en una especie de deseo por comprender por qué se había producido o por abrirse a un espacio novedoso. Pero el hecho de que hubiese un consumo elevado y una revisión historiográfica alejada

---

85 DUARTE, Ángel, p. 55.

86 CUESTA, Josefina, p. 294.

87 MAINER, José-Carlos y JULIÁ, Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 53-60 y JULIA, Santos, “Cosas que de la transición se cuentan”, *Ayer*, núm. 79, 2010, pp. 297-319.

de las líneas oficiales de la dictadura no implicaba que la memoria republicana se viera liberada de sus pesadas cadenas, entre el mito y la realidad. El franquismo se había empeñado en desfigurarla y la que había sobrevivido en el exilio revestía más un romanticismo nostálgico. El problema radicaba en que se había *liberado* la memoria de la Guerra Civil, a pesar de las cautelas, pero no así se había compensado la visión distorsionadora que había ofrecido el imaginario franquista de la Segunda República, merecedora de un marco histórico propio al margen de la conflagración. Reconstruir la conciencia de la magnitud trágica y violenta de lo sucedido se presentó como una tarea más urgente.

Abundaron los filmes que recrearon la Guerra Civil desde temáticas y calidades artísticas muy diversas, como *Gusanos de seda* (1976), de Francisco Rodríguez Fernández, *Tengamos la guerra en paz* (1976), *Uno del millón de muertos* (1976), de Andrés Velasco, *A la legión le gustan las mujeres (... y a las mujeres les gusta la legión)* (1976), de Rafael Gil, *La guerra de papá* (1977), de Antonio Mercero, *Tengamos la fiesta en paz* (1977) de Eugenio Martín, *La rabia* (1978), de Eugeni Anglada, o *Soldados* (1978), de Alfonso Ungría, *La escopeta Nacional* (1978), de Luis G. Berlanga, *El fascista, la beata y su hija desvirgada* (1979), de Joaquín Coll o *La muchacha de las bragas de oro* (1979), de Vicente Aranda, entre otros. Estos filmes planteaban historias inimaginables durante el franquismo, sobre matrimonios de conveniencia, incesto, monjas que huyen del convento, aspectos de la represión y posguerra española que desmitificaban la visión ofrecida de este pasado.

La Transición fue, en suma, un periodo de cambio y transformación tanto político, del Estado corporativo a un Estado de derecho<sup>88</sup>, como social. Pero aunque en los años setenta la conciencia intelectual española era esencialmente “democrática”<sup>89</sup>, la imagen de la Segunda República no dejaba de haberse contaminado, insistamos, por la sangrienta contienda y los “efectos descalificadores de la propaganda franquista”<sup>90</sup>.

---

88 SOTO, Álvaro: *Transición y cambio*, Alianza, Madrid, 2005. Cf. GÓMEZ BRAVO, Gutmaro (coord.): *Conflicto y consenso en la transición española*, Pablo Iglesias, Madrid, 2009.

89 FUSI, Juan Pablo, p. 561.

90 DUARTE, Ángel, p. 98.

El ‘mito de la cruzada’ se había resquebrajado ya sin remedio, por lo que la contienda pasó a considerarse una tragedia colectiva. Y ello había implicado la sustitución de la cruzada por otra narración de más difícil disolución, “la fábula de la perversidad de la lucha de clases”<sup>91</sup>, que había ocasionado el fin de la República.

Para finales de la década de los 70, el recuerdo de la Guerra Civil se había convertido en un hecho asumido, abundaban las publicaciones en revistas o prensa, pero la realidad era que el régimen republicano había acabado por centrar los temores, dudas e incertidumbres del presente. Aunque los problemas internos de la sociedad habían evolucionado (ya no era causa de conflicto la situación agraria, la religión, la confrontación sindical, el frentismo político etc.), a pesar de todo, la República era un referente a evitar<sup>92</sup>.

La crisis económica, el paro, el terrorismo, los conflictos sociales, todo ello apelaba a tender puentes de compromiso entre las élites políticas. No cabía la menor duda de que la legalización del Partido Comunista, el 9 de abril de 1977, ofrecía la valoración de que algo había cambiado en el seno de la sociedad. El denostado comunismo (los ‘malvados rojos’ del imaginario), causante de los males de la guerra se convertía en un partido más, para incomodo de los militares, pero sin que hubiese una posición contraria intransigente, ayudando incluso con su buena actitud tras los asesinatos de los abogados laboristas de Atocha, en Madrid, (y que tan bien se reconstruye en la película de Juan Antonio Bardem, *Siete días de enero*)<sup>93</sup>. El miedo a que la ‘revolución’ amenazara la forma de vida española se había ido licuando al calor de un contexto histórico donde ya era poco probable que hubiese una confrontación mundial entre los dos bloques de la Guerra Fría (EEUU y la URSS)<sup>94</sup>. El PCE, para conseguir su acomodación en la democracia, había aceptado la monarquía, renunciando a la enseña tricolor<sup>95</sup>. En cambio,

---

91 CRUZ, Rafael: *En el nombre del pueblo*, Siglo XXI, Madrid, 2006, p. 331.

92 AGUILAR, Paloma, pp. 212-221.

93 SÁNCHEZ SOLER, Mariano: *La Transición sangrienta*, Península, Barcelona, 2010, pp. 65-79.

94 JULIÁ, Santos, pp. 198-203.

95 AGUILAR, Paloma, p. 237.

aquellas fuerzas que reclamaban la República, como Acción Republicana Democrática Española, no pudieron concurrir a las elecciones del 15 de junio de 1977, al no ser legalizadas<sup>96</sup>.

Pero del mismo modo que el Partido Comunista se había desvinculado de la herencia republicana, también lo hicieron los socialistas creando las condiciones adecuadas para proceder a la transición democrática. Los restos de aquella memoria republicana que se había querido sostener desde el exilio había perdido su vitalidad entre las nuevas generaciones de españoles que, en mayor o menor medida, no habían vivido la guerra. Pero más importante podía ser que la República tenía una “identificación exclusiva con la izquierda”<sup>97</sup>, lo que la alejaba de las posiciones centrales que se buscaban con el fin de encaminar al país hacia la democracia.

Se asumió que la experiencia guerracivilésca estaba asociada a la experiencia fracasada de la República, por lo que había que apostar por una vía ‘nueva’ que configurase, a fin de cuentas, la estabilidad y, a la vez, dar paso, a la apertura democrática. Todo ello parecía convertir, desde ese punto de vista, a la monarquía parlamentaria en la única elección posible.

Por eso, no sería casual, que en los años de consolidación democrática el tratamiento de la Segunda República en el cine fuera bastante escaso aunque, también, el interés por la Guerra Civil menguó. Parecía que las medidas adoptadas para reconciliar el país habían permitido colmar las aspiraciones de aquellos grupos afectados por la política represiva franquista (que no era así, tal y como se ha podido comprobar con la repercusión de las políticas de la recuperación de la memoria histórica)<sup>98</sup>. Pero, más bien, se abrió a un periodo de calma que venía dado por la necesidad de asimilar los cambios introducidos en tan poco tiempo.

---

96 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, COBO ROMERO, Francisco, MARTÍNEZ RUS, Ana y SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco, p. 1214.

97 DUARTE, Ángel, p. 365.

98 ALVARO, Francec-Marc: *Memoria histórica, entre la ideología y la justicia*, Institut d’Estudis Humanístics Miquel Coll i Alentorn, Barcelona, 2007 y ABAD LICERAS, José María: *Ley de Memoria Histórica*, Dykinson, Madrid, 2009.

En este marco, aunque sin excesivo eco, se produjeron también otros largometrajes de acentuada carga ideológica revisionista desde posiciones de izquierdas.

Cabe mencionar el largometraje anarquista *Borrasca* (1976), de Miguel Ángel Rivas, que mostraba, brevemente, la Segunda República como un periodo continuista entre la Dictadura de Primo de Rivera y el estallido de la guerra, frente al carácter revolucionario o caótico esgrimido en su caracterización habitual, lo cual era una novedad, pero remarcaba esta particularidad de presentarla sin ‘herederos’. Los anarquistas, después de todo, siempre la consideraron una República burguesa<sup>99</sup>.

En esa misma línea ideológica, se estrenó, tres años más tarde, el filme *Tierra de rastrojos* (1979), de Antonio Gonzalo<sup>100</sup>, que tuvo una distribución irregular (basada en la novela homónima del escritor anarquista Antonio García Cano) aunque fue bien acogida por ciertos círculos de la crítica cinematográfica y del público en las ciudades en las que se estrenó (principalmente, en Andalucía)<sup>101</sup>. La película retrata los problemas agrarios del campo andaluz desde los inicios del siglo XX hasta los años 30, incluyendo la época republicana y la represión franquista tras la guerra. En una especie de gran bucle, la familia protagonista acaba la historia como la iniciaron sus padres, padeciendo la injusticia social.

Únicamente, en los compases de la República parece que existe posibilidad de mejorar su condición, en las promesas fallidas de la reforma agraria. Una reforma que, según la tesis de Malefakis, de haber llegado a consolidarse, habría podido conjurar las causas de la Guerra Civil<sup>102</sup>. Pero, la República se presenta, una vez más, en el largometraje

---

99 BARRENETXEA, Igor: “*Borrasca* (1977) de Miguel Ángel Rivas”, en Rafael Quiroga Cheyrouze y Muñoz (coord.) *II Congreso Internacional de Historia de la Transición*, Universidad de Almería, 28 de noviembre a 2 de diciembre de 2005, Almería.

100 GARCÍA CANO, Antonio: *Tierra de rastrojos*, Sevilla, Editorial Sevillana, 1975.

101 MILLAN, Fernando: “*Tierra de rastrojos*”, *Nueva Andalucía*, 17 de marzo de 1980 y MARTÍNEZ, Ignacio: “El rigor de lo rural”, *La voz de Asturias*, 13 de diciembre de 1980.

102 MALEFAKIS: Edward, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1972; TUÑÓN DE LARA: Manuel, *Tres claves de la Segunda República*,

como un sueño malogrado, aunque sin mencionar otros problemas inherentes al periodo.

A diferencia de *Borrasca*, el recuerdo de la etapa republicana era positivo pero se presentaba de una forma superficial, como un sueño malogrado por el fascismo.

La época republicana vino, a partir de la década de los 80, inserta en películas que abarcaban largos periodos de la historia que iban desde inicios de siglo hasta el triunfo del franquismo en la guerra, como en *La plaza del diamante* (1982), de Francesc Betriu, retrato de una barriada de Barcelona; la adaptación de la obra de teatro homónima de Fernando Fernán Gómez *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Jaime Chávarri; o *Réquiem por un campesino español* (1985), de Francesc Betriu, adaptación de la novela de Ramón J. Sender,

En *Réquiem* la Segunda República será una parte clave. El periodo se perfilará como el momento culminante para reclamar la libertad y la justicia social, suprimidas, finalmente, por la guerra. El retrato, que se hace por primera vez (aunque ya se recogió en *Tierra de rastrojos*) de la represión franquista fue lo que le hizo obtener el favor del público.

Además, destaca la licencia introducida en el tramo final respecto al original literario. Mientras que en la novela se habla de la llegada de unos forasteros que ajustan cuentas en nombre de la derecha, en la película, es una partida de ‘falangistas’ la que impone la represión.

El simbólico acto de quemar la bandera republicana y sustituirla por la bandera bicolor franquista encarnará la victoria del nuevo régimen y la destrucción de la democracia.

En la novela, en cambio, no hay alusión a la contienda sino que estos hechos se sitúan en un contexto republicano sin fechar. Y los falangistas son, en la novela, “unos pistoleros”<sup>103</sup> venidos de Madrid. Aunque la

---

Alianza Universidad, Madrid, 1985 y TÉBAR HURTADO, Javier: *Reforma, revolución y contrarrevolución agrarias*, Flor del Viento, Barcelona, 2006.

103 SENDER, J. Ramón: *Réquiem por un campesino español*, Destino, Barcelona, 2006, pp. 81-105.

presentación de la represión es importante, redundante en detrimento de la República. Una vez más, vemos como hay un continuismo inequívoco entre República y Guerra Civil, como si no hubiese una frontera entre ambos periodos.

En la trama se destaca, también, la lucha de clases que ha provocado la guerra, entre pobres y ricos, entre las clases populares y las viejas elites que guardan celosamente su poder caciquil en los pueblos, reduciendo, de este modo, el problema español a una mera cuestión social. Si bien, se aporta como novedad el tono, desvelando que la transformación que propugnaba la República venía dada por un carácter ‘reformista’ y ‘no revolucionario’, ‘laicista’ y ‘no anticlerical’, como se había caracterizado o representado de forma peyorativa.

No cabe la menor duda de que la virtud de *Réquiem* viene dada por la posibilidad de llevar a cabo una interpretación de su texto filmico. El personaje protagonista de Paco recoge el espíritu del republicanismo, mezcla de laicismo, reformismo y patriotismo, además de destacar su rebeldía frente a las injusticias, junto a un “temperamento libre e indómito”<sup>104</sup> ‘típicamente’ español (frente a la caracterización de antiespañol realizada por el franquismo de toda corriente reformista, republicana o liberal). Del mismo modo, no se culpa al régimen republicano de su fracaso, sino a la negativa de los sectores conservadores de aceptar el nuevo orden. Y se presentan “la libertad y la virtud cívica” como “sillares de la proposición republicana”<sup>105</sup>, frente a la perversidad con que era representada en los años 40 y 50.

Nuevos filmes sobre la guerra jalonaron los años 80 con mayor o menor éxito, quizás, el más relevante sea *La vaquilla* (1985), de Luís García Berlanga, no tanto por su interpretación de la guerra, sino por llevar a cabo un primer acercamiento, en tono de farsa, a la misma<sup>106</sup>. Pues, como señala Román Gubern, era una “sátira acerba y antiheroica” que “abordó la guerra civil en un registro desencantado y cínico con el

---

104 DUARTE, Ángel, p. 98.

105 Ibidem., p. 95.

106 BERNECKER, Walter L. y BRINKAMANN, Sören, p. 253.

que ningún realizador se había atrevido hasta entonces<sup>107</sup>. De hecho, la película no fue bien recibida en algunos círculos por ‘frivolizar’ el pasado. Sin embargo, se observa un elocuente intento por desdramatizar la contienda y, con ello hacer una crítica lo suficientemente certera, como se pudo comprobar, sobre sus simplezas y absurdos, que no dejaba de ser un punto de vista original<sup>108</sup>.

*La vaquilla* no alude a la República porque se desarrolla en plena contienda pero da un paso más al hablar de la guerra desde una perspectiva humanizada de los bandos enfrentados, que suponía un avance para ir superando su trauma y, por lo tanto, abrigando la esperanza de que los tópicos sobre la República se pudieran ir encarando y deshaciendo. Pero no fue así.

El siguiente filme vinculado a la memoria republicana fue *Dragone Rapide* (1986), de Jaime Camino, que nos sitúa, prácticamente, en la antesala de la guerra. La historia discurre en el periodo comprendido en las dos semanas previas a la sublevación militar. La trama se centra, sobre todo, en mostrarnos el entramado golpista y la etapa republicana queda difuminada en el telón de fondo de estos hechos. Ahora bien, hace suyos los viejos tópicos, nuevamente, ofreciendo la visión de los militares, críticos con el ambiente social y político turbios reinantes, sin destacar los afanes republicanos por reconducir esta situación. La desmitificación del personaje de Franco es, sin duda, lo más relevante, pues se aleja de esa visión hagiográfica ofrecida por el cine documental<sup>109</sup>, recogiendo su carácter dubitativo y falta de firmeza.

---

107 GUBERN, Román, p. 175.

108 CRUSELLS, Magí, p. 228.

109 QUINTANA MORRAJA, Ángel: “Y el Caudillo quiso hacer hombre: la retórica y épica iconográfica de Franco, ese hombre”, *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 42-43, 1, 2002, pp. 174-189 y BERTHIER, Nancy: “De Franco, ese hombre (1964) a Caudillo (1973): la figura de Franco, un reto para la Transición”, PALACIO, Manuel (ed.): *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011, pp. 192-204.

#### 4. El intento fallido de recuperar la memoria de la II República

En la década de los 90 dio comienzo un renovado interés por la Guerra Civil gracias a la exitosa *¡Ay! Carmela* (1990), de Carlos Saura, ambientada en la guerra, que lograría nada menos que trece premios Goya y un éxito de público tremendo (casi un millón de espectadores)<sup>110</sup>. A esta le seguiría *El largo invierno* (1991), de Jaime Camino, que pretendió recoger un talante conciliatorio aunque, en este caso, pasó más desapercibido<sup>111</sup>.

Un año más tarde, vería la luz *Belle Epoque* (1992), de Fernando Trueba, que lograría la preciada estatuilla de la Academia de Hollywood como mejor película de lengua no inglesa. La película se asoma a retratar las últimas semanas de la monarquía alfonsina, previas a las elecciones de abril de 1931, que desembocan en la instauración de la República. Su tono de comedia gustó aunque no ahondara en los aspectos históricos propiamente dichos. Lo más relevante es el retrato social que hace donde aparecen sacerdotes, carlistas, liberales, desertores, etc., cuya caracterización irónica hace burla de los viejos clichés tradicionales de la sociedad española, una manera de abogar por no tomarnos el pasado tan en serio. También fue una película exitosa, con 9 premios Goya y casi dos millones de espectadores<sup>112</sup>.

A continuación se estrenaron las controvertidas *Tierra y Libertad* (1995), de Ken Loach, visión anarquista de la Guerra Civil y *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda, donde se retrata la participación de las milicianas. Si bien, a la primera Sánchez-Biosca la califica un “pastiche postmoderno”, preso de la tiranía del presente más que del “rigor” del pasado<sup>113</sup>. Y respecto a la segunda, Crusells valora positivamente que, a pesar de ciertos anacronismos, es una película “de artesanía”<sup>114</sup>. Ambas,

---

110 Datos obtenidos en: <http://www.mcu.es/>

111 DE PABLO, Santiago, “Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia”, en *Cuadernos Canela*, 2004, vol. XVI., p. 39.

112 Datos obtenidos en: <http://www.mcu.es/>

113 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, p. 297.

114 CRUSELLS, Magí, p. 249.

a pesar de todo, obtuvieron buena acogida, provocando incesantes debates sobre esta representación de la guerra en la gran pantalla.

Auspiciado por este éxito, la década cobró un impulso renovado por volver a tocar la temática, sin embargo, el éxito de público o, bien, de la crítica fue, en otros ejemplos, escasos.

Así se pueden citar como ejemplos *En brazos de la mujer madura* (1997), de Manuel Lombardero; *La hora de los valientes* (1998), de Antonio Mercero, *Tierra de cañones* (1999), de Antoni Ribas Piera, *El mar* (2000), de Agustín Villaronga, hasta llegar a dos trabajos dignos de reseñar, *El viaje de Carol* (2002), de Imanol Uribe, y *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba, por ofrecer visiones más humanas y diferentes de la contienda.

El primero de estos filmes retrata la vida en la retaguardia nacional vista a través de los inocentes ojos de una niña, Carol, logrando realizar un convincente y creíble retrato de la nueva sociedad española tradicional y vengativa que iba a imponer el franquismo<sup>115</sup>. Mientras que el segundo alcanzó mayor notoriedad, avalada, además, por el éxito literario cosechado por la novela homónima de Javier Cercas<sup>116</sup>. *Soldados de Salamina* relata, entre otras cosas, las vicisitudes del falangista Rafael Sánchez Mazas durante la guerra y que provocó un intenso y rico debate sobre la relación literatura, memoria e historia<sup>117</sup>.

Pero, a grandes rasgos, De Pablo concluye que el balance de películas sobre la Guerra Civil, en este periodo, no es “especialmente positivo, ni en cuanto a calidad artística, ni en lo que se refiere a la

---

115 BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor: “El viaje de Carol”, *Alcores*, núm. 6, León, 2008, pp. 253-272.

116 CERCAS, Javier *Soldados de Salamina*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.

117 FAULKNER, Rally: “Lola Cercas en Soldados de Salamina (David Trueba, 2003)”, *Historia Actual Online*, núm. 15, 2008, pp. 165-170 y MORAL MARTÍN: Francisco Javier, “Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria”, *Zer: Revista de estudios de comunicación*, núm. 32, 2012, pp. 171-186.

fidelidad histórica y a la transmisión de una memoria no sesgada de la guerra”<sup>118</sup>. Pero, entonces, ¿qué se podría decir de la II República?

Paralelamente a la producción de largometrajes que hemos ido viendo, comenzó a despertarse cierto interés por la memoria republicana, aunque nunca en la medida en que lo ocupa la Guerra Civil, debido a dos factores: su relación con la contienda y al contexto político.

Hemos indicado antes el desinterés de Felipe González por impulsar o favorecer, desde el Gobierno, políticas de la memoria. Sin embargo, las circunstancias en los años 90 eran otras. Los socialistas sufrieron un fuerte desgaste político (debido a diversos escándalos de corrupción y al deterioro económico) y las encuestas vaticinaban un fuerte avance del Partido Popular (heredero de Alianza Popular), liderado por José María Aznar.

Así, la campaña socialista para las elecciones generales de 1993 se vino a caracterizar por recuperar la importancia de la Guerra Civil, a modo de advertencia, frente al avance de la derecha<sup>119</sup>. Aunque la estrategia pareció funcionar, no obtuvieron la mayoría absoluta. Pero, tras una legislatura convulsa, los socialistas se vieron en la necesidad de adelantar las elecciones (tras diversos escándalos), dando lugar, en 1996, a la victoria del PP<sup>120</sup>.

Pero la estrategia de revitalizar esa época no se apagó con las elecciones. Y, para echar más leña al fuego, el nuevo presidente José María Aznar (1996-2004) consideró ya cerrado el capítulo de la Guerra Civil, era Historia, afirmó y, por lo tanto, no quería saber nada de revisiones sobre las víctimas y los represaliados. Si bien, esta actitud provocó, precisamente, un efecto contrario, y, como añade Juliá, fue utilizado como *ariete* contra los populares<sup>121</sup>.

---

118 DE PABLO, Santiago, p. 42.

119 DUARTE, Ángel, p. 40.

120 BERNECKER, Walter L. y BRINKAMANN, Sören, p. 257.

121 Santos JULIÁ: “El retorno del pasado al debate parlamentario (1996-2003)”, *Alcores*, núm. 7, 2009, p. 239.

La cuestión no era que la sociedad ya hubiese culminado ese proceso de construcción de una memoria de la guerra o de la etapa republicana (si acaso se puede dar por cerrada alguna vez), sino el modo en el que se convertía en presente y actualidad.

La primera película que se encargaría de recordarnos la República fue la coproducción internacional *Pasiones rotas* (1995), de Nick Hamm, que no se estrenaría hasta entrado 1998. A pesar de su elenco de actores protagonistas tanto españoles como extranjeros (Penélope Cruz, Paco Rabal, Vicent Pérez o Franco Nero), es una película artísticamente poco lograda, lo que explicaría el porqué de que no encontrara un distribuidor tras su rodaje.

La trama se inspira en una novela autobiográfica de la escritora irlandesa Kate O'Brien, titulada *Mary Lavelle*<sup>122</sup>, ambientada en Bilbao durante la Dictadura de Primo de Rivera (1823-1930). Pero la adaptación cinematográfica nos conduce a Asturias en los meses previos al inicio de la guerra (1936). La descripción que se hace de la época republicana está llena de torpes tópicos (se presenta un clima social crispado y violento) maniqueísmo (los fascistas son malos frente a la izquierda) y mitificación (la corrida de toros como símbolo del gusto por la sangre de los españoles). No solo la *pasión* amorosa a la que alude el título entre la pareja protagonista es fría e insulsa sino que aunque es una película destinada a denunciar el fascismo reproduce, en una clamorosa contradicción, la leyenda negra ofrecida por el imaginario franquista sobre la Segunda República: una España sumida en intensos desórdenes públicos, una violencia indiscriminada que provoca infinidad de muertos y la exaltación revolucionaria<sup>123</sup>.

La película falla como historia de amor, como recreación del pasado y, por supuesto, como recordatorio republicano al presentarla como una tragedia 'típicamente' española.

---

122 O'BRIEN, Kate: *Mary Lavelle*, Edhasa, Barcelona, 1990.

123 DE PABLO, Santiago: *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism and Political Violence*, Reno, University of Nevada, 2012. Para una crítica más profunda sobre el filme.

Más anecdótica, aunque nacida en este contexto político, es *Mararía* (1998), de Antonio José Betancor, también una adaptación literaria de la novela homónima del escritor Rafael Arozarena<sup>124</sup>, aunque ambientada en la época republicana, se adentra poco en describir y caracterizar el periodo. Aunque es una película intensa y bien conseguida a nivel dramático, en esta ocasión, la República queda como un telón muy de fondo.

Habrá que esperar hasta finales de la década para encontrarnos con la producción más importante a la hora de dignificar el periodo de la Segunda República, *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luís Cuerda. La película está inspirada en una serie de relatos breves de la obra del escritor gallego Manuel Rivas *¿Qué me quieres, amor?*<sup>125</sup>. Tuvo un tremendo éxito en taquilla (un millón de espectadores) y una estupenda acogida de la crítica<sup>126</sup>.

En esencia, el filme de Cuerda, *La lengua de las mariposas*, viene a sintetizar, como lo hace la misma novela, los valores educativos más representativos propugnados desde la Institución Libre de Enseñanza<sup>127</sup>, a través de la relación que sostiene un maestro, Don Gregorio, con su joven alumno, Moncho. La historia nos muestra, con ello, el espíritu republicano reformista enfrentado al caciquismo que imperaba en la Galicia rural. Todo ello presentado con una cuidada fotografía cargada de lirismo y poesía. Y aunque se ambienta en la antesala de la Guerra Civil, ya que se cierra con el apresamiento del maestro y de las autoridades republicanas, los valores que nos trasmite van más allá de considerar simplemente como una nueva representación en la que la República queda atrapada por el trágico sentido de la contienda. Porque el planteamiento, aparte de estimar la tirante relación entre la religión y

---

124 AROZARENA, Rafael: *Mararía*, Noguer, Barcelona, 1973.

125 RIVAS, Manuel: *¿Qué me quieres amor?*, Punto de lectura, 2000.

126 Datos obtenidos en: <http://www.mcu.es/> y FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa: “La voz ronca del cine español”, *El País*, 24 de septiembre de 1999 y DEL TESO, Begoña: “Don Gregorio no pega”, *Diario Vasco (Festival)*, 24 de septiembre de 1999.

127 MILLÁN, Fernando: *La revolución laica. De la Institución Libre de Enseñanza a la Escuela de la República*, Fernando Torres Editor S.A., Valencia, 1983. Fundada por Francisco Giner de los Ríos en 1876. Propugnaba el incremento de la escolarización, la gratuidad, laicidad, democratizar las instituciones escolares y una nueva pedagogía constructivista frente a la memorística, etc.

el laicismo o la educación, como pilar esencial para erradicar las viejas mentalidades, se adentra por un terreno más universal. Como señala, casi al final, don Gregorio: “El odio, la crueldad, eso es el infierno. A veces el infierno somos nosotros mismos”. Para su director, la “película habla de que sólo se puede aprender en libertad. Solo en libertad se puede amar a los demás”<sup>128</sup>.

Entre las virtudes de la película se destaca cómo sintetiza y codifica la intensa labor desarrollada por la República en el plano de la educación, clave de la “concepción del Estado y la ciudadanía”<sup>129</sup> y metáfora de su proyecto reformista. Un empeño que se iba a traducir en la construcción de miles de escuelas nuevas y un programa modernizador introduciendo una nueva pedagogía<sup>130</sup>. En tales puntos, la película sí nos ofrece la imagen de una “República idealizada como un régimen político acosado desde el principio por sus enemigos”<sup>131</sup>; en el que “frente a la transparencia de la mirada republicana y popular, el mundo de las tinieblas era el reino de la reacción”<sup>132</sup>, pero con un matiz diferenciador frente a otras que la retratan como un periodo trágico. La República se representa, sobre todo, como un ‘proyecto fallido’ al que no se le dio oportunidad de consolidarse frente a la intolerancia, los prejuicios y los miedos sociales.

Una guerra ‘inevitable’ no es la que condiciona el proyecto republicano ni una situación conflictiva o turbulenta ‘insoslayable’, sino la no aceptación de una serie de conceptos políticos y sociales para los que una parte de la sociedad española no estaba preparada para asumir. De ahí que se trata del único filme que retrata con justicia (poética) la memoria republicana.

---

128 RUIZ MANTILLA, Jesús: “José Luis Cuerda”, *El País (Espectáculos)*, 24 de septiembre de 1999, p. 51.

129 EGIDO LEÓN, Ángeles, p. 34.

130 PÉREZ GALÁN Mariano y PUELLES BENÍTEZ, Manuel de: *La enseñanza en la Segunda República*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011.

131 CRUZ, Rafael, p. 332.

132 DUARTE, Ángel, p. 62.

En contraste con las películas anteriores, inspiradas mayormente en novelas, Manuel Gutiérrez Aragón abordó en *Visionarios* (2001) un hecho verídico acaecido en el Goierri guipuzcoano que se conoció como las apariciones de Ezkioga. Y se acercaba, con ello, a uno de los temas más controvertidos del periodo: la cuestión religiosa.

La proclamación de una República laica no sentó nada bien a los sectores más conservadores de la sociedad. Pero la Iglesia española se avino a reconocer al nuevo régimen hasta que la falta de tacto y ciertos grupos anticlericales hicieron que las relaciones se enfriaran. El impacto por la quema de conventos e iglesias, en mayo de 1931, contribuyó a forjar una imagen desfavorable de la República, lo que a su vez generó esa impresión de que más que laico era un régimen anticlerical. Aunque el propio presidente de la República Niceto Alcalá-Zamora era católico y muchos republicanos también lo eran, los primeros gobiernos republicanos no fueron capaces de respetar la sensibilidad católica de buena parte del país, promulgando una serie de leyes que rompían décadas de tradición y los grupos de exaltados hicieron el resto<sup>133</sup>.

La temática a tratar tenía, por todo ello, mucho interés. Ya que hasta ese momento solo habíamos visto dicho tratamiento en las películas maniqueas del cine de cruzada. Pero Gutiérrez Aragón no consigue construir una narración a la altura de su intención de denunciar el fanatismo<sup>134</sup>. La historia trata de ahondar en las causas religiosas de la contienda sin llegar a darle veracidad y equilibrio en ningún momento. Lo que hizo que desperdiciara la ocasión para desvelar las claves del cambio social propugnado en la sociedad española en la confrontación entre laicismo y clericalismo. De nuevo dejaba entrever que fue un periodo traumático de confrontación social pero sin explorar una visión más abierta, ponderada y reflexiva sobre la necesidad de compatibilizar ambas posturas.

---

133 EGIDO LEÓN, Ángeles, pp. 33-34.

134 Lo peor de todo radicó en sus manifestaciones declarando que se había “documentado”, lo que hizo que la crítica cinematográfica fuese amable con la historia pero negativa con el resultado artístico.

En los años posteriores se impulsaría el movimiento por la recuperación de la memoria histórica dando pie al estreno de interesantes filmes enmarcados en la posguerra y en las políticas de la venganza del franquismo, pero volviendo a incidir en la idea de la República como periodo trágico<sup>135</sup>. Una vez más el primer régimen democrático instaurado en España quedaba oscurecido por el efecto desgarrador de la violencia desatada por los militares.

## 5. Conclusión

La dimensión traumática de la Guerra Civil, por desgarradora, como hemos ido viendo, condicionó, y aún lo hace, sobremanera la visión de la Segunda República. El franquismo se encargó muy convenientemente de encabalar el periodo de paz, 1931-1936, con el bélico, 1936-1939, como si tuviesen una línea continuista inevitable. Una vez alcanzada la victoria militar quedó muy claro, desde el principio, que a la República se le adjudicaba el papel de responsable de la contienda y, por lo tanto, se convertía en el pórtico ineludible e inexorable de la misma. El franquismo se consagró a presentarla como una ruptura con la tradición histórica española. Si bien, no era cierto. Los valores republicanos, liberales y democráticos que la dictadura quiso desvirtuar conformaban parte de las corrientes ideológicas del país.

Otra cuestión es que no quisieran ser aceptadas ni reconocidas. Su negación solo trajo consigo una ‘política de la venganza’ contra todas aquellas fuerzas que integraron el Frente Popular, cuyo simbolismo negativo está presente en innumerables filmes. Desde *Rojo y negro y Raza*, pasando por *Cerca del cielo* y *Vida en sombras* hasta llegar a *La paz empieza nunca* son incontables las producciones que descalificaban el periodo.

Pero, en paralelo, la misma derrota de las fuerzas que integraron en su día la Segunda República acabó, en su división interna, por hacer de

---

135 BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor: “Cine, represión y memoria histórica”, Alejandra Ibarra Aguirregabiria (coord.), *No es país para Jóvenes*. Actas del III Encuentro de jóvenes investigadores de la AHC, CD-room Universidad del País Vasco, del 13 al 16 de septiembre de 2011, Vitoria-Gasteiz.

ella un régimen sin herederos, salvo los grupos pequeños republicanos del exilio (renunciando a su legado socialistas y comunistas, o incluso, la derecha tradicional no monárquica), cuya influencia era muy reducida en España, tras la desarticulación de la democracia española y los partidos integrantes del Frente Popular, salvo en las redes clandestinas que, malamente, sobrevivieron a la aniquilación de la dictadura.

La República quedó, por lo tanto, vinculada a un ‘ideal perdido’, en su defecto, y no como un proyecto político que fuera alternativa a la monarquía parlamentaria. De esta forma, el franquismo ayudó a concebir con una memoria difusa, fragmentada y fraudulentamente engañosa, que no se pudo separar con claridad de la mitificación exagerada de la violencia política, los orígenes y desencadenantes de la guerra y las políticas reformistas emprendidas durante el quinquenio, de los proyectos revolucionarios que cristalizaron tras su inicio. Y, como indicaba Ángeles Egido, “si algún recuerdo queda de la República en nuestra memoria colectiva es el de su imagen dual: ensalzada por unos, denostada por otros, ignorada, tal vez, por los demás”<sup>136</sup>. Ciertamente es que, a pesar de los intentos por impedir la restauración de la voz de los perdedores (*El espíritu de la colmena* o *El amor del capitán Brando*), o bien, visiones críticas con los traumas provocados por la guerra (*La caza*), el cine español logró encontrar sus pequeños huecos para criticar al franquismo, sutilmente, desde dentro. Pero no para reivindicar propiamente la democracia republicana.

La llegada de la Transición dio pie a que el cine volviese a ocuparse, sin el control de la censura, de la Guerra Civil y, por vinculación, de la Segunda República.

Estos trabajos se adentraron en abordar aspectos diferentes que la filmografía franquista en su causa por desvirtuar el republicanismo y por su fiero tradicionalismo, obvió la liberación de la mujer y el pluralismo político (*Mi hija Hildegart*), el problema agrario (*Tierra de rastros y Réquiem por un campesino español*), el laicismo, la sociedad neutral y otros que criticaban, hablando de una guerra entre españoles (*Retrato de familia*), etc.

---

136 EGIDO LEÓN, Ángeles, p. 40.

*Grosso modo*, todos estos largometrajes mostraban un pasado que se recuperaba en exclusiva para que nos sirviera como modelo de aprendizaje contra los radicalismos.

De este modo, el legado republicano quedó dispuesto como un ‘contramodelo’ y, por lo tanto, supeditado a la necesidad de transformar el país. Así, la Segunda República sería caracterizada, en el mejor de los casos, como periodo trágico o un marco de aspiraciones frustradas. Pero, de algún modo, se presentaba como un sistema irrecuperable.

Tampoco la década de los años 90, con la democracia plenamente consolidada, ofreció nuevas lecturas sobre ese imaginario que dieran a entender que fuese un régimen político más allá de lo que había venido siendo su estrecha relación con la guerra. De nuevo, la Guerra Civil tuvo su dosis de atención, ofreciendo puntos de vista diferentes (desde la comedia, la ideología anarquista o el feminismo miliciano –*La vaquilla*, *Tierra y libertad* o *Libertarias*-), con mayor o menor acierto pero no, así, sobre la República. Y los filmes que retratan con mayor entidad el periodo como iban a ser *Pasiones rotas*, *La lengua de las mariposas* y *Visionarios* (dejando a un lado *Mararía*) fueron la única cosecha digna de destacarse. Pero estas tres películas, de hecho, acaban con el mismo desenlace trágico, la guerra. Y salvo *La lengua de las mariposas*, el retrato que se ofrece de la época republicana es confuso, contradictorio y ambiguo.

En ese sentido, *La lengua de las mariposas* es el único filme de los analizados que retrata la Segunda República como una ‘fallida experiencia democrática’ (que no fracasada). Y la diferencia entre considerarla como ‘periodo trágico’, tal y como se establece en *Pasiones Rotas* y *Visionarios*, y ‘experiencia fallida’ radica en su representación y discurso. Sin embargo, es una visión que no ha tenido continuidad, convirtiéndose en un referente solitario.

Mayormente, la Segunda República, a partir de los años 90 es mostrada como un periodo trágico, de una manera bastante parecida a la que se dio durante la Transición. La idea de recuperar la etapa ha venido,

sobre todo, unida a la idea de denunciar el fascismo (caso de *Pasiones Rotas*) o el fanatismo (*Visionarios*) que acabó triunfando en España.

Así, de las películas que podrían clasificarse que mencionan o bien presentan el periodo (en mayor o menor medida) hemos elaborado el siguiente cuadro (que no pretende ser exhaustivo) que nos ayuda a confirmar los postulados de este artículo.

En suma, la Segunda República pasó de considerarse pórtico de la Guerra Civil durante el franquismo a un periodo trágico durante la democracia, y casi anecdóticamente como fallida experiencia democrática. Consecuentemente, el sistema republicano se erige como una ilusión y no como un régimen del que hemos heredado nuestro afán de libertad y democracia.

Los horrores y efectos de la Guerra Civil española aún influyen y determinan negativamente, sin ser muy conscientes de ello, nuestra concepción del pasado republicano a pesar de la desmitificación llevada a cabo por la historiografía. Sin embargo, es fácil de comprender que el peso de la memoria (y por inclusión el imaginario) se resiste con mucha firmeza a una lectura más matizada de los hechos. Confiemos en que poco a poco el reconocimiento de la Segunda República sea total y completo. Y ello permita valorar la experiencia republicana no como un proyecto fracasado sino como una experiencia que ha permitido, y permite, a la sociedad española seguir democráticamente madurando.

<b>Películas (1941-2001)</b>			
<b>Planteamiento</b>	<b>Pórtico de la Guerra Civil (9)</b>	<b>Periodo trágico o desafortunado (11)</b>	<b>Fallida experiencia (1)</b>
<b>Franquismo (1939-1975)</b>	<i>Raza</i> (1942) <i>Rojo y negro</i> (1942) <i>Boda en el infierno</i> (1942) <i>Vida en sombras</i> (1948) <i>El santuario no se rinde</i> (1949) <i>Cerca del Cielo</i> (1951) <i>La paz empieza nunca</i> (1960) <i>Un puente sobre el tiempo</i> (1964)	<i>Fortunato</i> (1941) <i>Las últimas horas</i> (1965)	
<b>Transición (1975-1985)</b>	<i>Las bicicletas son para el verano</i> (1984)	<i>Pascual Duarte</i> (1975) <i>Retrato de familia</i> (1976) <i>Mi hija Hildegart</i> (1977) <i>Borrasca</i> (1976) <i>Tierra de rastrojos</i> (1979) <i>Réquiem por un campesino español</i> (1985)	
<b>Democracia (1990-2001)</b>		<i>Pasiones rotas</i> (1995) <i>Mararía</i> (1998) <i>Visionarios</i> (2001)	<i>La lengua de las mariposas</i> (1999)