

# LAS VÍCTIMAS DE LA REPRESIÓN FRANQUISTA EN EL CINE: un esencial activo del imaginario social

Igor Barrenetxea Marañón  
Universidad del País Vasco

“Una sociedad sin víctimas, esto es, una sociedad que no las reconoce y las visibiliza, es una sociedad que no encara sus fantasmas, que no reconoce las imperfecciones y heridas sobre las que se apoya”<sup>1</sup>.

## 1. Introducción

Toda sociedad se enfrenta a sus propias encrucijadas históricas y sociales. Y España no ha sido ni es una excepción. Una de tales encrucijadas fue la Guerra Civil y sus consecuencias. Tratar sobre sus consecuencias trae consigo referirse a la instauración de lo que vino a denominarse el *Nuevo Estado*<sup>2</sup>, que se erigió bajo la voluntad de quienes habían ganado la contienda, frente a quienes la perdieron, sobre las cenizas de una lucha cruenta sostenida durante tres largos años. En ella no solo participaron españoles de diferentes ideologías e identidades, sino muchos voluntarios europeos, unos vinieron a defender la causa republicana y otros la del bando nacional. Sin embargo, lo que nos interesa analizar es que conflicto bélico trae aparejada víctimas, unas civiles y otras militares. Lo cierto es que, desgraciadamente, en el siglo XX el número de víctimas civiles fue terrorífico, así lo analiza Joanna Bourke para el caso de la Segunda Guerra Mundial<sup>3</sup>, en el caso de la Guerra Civil, prólogo a aquella, también hubo una tremenda cantidad de víctimas que se encontraban lejos de los campos de batalla.

Ahora bien, en este marco del lance bélico, los tipos de violencia generadores fueron muy diversos, y ellos han venido a ser descritos de una forma muy clara y diferenciada por los historiadores<sup>4</sup>, descalificando a aquellos publicistas que han pretendido inculpar a la Segunda República de todos los males, culpa de la guerra, y exonerar al franquismo de sus actos y acciones. En este caso, en términos más concretos, esta comunicación aborda esa dimensión de la memoria colectiva que se forja y se establece a través del imaginario, en concreto, del cine de ficción. La Guerra Civil se ha convertido en unos de los acontecimientos europeos que ha generado mayor bibliografía pero, también, en esa misma dimensión, ha traído la atención de cineastas y productores. El cine de ficción trae consigo una mirada sobre la sociedad y sobre los efectos que trajo la contienda sobre ella. Sin embargo, de la misma manera que la producción historiográfica ha ido tejiendo su propia historia, desentrañando las profundas intimidades del régimen y el carácter de lo que fue su política represiva, el cine también ha ido abordando ese pasado desde puntos de vista muy diferentes. Ateniéndome a una clasificación personal (implantada de la estimada por Julio Aróstegui para la memoria histórica), cabría indicar que ha existido una *memoria oficial* franquista (1939-1975) a través del cine, la que se forja en *Raza* (1941) y todo el denominado cine de Cruzada, así como otros filmes afines, en los que nunca se puso en duda la victoria en la guerra ni la legitimidad de origen<sup>5</sup>; una *memoria recordatorio* o *aleccionadora*, nacida en el marco de la Transición (1975 años 90), en la que se recuerda el pasado desde una nueva mirada, rompiendo con el modelo impuesto por el régimen que retrata la contienda desde un punto de vista más crítico, haciendo señaladas alusiones a la represión o a las víctimas de la guerra. Y, finalmente, lo que podría considerarse como una *memoria reparadora* (desde el 2000 a la actualidad) en la que el tratamiento de las víctimas del franquismo, en especial mujeres y niños, se ha convertido en un exponente de la mayoría de las producciones que se han ido impulsando a partir de la denominada Ley de Memoria Histórica (2007). Mi análisis se centrará en esta última memoria reparadora aludiendo, eso sí, a las dos anteriores como marcos que es necesario entender como parte de esta evolución.

<sup>1</sup> MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro, *La paz y la memoria*, Madrid, Catarata, 2011, p. 57.

<sup>2</sup> BOX, Zira, *España, año cero*, Madrid, Alianza, 2010.

<sup>3</sup> BOURKE, Joanna, *La Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>4</sup> JULIÁ, Santos (coord.), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 2004. Cf. ESPINOSA, Francisco (ed.), *Violencia Roja y Azul. España 1936-1959*, Barcelona, Crítica, 2010. Cf. PRADA RODRÍGUEZ, Julio, *La España Masacrada*, Madrid, Alianza, 2010. Cf. PRESTON, Paul, *El Holocausto Español*, Barcelona, Debate, 2011.

<sup>5</sup> GUBERN, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca española, 1986. Cf. CRUSELLS, Magí, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2000. Cf. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra, 2006.

## 2. El regreso permanente del pasado: cine y sociedad

El cine tiene la virtud de hacer del pasado un presente. La sociedad consume imágenes que sin duda alguna, como señala el historiador Marc Ferro *no son inocentes*<sup>6</sup>. En el caso que nos ocupa mucho menos. La construcción del imaginario es clave para entender una sociedad y el modo en el que se ve a sí misma. Pero, antes de eso, se ha de partir de qué modo se condiciona la memoria de la sociedad española durante la etapa franquista. Tal y como señala Gubern, el cine del régimen se cuidó mucho de crear una “imagen de la España honrada y noble violada por las turbas revolucionarias”<sup>7</sup>. Claro que esas turbas revolucionarias eran españoles, los mismos que defendían un proyecto democrático, no todos, eso hay que matizar, clausurado por un golpe militar frustrado que derivó en una cruenta guerra civil. Hubo, una vez concluida, poco margen para reconciliar a la sociedad puesto que se la reprimió con suma dureza durante y después. La imagen de las dos Españas, la de los vencedores y la de los vencidos (la anti-España) estuvo más presente que nunca, en un maniqueísmo harto evidente pero que no era real, salvo en la impronta del imaginario que se quería construir.

Aquellos que se destacaron o se significaron durante la época republicana en partidos políticos o sindicatos, fueron perseguidos con saña. Unos lograron salvarse en el exilio, otros, en cambio, padecieron la humillación, la (in)justicia franquista y quienes, sin más, fueron asesinados y desaparecieron de la historia, aunque no así del recuerdo de sus familiares y conocidos. Nadie omite que hubo víctimas del bando nacional (eclesiásticos, derechistas y otros) pero estas entran dentro de la violencia sin control que se originó debido al golpe militar. El franquismo se encargó de recalcar este punto, olvidándose lisa y llanamente de sus propias acciones impunes. El cine, en este particular, se encargó de definir los dos bandos enfrentados, de mostrar la crueldad y sadismo del bando rojo (como en el filme *Cerca del Cielo y otros*), de la caballerosidad y generosidad cristianas del bando nacional (*Raza*, arquetipo de modelo del régimen), que, salvo en puntuales casos, nunca se puso en realidad en evidencia.

La humillación, los crímenes y el desprecio con que fueron tratados miles de españoles, entre ellos las familias de los republicanos o de militantes de izquierdas encarcelados o muertos, nunca aparecieron en la pantalla, puesto que el rígido aparato de censura del franquismo se mantuvo muy atento en esta faceta. El descrédito o las perversas acusaciones sobre el caos republicano eran alusiones constantes en este cine (*Mi calle* o *Los últimos días*), creando esta leyenda negra de la Segunda República que aún sostienen algunos publicistas, como si se arrojara a ella todos los males. Y los republicanos que aparecían como protagonistas secundarios en algunos de estos filmes, bien cobraban facetas negativas o bien se arrepentían de haber militado en el bando equivocado. El régimen no admitiría que se hubiese desarrollado una guerra civil en España, serían los hispanistas como Gabriel Jackson, Hugh Thomas o Herbert Southworth, por citar algunos, e historiadores españoles en la *sombra* o en el exilio (como Manuel Tuñón de Lara) quienes escribirían las primeras obras dignas sobre la contienda, mientras la sociedad española se veía en la necesidad de cerrar sus propias heridas en silencio o en la más profunda amargura. Esta memoria oficial que, si bien, hizo sus gestos de apertura, refiriéndose a la Guerra de España, no se vio alterada en el cine, pues nunca se renunció a la legitimidad de origen<sup>8</sup>. Como afirma Moradiellos, “la transición desde el mito de la gesta heroica al mito de la locura trágica fue lenta, progresiva y quizás nunca completa”<sup>9</sup>.

Sin embargo, magníficos cineastas supieron bordear la censura y emplear las metáforas que el séptimo arte es capaz de construir para llevar a cabo su crítica mordaz al régimen con ejemplos como *Bienvenido Mrs Marshall* (1953) o *La caza* (1965), sobre la guerra inacabada. Pero el fin del franquismo, en noviembre de 1975, y la desaparición de todos los mecanismos de censura a partir del año siguiente, dieron lugar a una nueva revisión de ese pasado y “tuvo por primera vez una lectura distinta”<sup>10</sup>, como indica José María Caparrós. Esta etapa es la que señalo como referida a la memoria recordatoria o aleccionadora sobre este pasado, con filmes como *Retrato de familia* (1976), *Las largas vacaciones del 36* (1976), *Gusanos de seda* (1976),

<sup>6</sup> FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

<sup>7</sup> GUBERN, Román, *op. cit.*, p. 92.

<sup>8</sup> AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza, 1996.

<sup>9</sup> MORADIELLOS, Enrique, *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelona, Península, 2004, p. 27.

<sup>10</sup> CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español de la democracia*, Barcelona, Antrophos, 1992, p. 387.

*Tengamos la guerra en paz* (1976), *Uno del millón de muertos* (1976) o *Soldados* (1978), etc. Sin embargo, señala Javier Cervera, que en esta etapa las películas no se inclinaron por ningún bando en concreto, guardando una atenuada equidistancia<sup>11</sup>.

Finalmente, damos el salto hacia este cine influido por el impulso de la memoria histórica a partir del año 2000. ¿Cuál es, en consecuencia, su intencionalidad? Según José-Vidal Pelaz López y Matteo Tomasoni “la intencionalidad de este cine no es otra que transmitir a las nuevas generaciones de españoles que ya no vivieron el conflicto, que apenas han oído hablar de él y que lo han estudiado con la habitual desgana a lo largo de su proceso educativo, una visión mitificada de la contienda e idealizada de los perdedores, cuyo punto de vista se adopta sistemáticamente en las películas”<sup>12</sup>. Sin embargo, esta interpretación crítica adolece de dos grandes defectos de forma y fondo. El primero de ellos se establece en la crítica que hace a la actitud con la que los jóvenes *desganados* estudian ese pasado, que poco o nada tiene que ver con el tema de la intencionalidad de cada película. Se establece un evidente prejuicio que no entra en relación con el tratamiento que hace el cine sino que pertenece a otra reflexión sobre la didáctica de la Historia. Y la otra se fía demasiado en la idea de que existe una *idealización* de los perdedores de la contienda. Pudiera ser cierto, en todo caso, hemos de valorar que se trata de construir una *memoria reparadora*, en otras palabras, el cine ofrece una visión de aquellas víctimas de la represión que se enfrenta a aquella dispuesta por la *memoria oficial* del franquismo. Tal vez no sea una memoria del todo acabada, ese proceso lleva su tiempo pero, de algún modo, era, y es, necesaria a la hora de componer las claves de una memoria social capaz de integrar, después de tantos años de dejación y olvido, a quienes no fueron reconocidos más que tangencialmente a nivel político, pero sin una reparación moral.

Después de todo, tampoco se puede decir que haya habido un exceso de filmes sobre la contienda, por lo que todavía hay espacios del imaginario que han quedado sin tratar de forma conveniente. En la década de los 90, se produjeron en España 900 filmes, y de ellos solo una docena estaban dedicados a la Guerra Civil<sup>13</sup>. Cabe concretar que los perdedores no fueron retratados en exceso antes en el cine, salvo en casos puntuales, filmes como *Réquiem por un campesino español* o *¡Ay Carmela!* son algunos ejemplos y atrajeron mucho público. Idealizados o no, su dolor y su sufrimiento, la humillación que hubo de los perdedores de la guerra (republicanos, anarquistas, socialistas, nacionalistas, gentes de toda clase y condición que apostaron por un proyecto democrático), está ahí, y cabe indicar que hay filmes que, de todos modos, responden a una intencionalidad que va más allá de la mera idealización, si no de una oportuna reflexión contra los fanatismos y la política de la venganza, pues de eso se trata.

Un filme es una realidad compleja, bien podemos simplificarla pero eso no nos aporta nada de interés a la hora de construir una memoria colectiva garante de una sociedad democrática, a veces, con sus errores, prejuicios e, incluso, maniqueísmos. Todos estos valores han de señalarse como oportunidades para la reflexión. Comprender en aquello que se falló e intentar dialogar permanentemente (como pretende la cinematografía actual) con lo que aún debemos solventar. El cine, a mi modo de ver, contribuye de una manera fundamental a enfrentarnos a este pasado y, ahí, cobija una importante virtud: su capacidad de sugerir. Esto no evita ser crítico con el hecho de que las producciones puedan ostentar una mayor calidad artística (sobre lo que no incidiré demasiado pero que repercute directa o indirectamente en lo que comporta de atractivo para los espectadores, claro está) o una variedad de temáticas o aspectos que enriquezcan los puntos de vista (o no) que ostentamos, en este imaginario colectivo, sobre el pasado, la guerra o la represión. No caigamos en el exceso de *etiquetar* todos estos filmes de forma negativa sino de evaluarlos de otra manera.

---

<sup>11</sup> CERVERA, Javier, “La guerra que el cine nos cuenta”, BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso y TOGORES, Luís E. (coord.), *La República y la Guerra Civil. Setenta años después*, Madrid, Actas Editorial, 2008, p. 926.

<sup>12</sup> PELAZ, José-Vidal y TOMASI, Matteo, “Cine y guerra civil. El conflicto que no termina”, en *Studi di Storia Contemporanea*, núm. 7 (3), 2011, p. 5.

<sup>13</sup> CRUSELLS, Magi, *op. cit.*, pp. 18-19.

### 3. ¿Un cine que habla de buenos y malos?

Antes de entrar en materia cabría indicar otro aspecto. Aunque comparto la opinión de José-Vidal Pelaz y Matteo Tomasi de que no se puede edificar exclusivamente la Historia sobre la memoria y que existe un notable interés en hacer de la memoria un instrumento activo de influencia sobre la sociedad, y el cine es un elemento ventral en esto, el carácter emocional de las imágenes hace que, precisamente, a diferencia de lo que afirmen estos autores, no siempre recoge un discurso “ideológicamente cerrado”<sup>14</sup>, al revés. Aquellos filmes que lo hacen sí fallan en su concepción, pero no todos los que fueron producidos sobre la base de la recuperación de la memoria histórica se han concebido así, hay que matizarlo. Esta es una aseveración bastante injusta, ahí entra la labor del historiador a la hora de criticar estas fuentes sociales.

Y el cine no es tanto Historia como reflejo de un contexto, habría que ser más fino a este respecto y, más cuando se aborda un tema tan sensible como este. Además, estos autores concluyen su estudio lanzando una deslucida afirmación: “Después de la muerte de Franco el cine español se ha empeñado en mostrar la guerra casi exclusivamente desde el bando perdedor, cayendo en muchos casos en lo mismo que criticaba de las películas franquistas: la manipulación y el uso propagandístico del pasado”<sup>15</sup>. Para llegar a ello analizan los personajes, las temáticas y las tramas y sus tiempos, pero adolece, en suma, de llevar a cabo una visión de conjunto de los filmes. Donde yerran más profundamente es en establecer que los filmes que analizan (18 en total<sup>16</sup>) versan sobre la Guerra Civil. No es raro, en suma, que encuentren que ninguno de ellos hable sobre batallas relevantes de la guerra, tal vez porque, en definitiva, no es este el valor por el que se pueda destacar a la mayoría de ellos. En general, nos dicen, y es así, estos tratan sobre las consecuencias de la guerra. Esto es debido a que se recurre a hacer de ellos una alegoría histórica que va más allá de la mera temática de la guerra o la recreación auténtica o fiel de ese pasado (como ocurre en *La luz prodigiosa*, *Una pasión singular*, *El laberinto del fauno*, incluso, en *La buena nueva* o *Balada triste de trompeta*). Por lo tanto, cabría hablar de un cine dedicado a las víctimas del franquismo y no propiamente de un cine sobre la Guerra Civil. Tampoco se detienen a perfilar que, en buena medida, muchos de estos filmes se inspiran en textos literarios, siguiendo la tradición española que une cine y literatura. Por ello, cabría destacar que esta mirada retrospectiva no parte de guiones originales sino de novelas que han tenido, en mayor o menor medida, su impacto en la sociedad. Esto no conduce a pensar que tampoco se han escrito novelas *redondas* sobre la guerra.

Pero, ¿es el cine español tan singular con respecto al modo en el que aborda ciertos capítulos de su Historia reciente, cayendo en la misma inercia manida que utilizó el franquismo pero a la inversa? Creo que hay que tener cuidado con esta aseveración<sup>17</sup>.

Si utilizamos como referente las películas sobre el nazismo se podría afirmar que sus personajes, mayormente, han aparecido como sádicos asesinos, fanáticos descarnados y brutalmente desconsiderados hacia todo lo que implica el humanitarismo<sup>18</sup>. No cabía otro relato. Por eso, la representación de un Hitler *humano* en el filme *El hundimiento*, causó tanta polémica cuando se alteró su visión tradicional del desquiciado paranoico<sup>19</sup>. Pocas películas, aunque cada

<sup>14</sup> PELAZ, José-Vidal y TOMASI, Matteo, op. cit., pp. 3-4.

<sup>15</sup> Ibidem., p. 18.

<sup>16</sup> *Silencio roto* (2001); *La luz prodigiosa* (2002); *Una pasión singular* (2002); *Soldados de Salamina* (2003); *El lápiz del carpintero* (2003); *Triple agente* (2004); *Juegos de mujer* (2004); *El laberinto del fauno* (2006); *Las trece rosas* (2007); *La mujer del anarquista* (2008); *Los girasoles ciegos* (2008); *Pájaros de papel* (2010); *Balada triste de trompeta* (2010); *Pan Negro* (2010); *Caracremada* (2010); *Ispanzi* (2010); *Encontrarás dragones* (2011). Les faltaría incluir dos filmes de mucho interés como *El viaje de Carol* (2002) que se ambienta en la retaguardia nacional durante la guerra y *Para que no me olvides* (2005), que versa sobre la memoria republicana al final de la contienda, o la menos lograda de las tres *Estrellas que alcanzar* (2010), sobre la represión de las mujeres en el País Vasco.

<sup>17</sup> En el artículo José-Vidal Pelaz y Matteo Tomasi van más lejos y relacionan este cine, y su discurso sesgado, a la relativa escasa incidencia que tuvo a nivel general, en la asistencia de público, refiriéndose al “divorcio” entre este cine y los espectadores. Pero el asumir que las cifras reflejan esta evidencia es simplificar la cuestión. La afluencia de público depende de si el filme está artísticamente logrado, si ha tenido una buena distribución (que no es el caso de todos los filmes) y analizar cuál es la incidencia real de las películas de corte histórico en la sociedad.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ BARBA, Francesc, *La II GM y el cine (1979-2004)*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2005. Cf. SALES LLUCH, José Miguel, *La Segunda Guerra Mundial en el cine*, Galland Books, Madrid, 2010.

<sup>19</sup> HERRERO, Joan, “El hundimiento y la caída del III Reich”, NARVÁEZ, Daniel C. y MARTINEZ, Jesús (eds.), *La derrota del III Reich a través del cine*, Alicante, ECU, 2009, pp. 202-203.

vez más, han procedido a llevar a cabo una autocrítica de los crímenes aliados y, cuando lo han hecho, han venido marcadas, en ocasiones, por discursos nacionales o autoexculpatorios (como *Katyn*, en el que se idealiza a los oficiales polacos, sin tratar el tema del antisemitismo) o en modo alguno se ha tratado la dimensión de los bombardeos aliados sobre las ciudades alemanas. Solo de forma puntual en los últimos tiempos se han desterrado los consabidos clichés cinematográficos de la caracterización del nazi sádico y homicida o han dado lugar a discursos más plurales y matizados: como en *Sophie Scholl* (un oficial de la Gestapo personalizado y capaz de dialogar sin violencia), *Napola* (se desglosa la educación nazi de la tradición alemana), *Amen* (un médico de las SS que se ve desbordado por los horrores del exterminio), *La lista de Schindler* (el ilimitado poder sobre la vida y la muerte, causa de la brutalidad del nazi protagonista), *Salvad al soldado Ryan* (actos violentos contra alemanes indefensos), *El libro negro* (un oficial de las SS humanitario), *El lector* (se matiza sobre el carácter humano de una carcelera), *El niño con el pijama de rayas* (la amistad de un judío y el hijo del jefe de un campo de exterminio), etc., casi todo ellos de enorme valor artístico e ideológico.

Todo esto ha brotado después de haber llevado a cabo una adecuada y atenta valoración de las víctimas del nazismo desde muy diversos ángulos. Con ello me refiero a que, bien mirado, ninguna cinematografía se escapa a esta necesidad de evolucionar en su discurso y cuando lo hace, el resultado no siempre es a gusto de todos. Hubiese sido imposible referirse a *nazis buenos* en los filmes de los años 40, o más humanitarios. En la actualidad, en cambio, nos podemos encontrar con otros registros diferentes sobre el papel de la sociedad alemana en el nazismo o sobre lo que fue el carácter, no siempre caballeroso, de las tropas aliadas en la guerra. Pero, incluso, en estos casos, podríamos matizar que unos filmes se refieren a la guerra, otros al nazismo y los hay que están en el marco del exterminio judío<sup>20</sup>. Hay quien podría afirmar, además, que el filme *La vida es bella* (1998) es un retrato irrespetuoso con las víctimas porque era inconcebible construir una comedia de un tema como el Holocausto. Sin embargo, la fórmula de Benigni funcionó. Pues su intención no era mostrar el exterminio como otros filmes sino, ante todo, mostrar que hay vida y esperanza tras este. Así, estos filmes buscan no tanto recrear el pasado exactamente tal y como sucedió sino convertirlo en una lección en la que se perfila que los nazis no fueron tipos ajenos a la condición humana sino que, precisamente, su propia humanidad ha de ser la base de una reflexión más profunda para que no podamos repetir nada parecido. Tal y como nos indica Todorov, se trata de hacer de la memoria una experiencia *ejemplarizante*<sup>21</sup>. Aunque no todo el cine se apoye en este principio.

En España, el tema de las víctimas de la guerra y del franquismo fue ignorado o, en todo caso, vinculado a las consecuencias inmediatas de la misma, por lo que cabe indicar que es un género aparte, aunque existe un solapamiento temporal, en algunos casos, o en otros estén interconectados. El cine no parte de los marcos cronológicos establecidos al uso, tiene sus propios elementos, reglas y significaciones, como bien destacan Ferro y Ronsenstone<sup>22</sup>.

Pero, ¿cuál ha de ser el punto de vista válido para extraer las reflexiones oportunas sobre la guerra civil y sus consecuencias? ¿Se podría ponderar un discurso en el que se hablase de que todos fueron culpables? ¿cómo igualar o retratar a las víctimas de uno u otro bando?

Hay lagunas en la cinematografía española, de acuerdo, de muchos capítulos de nuestra historia (como ocurre con el periodo republicano, no lo olvidemos) porque el cine no ha pretendido sustituir a la Historia. No creo que estas producciones hayan pretendido, en modo alguno, hacerlo así, imponiendo la memoria a la Historia. Creo que han utilizado una fórmula válida para recomponer ese pasado, para alcanzar una memoria reparadora de las víctimas del franquismo, influida, cierto es, por el contexto social y político, pero necesaria.

Ahora bien ¿realmente podemos afirmar tan rotundamente que el cine sobre la guerra de los últimos años es parecido o similar al de la propaganda franquista? Rotundamente no. Estas comparaciones son hartamente peligrosas porque nos dan a entender que fue lo mismo defender la República que apostar por el bando nacional, este es un mensaje equívoco que habría que

---

<sup>20</sup> BARRENETXEA, Igor, "Nazis en el cine: creando un imaginario", en *Magazine of the Peoples*, núm. 16, 2010, pp. 28-32.

<sup>21</sup> TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 31.

<sup>22</sup> FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995. Cf. ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997.

cuidar, aunque se produjeran crímenes en el bando republicano durante la contienda como bien se refleja en el caso del filme *Soldados de Salamina* (2003). Además, José-Vidal Pelaz y Matteo Tomasi lanzan la afirmación sin haber construido una base sólida a este respecto. Puede que los filmes que pasaré a analizar no hayan construido relatos completos ni acabados, o que la memoria social no haya interiorizado, como afirma Josefina Cuesta<sup>23</sup>, la ingente contribución de la historiografía (y ello haya de mostrarnos las deficiencias y lagunas de lo que aún hemos de seguir incidiendo para buscar una enseñanza adecuada de esta historia), pero valoremos lo relevante de ella, los aspectos fundamentales que sí reflejan y que han de ayudarnos a la hora de interiorizar ese pasado como memoria, imaginario e historia común, para lograr construir un retrato veraz y acorde a los tiempos que vivimos de aquel proceso de la destrucción de la sociedad republicana tras la guerra mediante el terror. Es algo que no podemos olvidar.

#### 4. Las víctimas del franquismo en el cine de ficción

Las víctimas de la Guerra Civil, sin necesidad de desvelar nada original, fueron los españoles corrientes, y las películas tratarán de los aspectos más relevantes de la represión franquista o del bando nacional hacia ellos. En unos casos, los filmes versarán sobre grupos políticos reprimidos, en otros sobre individuos, familias, niños, mujeres, intelectuales, etc. Lo que se desgana como una parte esencial del discurso que se plantea. Es la representación de aquella otra España derrotada, humillada y maltratada por los vencedores de la misma.

Así, frente a aquellos filmes que han hablado sobre la Guerra Civil propiamente dicha, aquí nos encontramos con un contexto vinculado a las políticas reparadoras que se establecen desde el Gobierno socialista, a partir de 2006 (año de la Memoria Histórica) y la labor de las Asociaciones de Recuperación de la Memoria Histórica (2000). El cine ha atendido esta demanda social y ha ido elaborando su propio discurso. Las diversas propuestas han mostrado la pluralidad de puntos de vista o temáticas que se pueden extraer del tema de las repercusiones que va a tener la contienda en la sociedad: los maquis por ejemplo, van a alumbrar filmes como *Silencio roto* (2001), uno de los trabajos más acabados a la hora de ilustrar sobre el sufrimiento silencioso de las mujeres, además de ser un filme que se encarga de desnudar el idealismo sobre los maquis, siendo una guerra desigual y sucia. Otros como *La luz prodigiosa* (2002), brillante metáfora sobre el pasado y la memoria, basado en la novela de Fernando Marías<sup>24</sup>, aunque se enfatice menos el tema de las víctimas. Se centra, sobre todo, en el papel que tiene la memoria y el olvido en la sociedad, a través de la figura de Lorca quien, supuestamente, en este lance imaginativo, habría sobrevivido a su fusilamiento.

En este marco de las víctimas, también, entraría a formar parte *El viaje de Carol* (2002), que practica un retrato ponderado de la retaguardia nacional, de la violencia y, sobre todo, su influencia tanto dramática como traumática que va a tener en los niños. *Soldados de Salamina* (2003), por su parte, refleja la represión republicana en los últimos meses de la guerra, estableciendo una contra visión de cómo también hubo violencia por parte del bando perdedor. Y ese mismo año, se estrenó *El lápiz del carpintero* (2003), en el que se radiografía el carácter de la represión y la áspera existencia en las cárceles del régimen. Tal vez, este filme sea el menos logrado de los filmes citados. Incide en ciertos clichés, muy recurrentes en el cine (el falangista sádico), que reflejan una visión excesivamente dual entre víctimas y verdugos, y artísticamente es irregular. Si bien, esto no evita destacar la relevancia que cobra la descripción que se hace del sufrimiento de los presos en las cárceles del régimen ni la política arbitraria de paseos practicada en los primeros meses tras el fin de las hostilidades. Mientras el cine del franquismo, cabe decir, era panfletario y dogmático (algo fantasioso e irreal), este intenta mostrar de forma sincera, aunque no siempre lograda, la inhumanidad de la represión a través de los datos y testimonios que conocemos sobre estas brutales experiencias que se llevaron a cabo.

Las tres películas citadas están inspiradas en sendas novelas<sup>25</sup>. Literatura y cine vienen de la mano, por lo tanto, esta representación del pasado viene unida a una base de ficción no

<sup>23</sup> CUESTA, Josefina, *La odisea de la memoria*, Madrid, Alianza, 2008, p. 295.

<sup>24</sup> MARÍAS, Fernando, *La luz prodigiosa*, Barcelona, Destino, 2003.

<sup>25</sup> GARCÍA ROLDAN, Ángel e URIBE, Imanol, *El viaje de Carol*, Madrid, Ocho y medio, 2002; CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Madrid, Plot2003; y RIVAS, Manuel, *El lápiz del carpintero*, Madrid, Alfaguara, 1998.

histórica aunque, en buena medida, sus historias están inspiradas o simbolizando una realidad. En ese caso, es una elección personal de directores y productores; con lo que no es solo el cine el que pretende construir una memoria reparadora sino también la literatura.

A partir de aquí, me centraré más detenidamente en un puñado de filmes que tiene que ver más específicamente con la imagen que se ofrece de las víctimas a partir de este marco nacido de la Ley de la Memoria Histórica (2007), y dejando al margen aquellos que lo hacen de una manera más tangencial, o con unos elementos ideológicos menos interesantes como son: *Las trece rosas* (2007)<sup>26</sup>, de Emilio Martínez Lázaro; *Los girasoles ciegos* (2008)<sup>27</sup>, de José Luís Cuerda; *La buena nueva* (2008), de Helena Taberna; *Estrellas que alcanzar* (2010), de Mikel Rueda y *La voz dormida* (2011)<sup>28</sup>, de Benito Zambrano. Prácticamente los cinco filmes tienen en común que los personajes protagonistas sean mujeres, salvo en *La buena nueva*, y en su mayor parte han militado o son familiares de quienes han perdido la contienda y han sido injustamente tratadas por el bando vencedor de la contienda. Este protagonismo femenino es sumamente revelador de la conciencia social de la sociedad española. Frente a la actitud pasiva o sufridora silenciosa que la mujer pudo tener en el cine franquista, este cambio de rol, su protagonismo en el plan de las víctimas, es consecuente con esa mirada puesta en reflexionar sobre sus efectos sociales desde una perspectiva democrática. Los hombres sufrieron tanto o más que muchas miles de mujeres pero siempre han sido más visibles en la Historia. Esta *nueva visibilidad* de la mujer nos aporta un nuevo punto de vista y una comprensión más profunda de las consecuencias de la guerra. Ya no son los heroicos soldados los que defienden la patria o los ideales, sino que son las mujeres las que portan la indignidad de este maltrato. Y al valorar estas consecuencias se apela de forma más clara a la conciencia y a la dignidad de las personas. Aunque en los filmes *Las trece rosas* (2007), *Estrellas que alcanzar* (2010) y *La voz dormida* (2011) algunas de estas mujeres son comunistas, anarquistas o republicanas, no escuchamos un discurso político ni dogmático (en algunos casos se critican tales dogmatismos), porque no es lo que interesa, sino su sufrimiento y el destino amargo que se les reservó en la Nueva España.

*Las trece rosas* (2007) fue un filme que cosechó éxito, ayudado por el marco social el la que la atención sobre las víctimas era muy destacado. Al margen de sus valores artísticos es un filme muy ilustrativo de esta revisión sobre el pasado. El filme se inspira en el ensayo del periodista Carlos Fonseca sobre el devenir de varias mujeres, que serán ajusticiadas por haber pretendido reconstruir desde la clandestinidad el Partido Comunista. La mayoría de estas jóvenes eran adolescentes que, influidas por su activa participación en la guerra no fueron conscientes del peligro que tenía el enfrentarse al régimen franquista. El índice de mujeres asesinadas fue menor en comparación con el de los hombres pero, aún así, eso no evita el observar esta fría dureza por parte de la (in)justicia nacional. El filme recoge aspectos relevantes sobre la justicia *al revés* del franquismo, las penurias penitenciarias que se vivían en la cárcel modelo de Las Ventas que acaba simbolizando la impiedad del Nuevo Estado frente a unas jóvenes cuyo único delito era pretender mantener viva la llama de la libertad. Ingenuas, harto idealistas, torturadas, vejadas y humilladas, representan una audible inocencia<sup>29</sup>. E, incluso, en su ciega venganza se acabó por condenar a una de ellas, falsamente.

Sin embargo, entre las virtudes del filme está la de utilizar aspectos de contrapeso. La elección de las temáticas no son casuales ni tampoco el enfoque tierno, ingenuo y entusiasta, por no decir idealista, de estas militantes de izquierdas que está condicionado para conmovir. Pero en este equilibrio interno que busca, pues no solo es una apología de la lucha antifranquista, se introducen elementos como el uso indebido e injustificado de la violencia por parte de un par de militantes comunistas o una licencia cinematográfica harto significativa, como va a ser la actitud de la directora de la prisión, Carmen Castro. Este es un personaje verídico quien no mostró en los hechos reales ninguna compasión por las reas. En cambio, en el filme, sí lo hace. Tal vez, el

---

<sup>26</sup> FONSECA, Carlos, *Trece Rosas Rojas*, Madrid, Temas de hoy, 2008.

<sup>27</sup> MÉNDEZ, Alberto, *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

<sup>28</sup> CHACÓN, Dulce, *La voz dormida*, Punto de lectura, 2006.

<sup>29</sup> Se criticó que las actrices protagonistas fueran demasiado guapas y perfectas frente a las mujeres que encarnan a sus guardianas en la cárcel, creando así una imagen estereotipada y manida. Sin embargo, es una estrategia muy utilizada en el cine, en el filme *Sophie Scholl* (2004) ocurre lo mismo con esta mujer asesinada por el nazismo y nadie pone en duda la hondura del mensaje ni la eficacia del discurso que se plantea en él.

filme ostente otros defectos pero, en este caso, muestra un discurso que intenta sensibilizarnos frente a la brutalidad. Una realidad que se vivió en España y que se inspira en este episodio.

En esta línea, en *La voz dormida* (2011) también se nos ilustra bastante bien sobre como vivían las mujeres en la cárcel de Madrid, aportando algunos aspectos nuevos, como ver a los familiares haciendo cola para entrar o el temor que existía entre ellos a hablar, debido a las denuncias. Una vida difícil para todas esas mujeres hacinadas sobre las que pesaba una condena ejemplar, sin importar si estaban embarazadas o no, pues sus hijos, una vez alumbrados, serían dados en adopción y ellas cumplirían sus castigos indistintamente. Hubo muchos perdones en última instancia de condenados, conmutadas las sentencias por cadenas perpetuas o redención de penas por trabajo, pero en el caso de estos filmes, sobre todo, se nos ilustra de los casos más simbólicos en los que el régimen no mostró ninguna consideración.

Además, el maltrato psicológico o las torturas eran una cuestión corriente (las tácticas habían sido supervisadas o aconsejadas por la Gestapo en esta colaboración que se tuvo con el régimen nazi en los primeros años), pues los presos no poseían ningún derecho, como bien se recoge en ambos filmes cuando varias de sus protagonistas son salvajemente torturadas. A veces, ni conocían a sus abogados ni se les garantizaba un juicio justo.

En el filme *Estrellas que alcanzar* (2010), la trama gira concretamente sobre la vida de varias mujeres en la cárcel femenina de Saturrarán, en el País Vasco. Para muchas de ellas su delito no era otro que ser familiares de republicanos huidos. El trato que se les dispensa es atroz, aún cuando algunas de ellas sean de tradición católica. El régimen disciplinario es humillante, aquí se ahonda en la cuestión del fanatismo religioso, un imperativo que se dispuso en el régimen franquista y que, también, se refleja en el filme *El lápiz del carpintero* (caso de los hombres), en esa obligación a asistir a las misas o a celebrar actos religiosos como una medida de redención por sus pecados, por mantener, supuestamente, todos ellos un credo ateo al haber militado en el bando rojo. El filme no acaba de funcionar y su escaso recorrido comercial, también, viene relacionado con el hecho de que fuese rodado íntegramente en euskera. Si bien, este hecho es bastante singular y una de las piezas más acertadas del director.

Los idiomas nacionales fueron duramente perseguidos por el régimen franquista.

El filme es un duro alegato contra el maltrato dispensado a las mujeres *rojas*, en el que colaboraron abiertamente congregaciones religiosas, en este caso, son monjas las que rigen la institución, pero también contra toda intolerancia. Además, se denuncia el robo de sus hijos para darlos en adopción a familias afectas al régimen. La reflexión es necesaria.

Frente a un discurso menos crítico sobre el papel que ejerció la Iglesia en la represión del régimen franquista cabe destacar *La buena nueva* (2008). Inspirada en un hecho real, la historia tiene la virtud de cambiar el nombre de la localidad donde se desarrollan los hechos, al igual que el de los protagonistas, para convertirla en una lectura simbólica de ese ayer. El filme, al igual que *Las trece rosas*, se ve forzado al final con el fin de enfatizar este homenaje postrero a las víctimas de la represión y, sin embargo, *La buena nueva* es uno de los filmes más acabados a este respecto sobre la necesidad que existe de revisar ese pasado de una manera a la que no podemos calificar como un cine panfletario. Aquí se establece incluso, en la figura de un falangista, la paulatina deshumanización final de quienes se ven atrapados en esta espiral de violencia, abordando incluso las repercusiones de esta lucha, en la que todos acaban por pagar un alto peaje emocional. Donde la convivencia fue arrasada por una actitud retrógrada y violenta, mostrando la dureza del maltrato del vencedor sobre el vencido.

La posición del sacerdote protagonista, Miguel, en la que se ve atrapado por esta espiral de terror, matiza en parte la cruda semblanza de tantos otros hombres y mujeres que acabaron en el bando del vencedor pero que no compartieron los fines ni los medios empleados en estas *políticas de la venganza*<sup>30</sup>. Su relación con Margari, viuda porque han asesinado a su marido por la pretensión de un primo suyo de casarse con ella, se contagia de las intenciones del filme de querer recordar la memoria de ese pasado. En el filme se oye la significativa frase pronunciada por el sacerdote: “*Nadie puede devolverles la vida. Pero podemos evitar que los maten otra vez con el olvido*”. La trama, además, transcurre en un pequeño pueblecito de Navarra, donde vemos como la sociedad se transforma por completo. En unos casos, tras la entrada de las tropas

---

<sup>30</sup> REIG TAPIA, Alberto, *Ideología e historia: sobre la represión franquismo y la guerra civil*, Madrid, Akal, 1984.

nacionales, falangistas y requetés, mostrando sus diferencias tras el acta de unión, la vida se ve duramente golpeada por los paseos y las humillaciones públicas de las familias de los tildados como rojos. Nada de todo esto es irreal, ocurrió de verdad, lo que el cine nos muestra es esta narración descarnada con el fin de que nos concienciamos bien de ello.

Finalmente, nos encontramos con la adaptación de la novela *Los girasoles ciegos* (2008) a la gran pantalla. Recrea, también, las vivencias de una familia que ha perdido la guerra, en la que el padre de familia, Ricardo, ha de vivir escondido en el fondo de un armario, para no ser depurado y las vicisitudes que la mujer, Elena, tiene que padecer cuando un diácono, Salvador, maestro de su hijo Ricardo, se enamora de ella. El diácono encarna una España torturada. Afectado por la brutalidad de la que ha sido protagonista vive en esa amarga contradicción de enamorarse de una mujer a la que cree viuda. Sin embargo, ella ha de aparentar esa tristeza mientras sobrevive entre el temor y la angustia de ver como su marido puede ser descubierto. La educación que se perfila recibe Ricardo en la escuela franquista revela, además, esta ruptura con el pasado republicano y el restablecimiento de unos valores retrógrados, rompiendo, incluso, con la tradición liberal de la España decimonónica<sup>31</sup>. La derrota a todos los niveles, tal y como se instituye en el filme, encarna la desnaturalización de los logros de la democracia republicana y de una parte de la cultura española. De un modo u otro, todos fuimos víctimas, a veces directas, otras indirectas, de la contienda. Y estos filmes pretenden recuperar esta conciencia.

## 5. A modo de conclusión

Buscar una fórmula, eso pretende el cine, en la que se naturalice “la presencia pública del pasado”<sup>32</sup>. Y esto es lo que se ha logrado por primera vez con estos filmes sobre las víctimas del franquismo. La percepción que tenemos sobre este pasado puede no resultar para todos cómoda, pero sí es necesaria. Estos filmes no pretenden subvertir la Historia sino hacer de la memoria un lugar de reflexión. Su intención es clara. Es cierto que a su mensaje, en ocasiones, le falta la debida sutileza artística, sin embargo, hemos de considerar, en términos generales, que ha constituido un discurso acorde a la sensibilidad y el apasionamiento que le exigía una parte de la sociedad española en estos últimos años. El ayer, de pronto, se revelaba como una herida abierta pero, en modo alguno, como una revancha política, como sí lo plantearon los vencedores de la guerra, sino, en todo caso, plegada a un carácter recordatorio.

La aspiración del franquismo fue la de uniformar (algo imposible) la sociedad y negar la tradición liberal existente en España. Para ello acometió una depuración y represión sistemática de la sociedad. Hubo grupos que fueron víctimas brutales de esta represión de forma arbitraria. No todos los que fueron pasados por las armas o condenados habían cometido delito alguno, su falta fue haber defendido los ideales republicanos. El cine ha alimentado ciertos clichés, es cierto, como el papel protagonista de la Falange en esta represión y, sin embargo, podía haber ido mucho más lejos, haciendo responsable al Ejército, quien, en verdad, tal y como ha puesto de relieve la historiografía más reciente, era el que avalaba esta política vengativa.

Así, militar o haber militado en un partido político de izquierdas fue un terrible delito. Haber defendido la República fue igualmente contemplado como un crimen deleznable. Ser familia de un militante republicano o de izquierdas implicaba también pasar por un juicio sumarísimo. Esto no evita adoptar una postura crítica con la violencia ejercida contra la Iglesia o contra la derecha por los sectores más intransigentes de la izquierda revolucionaria. Eso no debe tampoco llevar a la confusión de afirmar que de haber ganado la República la contienda su actitud hubiese sido igual de virulenta (porque no lo hubiera consentido) como si eso sirviera de disculpa. El cine no pretende compensar estas lecturas o sustituir a la historiografía que ha sabido ir colocando negro sobre blanco y viceversa en las últimas décadas, analizando la complejidad de este drama español con sus honda raíces europeas, sino constituir su propia narración. Esta nos conduce a que debemos aceptemos la responsabilidad de no haber sabido enfrentarnos a esta revisión de la memoria de una manera más firme y valiente (de ahí que no

---

<sup>31</sup> BARRENETXEA, Igor y GARRIDO, Magdalena, “La España Fracturada”, BARRIO, Ángeles, DE HOYOS, Jorge y SAAVEDRA Rebeca (eds.) *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Publican, 2011.

<sup>32</sup> MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro, *op. cit.*, p. 115.

sirva el eclecticismo para componer la memoria de la reparación). Es un reproche que puede bien darse en otras sociedades que han vivido procesos traumáticos semejantes (como es el caso de la sociedad alemana), y que tan nítidamente se escenifica en el filme *Para qué no me olvides*, que pasó tan desapercibido entre el público. La ventaja del pasado es que podemos hablar de él sin sangrar por ello. Así que la cinematografía se ha encargado de revelar públicamente las carencias de la sociedad, el olvido de las víctimas, no ha pretendido imponer su Historia, sino sensibilizarnos, con sus defectos y aciertos en el discurso, sobre la violencia ejercida por el bando vencedor. Porque, aunque la Guerra Civil se configura como una tragedia colectiva eso no evita valorar sus consecuencias individuales. Así, el carácter de las películas analizadas ha de verse en la globalidad de un esfuerzo social, que no está cerrado ni acabado del todo, por recuperar el valor que obra en el recuerdo de las víctimas, en parte como homenaje y en parte como memoria permanente de lo ocurrido, tras haber sido arrinconadas o ignoradas.

Hay que asumirlo, porque repartir las posibles culpas no exime que hubiese verdugos y víctimas, ni que unos portasen más responsabilidad que otros en los hechos, aunque sea una realidad cruda e incómoda. No puede ser de otro modo porque el franquismo se encargó muy mucho de cuidar que fuera así (en su *memoria oficial*, resistente al paso del tiempo). Y esta historia hemos de llevar con nosotros porque es lo que nos permite ser conscientes a la hora de hacer posible todo proyecto democrático. Solo a partir de las víctimas podemos ponderar y consolidar un imaginario social digno y justo, en unos casos, las que dieron su vida por la República y, en otros casos, los que no fueron capaces de entender que la violencia nunca justifica ni valida ninguna ideología. Nos toca asumir esta triste pero crucial evidencia de cara al futuro. Y filmes como *El lápiz del carpintero*, *Las trece rosas*, *La buena nueva*, *Los girasoles ciegos* y otros que he ido nombrando, nos aportan su granito de arena para que esto sea posible; para que nuestra manera de mirar el pasado nunca sea la misma, recuperando y dando entrada de forma protagonista (como sólo el cine puede hacerlo) a esa dignidad (silenciada o negada) de la que nunca debieron ser despojados como seres humanos.