

↳ **Imágenes del pasado histórico reciente: documentales, películas y docuficción de la Guerra Civil española y del franquismo**

Volker Jaeckel

Documentales y películas propagandísticos del bando nacionalista

Sin duda alguna, el régimen de Franco supo aprovechar los mitos existentes en la historia de España a su favor. Costumbres, tradiciones, figuras míticas y heroicas, así como lugares cargados de memoria fueron utilizados, para difundir la propaganda nacionalista del bando rebelde. El propio Caudillo es glorificado como una nueva encarnación del Cid Campeador. Esta comparación tiene dos objetivos: por un lado, ennoblece el carácter de Franco y, por otro, subraya la justa causa que es la cruzada actual contra los enemigos. Durante la Guerra Civil española, los generales rebeldes tenían la necesidad de justificar su intervención en forma de alzamiento contra la Segunda República y su legítimo gobierno permanentemente. Estas justificativas fueron encontradas en las supuestas conspiraciones marxistas y judeomasónicas, para hacerse con el poder, pero también en la propia historia de España. En los documentales de producción nacional, se narra la historia de España glorificando la índole del pueblo español, hablando de su pasado y de su misión histórica. Se resalta su noble carácter, sus esfuerzos en la cultura y arquitectura. Según los documentales y reportajes, los logros y valores que estaban en peligro por causa de la invasión de las hordas marxistas y bolcheviques que amenazaban la civilización occidental y especialmente España desde la proclamación de la Segunda República en 1931.

Son argumentos que, como un hilo conductor, recorren los documentales y reportajes que analizaron Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca en su último libro, *El pasado es el destino*. En éste se abordan diversos aspectos del cine de la Guerra Civil española del bando franquista y se comenta su evolución hasta la posguerra inmediata, con el objetivo de trazar las relaciones estrechas entre la propaganda, los medios de comunicación y el cine en el bando nacional durante la contienda y la inmediata posguerra. El estado franquista intentó edificar un aparato eficiente de propaganda, destinado a ganar la guerra en todos los frentes y a lograr un rápido control de la población a través de su adoctrinamiento. Como los falangistas tenían consciencia del papel que el cine podía desempeñar para la propaganda de la guerra, se creó la Sección de Cinematografía dentro de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Este libro está acompañado por un DVD que recoge imágenes oficiales, producidas en su mayor parte por la Delegación Nacional de Cinematografía (DNC), tratándose de documentales y noticieros de 1937 a 1941. El volumen es el resultado de seis años de investigación por parte de los dos historiadores del cine español sobre un tema que hasta ahora ha sido poco estudiado.

La obra está estructurada en dos partes: en la primera parte, que consta de tres capítulos, se hace un trazado histórico de la creación del DNC, desde los inicios de la Guerra Civil y se muestra cómo nace el proyecto cinematográfico nacional. En la segunda parte, compuesta por cuatro capítulos, son analizados diversos aspectos de los mecanismos

genéricos de la propaganda en relación con los medios técnicos y expresivos, los reportajes de los frentes de combate, imágenes de la ocupación de las ciudades de Barcelona y Madrid, la cuestión del carisma de los líderes Franco y José Antonio, y el aprovechamiento de mitos, rituales y ceremonias para la propaganda política por el bando franquista.

El libro contiene también copias de los convenios cinematográficos, otros documentos de la época, así como una amplia bibliografía y filmografía. Lo que se puede comprobar con el libro y el DVD es la “migración de imágenes”, un fenómeno muy frecuente durante la Guerra Civil que tiene su origen en la escasez de imágenes auténticas. En esta primera guerra mediatizada se utiliza el material incautado del adversario ideológico y se le da el sentido opuesto al original con un nuevo montaje y un nuevo comentario. Es el caso de *España heroica* con la locución de Joaquín Reig Gozalbes, una obra clave para justificar la sublevación militar y crear una mitografía nacional utilizando, por ejemplo, los acontecimientos en el Alcázar de Toledo. Se construyó un excelente mito, que podía ser aprovechado para fines propagandísticos, con su defensa por el coronel Moscardó durante 70 días contra las fuerzas muy superiores de la República española. El Alcázar se transformó en un símbolo de la heroica resistencia del padre que dejó al hijo ser sacrificado en las manos de los ateístas marxistas, al igual que sucedió en el caso de Guzmán el Bueno.

Otro pilar importante de la sublevación militar que también se convirtió en mito fue la participación de los “moros” marroquíes en el bando nacional. El documental etnográfico *Romancero marroquí* (1939) destaca al norteafricano como noble aliado que participa en una cruzada cristiana contra las hordas rojas de la izquierda. La película evoca una hermandad espiritual y cultural entre los dos pueblos, que explica el alistamiento masivo de marroquíes en las filas nacionales. El Protectorado español en Marruecos es exhibido al espectador desde un punto paternalista, con los grandes beneficios que trae a la población autóctona, que no podría vivir sin la asistencia de un médico español, por ejemplo. La paga que el soldado magrebí recibe por conquistar la tierra española de manos de los rojos, constituye el único subsidio a la familia marroquí. De esta forma, se ha olvidado completamente cómo los mismos generales africanistas en la década anterior perseguían a los “moros” hasta con armas químicas, para erradicar a la población rifeña. En el caso de este documental se trata de una coproducción entre la Cinematografía Española Americana (C.E.A.) y la alemana Tobis-Klangfilm. La iniciativa de esta película partió del alto comisario de España en Marruecos, coronel Juan Beigbeder Atienza, con la finalidad clara de defender los buenos objetivos de Franco con España y con el Protectorado en Marruecos.

También en el caso de los largometrajes *La canción de Aixa* (versión alemana *Hinter Haremsgittern*) y *Carmen, la de Triana* (*Andalusische Nächte*), se trata de coproducciones con la Alemania nazi que obtuvieron cierto éxito entre el público alemán y de otros países. El bando rebelde también recibió un apoyo cinematográfico importante de su vecino en la Península Ibérica: Portugal fornecía al principio su infraestructura a los rebeldes para el corte y el montaje de las primeras películas rodadas. También producía sus propios documentales sobre lo que estaba pasando en España. Uno de los resultados más conocidos del cine de propaganda portugués es *A revolução de maio* (1937), que presenta al telespectador un Portugal nuevo, vuelto a las viejas tradiciones, y que se encuentra renovado por las obras emprendidas por el gobierno de Salazar. Pretende ser entendido como una obra de propaganda, que no es ajena a la Guerra Civil española, ya que un refugiado comunista español entra en Portugal para desencadenar una revolución marxista, pero desiste de su objetivo porque encuentra a la sociedad portuguesa en estado de felicidad.

Todas estas películas muestran con bastante claridad cómo el apoyo mediático al bando nacional, por parte de las naciones que se alinearon con Franco, tuvo un papel importante para la afirmación y justificación del golpe de Estado de 1936. El cine franquista explora los mitos relacionados con la España profunda, noble, heroica y eterna más que el bando republicano, donde la propaganda es dominada por las ideologías políticas y aspectos de las luchas sociales.

El discurso político de estas producciones filmicas se basaba en el fascismo italiano y en el nacionalsocialismo alemán. Por tanto, no sorprende que la España franquista encuentre en el Ministerio de Propaganda de Joseph Goebbels su principal aliado.

El DNC consiguió centralizar los esfuerzos en el terreno de la propaganda visual para las masas, que hasta entonces había sido explorado casi exclusivamente por Falange Española y de las JONS; al contrario que los generales sublevados, ésta había reconocido desde el inicio la importancia del cine documental y hacía esfuerzos para aprovecharlo para fines propagandísticos. Poseía una ideología que propugnaba la deificación de un líder lo que le dio el nombre de religión política. Falange, sin duda alguna, se aprovechaba de las circunstancias del siglo xx, en las cuales, las ciudades modernas propician grandes concentraciones de masas que los sistemas totalitarios intentan transformar a través de mecanismos de encuadramiento, como, por ejemplo, mítines, desfiles y homenajes.

La cinematográfica nacional, con su producción de documentales y de noticiarios, perseguía dos objetivos principales, por un lado, legitimar la actuación de las tropas y vanagloriar las instituciones nacionales con sus dos líderes, Francisco Franco y el difunto José Antonio, y, por otro, descalificar y demonizar al enemigo del bando republicano. La profanación religiosa y los supuestos actos bárbaros contra la población civil por parte del adversario son los argumentos que la propaganda nacional utilizó en contraposición a la generosidad, la ayuda y el orden que fornecía el bando nacional: “Patria, pan y justicia” son las palabras claves que aparecen en diversas secuencias de los noticiarios para mostrar cómo era la preocupación por la población en las áreas libertadas de los “rojos”. También los prisioneros de guerra recibían un buen trato y se les enseñaba a abrir el puño del saludo revolucionario para extender la mano formando el saludo fascista.

Las investigaciones sobre la propaganda y los mitos difundidos por los nacionales y los republicanos han aumentado, sin duda alguna, en los últimos años en las universidades españolas. La atención dada a la cooperación cinematográfica entre la España franquista y Alemania e Italia o de las instituciones republicanas con las democracias occidentales durante la contienda ha sido analizada por varios investigadores españoles de prestigio. En Alemania, apenas Wolfgang Martin Hamdorf tocó el tema en una tesis y, ahora, en una obra colectiva que editó junto con Clara López Rubio bajo el título de *Fliegerträume und Spanische Erde*.

Según Hamdorf, hubo más montajes y reaprovechamiento de material filmico, que nuevos rodajes durante la Guerra Civil, lo que confirma la tesis de Vicente Sánchez-Biosca sobre la migración de las imágenes. El material filmico varía entre reportaje, compilación, noticiario semanal y la puesta en escena de los hechos, como fue, por ejemplo, el fusilamiento del Sagrado Corazón en el Cerro de los Ángeles. Hamdorf subraya que se trata de un simulacro, por parte de las tropas de Franco, del fusilamiento que hicieron días antes los milicianos republicanos. Su contribución abarca la producción filmica desde los documentales de la época hechos por los dos bandos hasta el cine de ficción más reciente, como por ejemplo *El laberinto del fauno* (España 2006). Por lo tanto, no se trata de un análisis

profundo de un determinado aspecto histórico del cine, sino de un abordaje breve de cada tema, que puede incentivar investigaciones más profundas. Un ejemplo de ello es el artículo de Manuel Nicolás Messeguer, que se dedicó a la documentación de las relaciones cinematográficas entre la España de Franco y la Alemania de Hitler en su tesis doctoral. En este volumen analiza la presencia de la Guerra Civil española en los cines del Tercer Reich, que se realizó de varias formas: por noticieros semanales (*Wochenschauen*), reportajes, documentales de más duración y películas de ficción. Messeguer llama la atención sobre el hecho de que los reportajes tenían que ocultar la intervención militar alemana, porque este país participaba oficialmente en el pacto de no intervención. Para Messeguer, una de las funciones más importantes de los reportajes sobre la Guerra Civil española en el cine alemán es la preparación a través de las imágenes cinematográficas de la población alemana para la Segunda Guerra Mundial. Con excepción de un corto periodo entre junio de 1939 y junio de 1941, la lucha en España es justificada por un claro anticomunismo.

Messeguer también revela un hecho curioso de la producción cinematográfica nacional: Heinrich Gärtner es el operador de cámara más prestigioso de la España nacional, pero se trata de un judío austriaco que fue varias veces protegido por el gobierno de Franco para no ser extraditado a la Alemania nazi.

Entre las películas tratadas por Messeguer en su artículo figuran dos largometrajes de propaganda nacionalsocialista: *Kameraden auf See* (1938) y *Wunschkonzert* (1940). El primero es un filme sobre la Marina alemana, que está presente en la Guerra Civil española para vigilar las costas del país, defender los intereses de Alemania y controlar la ejecución de las decisiones del comité de no intervención. La película muestra el conflicto de los soldados entre la obligación de cumplir las órdenes de sus superiores y el amor a una chica apresada por milicianos comunistas, que aparecen como barbudos salvajes. Lo que parece ser una historia individual, movida por motivos personales, es, en realidad una metáfora para la intervención alemana en la contienda, ya que ésta ocurre en nombre de los valores superiores de la civilización. *Wunschkonzert* es la historia de una joven pareja de alemanes que se enamoran durante los Juegos Olímpicos de Berlín. El protagonista es oficial de las fuerzas aéreas alemanas (Luftwaffe) que se va en misión secreta a España para participar en la Legión Cóndor. La chica tiene que confiar en su lealtad, aunque lo conoce hace muy poco tiempo. Después de más de dos años, el joven oficial vuelve a Alemania con varias condecoraciones y puede revelar a su novia los secretos. Nuevamente se trata de una comparación utilizada por la propaganda nazi: el pueblo alemán tiene que confiar en el liderazgo político y militar de Hitler. De esta forma, los dos largometrajes poseen una finalidad educativa y de preparación psicológica para el pueblo alemán, además de glorificar las hazañas de los soldados alemanes en España. El artículo de Messeguer aporta mucha información interesante y valiosa, analiza varias vertientes del tema, pero carece de una revisión más minuciosa.

El cine propagandístico del bando republicano

Oksana Bulgakowa se ocupa en el mismo volumen de un aspecto del cine en apoyo de la República y analiza las estrategias estéticas en la construcción del material de las versiones filmicas de la Guerra Civil española en la Unión Soviética, el collage y el montaje de un material que también procede de noticieros semanales de Francia o

del bando franquista. Roman Karmen, con varios reportajes de 1937, y Esfir Schub, con *Ispanija* (1939), son los ejemplos más conocidos. El material de Karmen, por su parte, fue utilizado por Buñuel, por los españoles de ambos bandos y por la UFA. También Esfir Schub lo utiliza en su famoso documental de compilación *Ispanija*, que sigue los eficientes modelos soviéticos de estereotipos, como los conocemos de las películas de Sergej Eisenstein. La directora contrapone hombres a estatuas y crea, a partir de las imágenes conocidas de Karmen, secuencias impresionantes mediante un ritmo visual de movimientos dentro de los planos, alteraciones de las formas y contrastes claro-oscuro. Para la Unión Soviética, la Guerra Civil queda en la memoria como la esperanza para activar el mito de una revolución justa. Estas películas sugieren un ambiente patético y nostálgico que transmite la atmósfera de la época, que estaba dominada por el entusiasmo, la solidaridad, la ira, el luto y la ansiedad. Por lo tanto, se puede decir que son documentales que reflejan mucha nostalgia glorificada de un tiempo que ya pasó y cuyos vestigios no son recuperados.

Un filme muy conocido del bando republicano es *Spanish Earth* (1937), de Ioris Ivens, con el comentario de Ernest Hemingway, analizado por Wolfgang Martin Hamdorf en otro artículo del mismo volumen. Se trata de una obra que reúne rasgos del documental, del largometraje y de la documentación con elementos dramatizados y puestos en escena posteriormente. La película transforma la Guerra Civil española en el modelo de un conflicto de civilización que utiliza diversas estrategias de transmisión de los hechos bélicos al espectador. La película traza un paralelismo entre un proyecto de regadío y la Guerra Civil, compara el agua necesaria para regar la tierra española con la lucha de los republicanos por la independencia, para defender justamente la libertad de esta tierra y de las personas que la habitan. La tierra española se transforma en mito en varios documentales y largometrajes de los defensores de la República

Spanish Earth fue exhibida en la Casa Blanca al presidente Roosevelt, que se mostró muy interesado; en Gran Bretaña solamente pudo ser presentada al público tras eliminar todas las escenas que hacen cualquier referencia a la intervención alemana.

Dos expertos en cine español, Wolf Martin Hamdorf y Clara López Rubio, también editaron un libro con el título *Delirios de aviación y tierra española*. En este volumen se muestran los guiones de películas de diferente procedencia ideológica y política, que tiene como base episodios y materiales filmicos comunes desde los primeros reportajes de la revolución anarquista, pasando por los documentales clásicos *Spanish Earth*, *España heroica* e *Ispanija*, hasta *Madrid* de Basilio Martín Patino en los años ochenta. Es un recorrido cinematográfico por la memoria histórica en sus diferentes contextos culturales.

El tema de la función propagandística del cine español ya ha sido estudiado en diversos artículos, proyectos, tesis y monografías durante los últimos años. También en el volumen de José Luis Castro de Paz y David Castro, *Cinema + Guerra Civil*, predomina esta cuestión. Tradicionalmente son dos los períodos de la historia española que concentran la mayor parte de los estudios: la Guerra Civil entre 1936 y 1939 y la inmediata posguerra con la lucha de las guerrillas antifranquistas. Sin embargo, hubo también cine de propaganda en la primera parte de los años treinta a través de diversas producciones cinematográficas.

De las películas de la Guerra Civil, cabe mencionar, por un lado, la propaganda anarquista que realizó sus rodajes durante los primeros días de la sublevación militar en Barcelona. Entre estas realizaciones hay que destacar *El reportaje del movimiento*

revolucionario (1936), *Barcelona trabaja para el frente* (1936), *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936) y *Bajo el signo libertario* (1936). Las dos primeras fueron dirigidas por Mateo Santos, retratan el ambiente revolucionario en Barcelona después de la sublevación militar y muestran el fervor y la intensidad de los acontecimientos vividos por la clase obrera durante aquellos días en Barcelona. Los reportajes anarquistas también narran el desarrollo de los combates en el frente de Aragón y describen el triunfo de la revolución social en el campo con la colectivización de las tierras rurales. Después de los sucesos en mayo de 1937 la producción anarquista entra en declive y cede a la difusión de un discurso más oficial. El lema de la libertad es substituido por el lema de la legalidad, ya que los anarquistas participan en el gobierno de Negrín desde abril de 1938.

Otra entidad importante en el bando republicano por sus noticiarios, responsable de la producción cinematográfica documental, fue Laya Films. Ésta mantenía acuerdos internacionales de intercambio de noticias con Paramount, Pathé y Gaumont. Los noticiarios están compuestos tanto por noticias de la retaguardia como de la línea de combate. Laya Films, por su parte, utiliza también materiales rodados por operadores italianos, lo que prueba que la migración de imágenes también funcionaba en el otro sentido, del bando nacional al republicano, y confirma el hecho de que las imágenes auténticas, por ejemplo, las de la batalla de Málaga, escaseaban y tenían que ser compradas en el mercado internacional. La estructura del noticiario revela varios contrastes dramáticos interesantes, por ejemplo, en el noticiario núm. 3, cuando se opone la pasividad de Gran Bretaña al compromiso generoso de los Estados Unidos.

Un número monográfico de la revista *Archivos de la Filmoteca* trata diversos aspectos en torno a las imágenes de Guernica después de su bombardeo por parte de la Legión Cóndor. No hubo imágenes o material filmico del bombardeo, pero más tarde la ciudad destruida se transformó en un icono para la lucha antifascista. La falta de imágenes originales fotomecánicas del ataque suscitó diversas especulaciones e interpretaciones y levanta también algunas cuestiones que son abarcadas y respondidas en este volumen de artículos. Son ejemplo de ello el papel del célebre cuadro de Pablo Picasso en el proceso de iconización o las formas de representación del acontecimiento en la época o en retrospectiva. También se aborda la cuestión de los procedimientos memorísticos que llevaron a una transformación de los hechos de Guernica en un lugar de memoria y la participación de imágenes en este proceso.

Ejemplos del cine ficcional de la posguerra inmediata: *Raza* y *Rojo y negro*

En el volumen colectivo *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, bajo la coordinación de Juan Carlos Ibáñez y Francesca Anania, encontramos artículos que abordan la representación de la historia española reciente en los medios de comunicación desde una perspectiva teórica y metodológica. Este volumen reúne en sus dos primeras partes varias contribuciones que analizan documentales y obras de docuficción sobre la Guerra Civil y el franquismo, mientras que la tercera parte queda fuera del contexto aquí tratado.

Raza, con guión escrito por Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, no logra desarrollar un discurso denso y coherente. Tiene la finalidad de promover un autoennoblecimiento y la sublimación del ego del dictador. El discurso filmico no dispone de soltura narrativa alguna, pero constituye un documento valioso para descubrir las limitaciones

intelectuales y cognitivas del propio autor. Se trata de una tentativa fracasada por parte del Caudillo “de ofrecer un modelo de lo que el cine español *debía ser*, a través de una particular y maniquea visión de la historia de España que él quería, a la vez (...) la de unos valores militares, morales y religiosos cuyo olvido había conducido a España a una situación desesperada y que solamente la *Cruzada* podría reinstaurar y mantener” (p. 60).

Por lo tanto, se puede deducir, que en la comparación entre las dos películas del mismo año 1942 se manifiesta un claro contraste ideológico entre el falangismo moderno y el nacional-catolicismo retrógrado, como también entre las técnicas experimentales de montaje por un lado y una forma narrativa aburrida y tradicional por el otro. Entonces, se enfrentan dos conceptos políticos y cinematográficos diferentes en los telones de España con el resultado de la desaparición de la incómoda película para el régimen.

El artículo de José Luis Castro de Paz, que trata el tema de las relaciones entre propaganda, mito y metáfora en el cine, es de gran relevancia. En él se establece una comparación entre los diferentes abordajes en las películas de la primera posguerra, como *Frente de Madrid* (1939), *Sin novedad en el Alcázar* (1940) o *Raza* (1942), y se destaca especialmente la película falangista *Rojo y negro* (1942), que merece nuestra especial atención por varios motivos.

El día 25 de mayo de 1942 se estrenó en el cine Capitol de Madrid *Rojo y negro*, película producida por CEPICSA (Compañía Española de Propaganda Industrial y Cinematográfica S. A.) y dirigida por Carlos Arévalo. Su título alude a los colores de la bandera falangista. El estreno tuvo lugar en condiciones favorables al éxito, ya que permaneció en cartel durante tres semanas y las críticas fueron, en general, positivas. Pero al poco tiempo se sacó de circulación y pasó al olvido, como consecuencia del desaparecimiento de todas sus copias durante el agitado verano de 1942. La película estuvo perdida hasta 1994, cuando fue recuperada por la Filmoteca Española y tratada por la historiografía en un ejemplo de la radicalidad y arbitrariedad de la censura franquista.

Se trata de un filme de extraordinaria densidad discursiva falangista. Su vanguardismo y sus experimentos visuales lo convierten en el tipo de cine que deseaban los revolucionarios dentro de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, pero que los sectores nacional-católicos del régimen franquista rechazaban vehementemente.

En *Rojo y negro* aflora la visión de la guerra como tragedia colectiva. El cine político era una barrera de contención contra la españolada y el folclorismo, producido durante la Guerra Civil. *Rojo y negro* significa una apuesta comprometida con la revolución nacionalsindicalista, que inspiraba y dominaba la propaganda cinematográfica hasta 1941.

La película relata el amor entre una falangista –Luisa (Conchita Montenegro)– y un comunista –Miguel (Ismael Merlo)–, con su trágico desenlace en el Madrid sitiado durante la Guerra Civil. Su peculiaridad reside en el desplazamiento del énfasis y de la trama del orden militar al civil y político. También muestra un comportamiento audaz en el momento de caracterizar al enemigo. Se admite la honestidad de un militante comunista que acaba siendo víctima de los anarquistas, sin haberse distanciado de sus principios. Nadie duda de la integridad humana de Miguel, ya que, ni siquiera en el dramático final, la madre de Luisa deja de confiar en él para que interceda por su hija. La religión desempeña una función íntima en la familia de Luisa, pero la fe tiene un rasgo conservador de consuelo o de resignación.

El tema principal es el movimiento falangista y la llamada “Quinta Columna” que actuaba clandestinamente en Madrid. Tampoco es nada común el hecho de tener en el

papel de luchadora heroica a una mujer, ya que la ideología franquista oficial la quiere en un papel subalterno hogareño y sumiso al marido.

Mañana, día y noche son las metáforas biológicas que apuntan a la niñez, juventud y muerte de los personajes principales. La película empieza en el año 1921 con la mañana y con el choque de las opiniones de Luisita y Miguel, dos niños unidos por la amistad, pero con ideas diferentes: ella defiende el honor nacional y el ejército, mientras él desprecia estos valores. La película trabaja con cascadas de imágenes a gran velocidad, combinando fotos fijas con imágenes dinámicas. En un primer collage, un globo terráqueo, representación de la dimensión universal, se impone a un péndulo, que simboliza el transcurso del tiempo y permanece a lo largo de todo el montaje. Una panorámica desde arriba barre la ciudad en plena noche y hace transparentes las casas con los acontecimientos que suceden en su interior. La cámara se va alejando de un edificio y recorre escenas de muerte y nacimiento, transportando al espectador a varios edificios de la ciudad. Tras cortinas y velos, un rosario se desploma, metonimia de una nueva muerte connotada con el signo religioso.

Esta técnica recuerda al libro de un escritor del siglo xvii: Luis Vélez de Guevara con su *El diablo cojuelo* (1641). En ella se presenta a un estudiante que huye de la justicia por los tejados de Madrid y que encuentra en casa de un astrólogo al diablo cojuelo encerrado en un recipiente. Una vez liberado por el estudiante, el diablo levanta los tejados de las casas para que se puedan ver los vicios y pecados de las gentes que viven en ellas.

El segundo collage muestra imágenes de lo que había sido la legitimación de la rebelión militar: noticias periodísticas y planos de iglesias quemadas, campesinos arrancando bustos religiosos y esculturas de santos destruidas. Tal vez la repetición de imágenes de la profanación religiosa contribuya a encubrir el furibundo ataque contra el capitalismo y las clases altas en los últimos planos.

El tercer collage enfatiza los tumultos, los incendios y la destrucción generalizada al ritmo de las rotativas de la prensa. Algunas imágenes de archivo irrumpen en escena. Se nota la influencia del modelo “eisensteiniano” cuando Carlos Arévalo reinterpreta el caos de la muchedumbre como acción agresiva preñada de espíritu destructor.

En la noche (roja de sangre y negra de odio), como símbolo de la muerte, se cumple el destino de Luisa, que acaba siendo violada en una “checa” de Madrid. Esta escena presenta un sobrecogedor y simbólico *horror vacui* representado por las angustiantes sombras que son la única decoración de su celda. Con extrema sutileza, la cámara avanza en la celda y, desde el punto de vista de quien no puede evitarlo, comparte el dolor sabiendo lo que ocurre. Se advierte la fuerza inapelable y el extremo dramatismo de la película.

La “checa” es como una colmena con paredes abiertas y los *travellings* de la cámara conducen por las habitaciones y celdas. En una de ellas se delibera sobre las medidas necesarias para deshacerse de los fascistas. Miguel vacila en el inicio, pero después cede ante las presiones de los compañeros que exigen la aprobación de las ejecuciones sin juicio. Después, Miguel se presenta en casa de Luisa y descubre que ésta se ha convertido en una de las víctimas de su reciente decisión, lo que le motiva a hacer una tentativa desesperada por salvarla.

La película termina con el fusilamiento de Luisa en una pradera donde los milicianos concluyen habitualmente “los paseos” de los prisioneros. Miguel encuentra el cadáver de la amada, estrecha su mano y la besa. El amor y el cuerpo muerto expresan lo irreparable. Después, él se enfrenta a unos milicianos de la CNT que van en un automóvil y acaba siendo asesinado al disparar contra ellos desesperadamente.

El sacrificio común de un comunista y una falangista puede ser visto como una idea de reconciliación nacional, que no era conveniente en aquella época por causa de los “maquis”, en su mayoría guerrilleros de orientación marxista, como tampoco era conveniente recordar fusilamientos de adversarios políticos, que todavía tenían lugar con mucha frecuencia en la España franquista.

Rojo y negro resulta ser un filme inadecuado para la fecha en que se estrena, ya que la propaganda audiovisual toma nuevos rumbos motivados por la excusa del atentado de Begoña, perpetrado el 16 de agosto de 1942, cuando unos falangistas lanzan dos bombas que casi matan al ministro del Ejército. El ala falangista del régimen franquista ya había perdido fuerza con el cese de Serrano Suñer como ministro del Interior en mayo de 1941 y con el posterior desarrollo desfavorable de la Segunda Guerra Mundial.

La Guerra Civil en el cine del siglo XXI

El cine de la Guerra Civil española experimenta un nuevo auge durante los primeros años del siglo XXI, ya que la sociedad española se abre más a las cuestiones de la memoria histórica. La representación y la recepción de las imágenes de la guerra cambiaron, como también el debate sobre el tema. Se trata de un periodo caracterizado por una polarización política, un nuevo revisionismo histórico e importantes cambios sociales. De esta forma, podemos entender cómo el paradigma de la representación de la contienda impactó en las ficciones cinematográficas de la primera década del siglo XXI. Se estrenan películas como *Silencio roto* (2001) o *El espinazo del diablo* (2001), que ofrecen una relectura formal y conceptual de la Guerra Civil española. Éstas sirven de ejemplo para producciones cinematográficas posteriores. En el terreno ideológico se encuentra la necesidad de intensificar el debate sobre la memoria histórica. El nuevo público está compuesto por personas que no tienen ni recuerdos de la guerra ni necesidad de identificarse con uno de los bandos participantes, sino que simplemente quieren conocer un poco la historia del propio país sin compromiso emocional. Entre los factores que explican el cambio de paradigma en el cine cabe mencionar los cambios en el plano económico y social, acompañados por un gran aumento en la oferta de la producción audiovisual. Al mismo tiempo, aparece también una nueva generación de realizadores en la industria cinematográfica que parece estar más distante del conflicto bélico, y que consecuentemente hace una lectura diferente del mismo. Ibáñez explica los motivos de este paulatino alejamiento con complejos: “tal vez se sientan huérfanos de imágenes de su propio pasado (...), tanto en el cine español como, sobre todo, en las políticas que vienen orientando la formación histórica y cultural de las nuevas generaciones de españoles” (pp. 86-87).

En buena parte de las películas producidas en el siglo XXI ya no se pretende aproximar a los nietos a la historia española reciente, sino a los bisnietos de la guerra, lo que se hace visible a través del protagonismo de niños y jóvenes en dichas películas. Esto ocurre en *El laberinto del fauno*, *El viaje de Carol*, *Las Trece Rosas* y muchas otras. En la primera, una niña se refugia en un mundo imaginario para olvidarse de las atrocidades cometidas por los soldados franquistas en la lucha contra los maquis en el monte. Adoptando la perspectiva de la niña, hay que despedirse de la tesis de la culpabilidad colectiva. La relación con el pasado se efectúa de una forma diferente, ya que se enfoca menos en las batallas en sí, sino en la represión, los malos tratos a los prisioneros, la tortura, los mecanismos de control

del Estado totalitario y las persecuciones a los guerrilleros antifascistas que se esconden en las montañas todavía durante décadas después del fin de la Guerra Civil.

Cabe mencionar aquí también el libro de Cristina Moreiras-Menor *La estela del tiempo*, aunque se refiere a películas rodadas entre los años 1974 y 2005. La autora se propone con esta obra hacer una reflexión sobre la historicidad y la representación del tiempo en el cine español contemporáneo, abarcando una variedad de cineastas que realizan películas después de la dictadura franquista. Se trata de películas de Luis Buñuel, Jaime Chávarri, Ricardo Franco, Mario Camus, Álex de la Iglesia y Mercedes Álvarez, que son analizadas en relación con la cuestión de la memoria cultural y cómo ésta es preservada u olvidada. Al mismo tiempo se discute la ahistoricidad de algunos eventos que son expulsos de la memoria historia.

Representaciones de la historia española reciente en la televisión: la telenovela

El tratamiento del pasado reciente en España ha encontrado nuevos caminos en los últimos años que no hubieran sido posibles en la fase la de la transición a la democracia. Se trata de un tipo de abordaje humorístico-irónico que recuerda un poco a las películas de la llamada “Ostalgie” sobre el Estado totalitario de la desaparecida República Democrática Alemana, como, por ejemplo, *Sonnenallee* o *Good bye Lenin*.

Como una de las consecuencias del apogeo de la memoria histórica en España a partir del año 2000 tenemos hoy una producción vasta y diversificada de obras documentales o docuficcionales que invaden nuestras pantallas. Una de las formas de docuficción más populares en la actualidad es la telenovela con trasfondo político-histórico, exhibida por Radio Televisión España (RTVE) en horarios de mucha audiencia.

Para nombrar algunas, que alcanzaron mucha popularidad, podemos mencionar *Los años vividos* y *Amar en tiempos revueltos*. La primera es una serie documental producida a comienzos de los años noventa por la TV de Catalunya, que intenta mantener un equilibrio entre las dos Españas, en sus capítulos, cuando trata la Guerra Civil española y el franquismo. Está compuesta por entrevistas con los principales políticos y artistas de los años noventa en España, que fueron seleccionados por su pertenencia a una generación relevante para la historia reciente del país, y por ser conocidos en los medios de comunicación. La serie se dirigía a las masas, que se interesaban poco por política y que podían comparar las experiencias de figuras famosas de la TV con las experiencias colectivas de los españoles comunes en aquellos tiempos.

La segunda serie es un buen ejemplo de docuficción, ya que intenta recrear la realidad del pasado de la Guerra Civil y del franquismo a través de la ficción. RTVE transmitió en siete temporadas más de 1.700 episodios, abarcando el periodo entre 1936 y 1957. La transmisión empezó en 27 de septiembre de 2005 y terminó el día 15 de noviembre de 2012. La serie recibió varios premios e inspiró también obras literarias como *Amapola*, de Macu Tejera Osuna, publicada en 2012, o *Azucena de noche*, escrita por Adolfo Puerta Martín en 2007. El éxito de esta serie, que se emitió diariamente de lunes a viernes, fue muy grande, solamente superado por otro culebrón.

El docuculebrón con más éxito se llama *Cuéntame cómo pasó*. Transmitido por RTVE desde septiembre de 2001, está actualmente en la 14ª temporada, con 240 capítulos exhibidos. El enorme y repentino éxito de la serie sorprendió también a los productores, que

habían estado durante varios años buscando una televisión que les comprase el guión, finalmente aceptado por RTVE.

En el libro de Christian von Tschilschke/Dagmar Schmelzer, *Docuficción*, hay dos artículos dedicados a las telenovelas españolas con temáticas históricas. Para Víctor Sevillano, la serie *Cuéntame cómo pasó* tiene elementos que podrían interesar a una parte del público, que es controlado por un partido, que había aglutinado a la mayor parte de los tecnócratas franquistas. Ellos querían creer en los cambios sociales y en la prosperidad económica emanados del franquismo (p. 348).

Muchas veces se ha acusado a sus productores de minimizar el semblante cruel del franquismo por mostrar al telespectador el lado divertido de la vida cotidiana bajo una dictadura, quitando importancia a los hechos históricos, como, por ejemplo, a la represión política. Los productores responden que deben cuidar de todo el espectro político y no tomar partido por una parte, para no poner en peligro el futuro de la serie. Por un lado, estaban preocupados con la autenticidad del culebrón, lo que motivó una documentación sólida para la trama ficticia. Para este objetivo se recurrió, además, a los archivos del NO-DO, el noticiario cinematográfico de la época franquista, y también a los archivos de RTVE. En cada capítulo de *Cuéntame cómo pasó* se relatan historias que transcurren en un espacio temporal de días, semanas o de un mes, contrastando siempre los hechos históricos con las vivencias de los Alcántara, una familia de Madrid que representa la clásica familia española de aquella época, que soñaba con su piso, el Seat 600 y unas vacaciones en Benidorm. La familia Alcántara, oriunda de un pueblo de La Mancha, es el prototipo de la clase media que consigue, en la fase final del franquismo (la serie arranca en el año 1968), una cierta prosperidad que le permite realizar varios de sus sueños. En los primeros capítulos se narran los pasos hacia la sociedad de consumo en la España franquista, un proceso vivido por muchos españoles en la misma época. Por lo tanto, despierta un alto grado de identificación entre los espectadores del país. Durante este pequeño milagro económico, la clase media puede adquirir bienes de consumo tales como televisores, lavadoras o máquinas de coser.

La familia Alcántara está compuesta por los padres, Antonio y Mercedes; la abuela Herminia, que es el personaje que más teme una nueva guerra civil; y los cuatro hijos, Toni, Inés, Carlitos y Ana. Carlos, con ocho años en 1968, tiene la función de narrador desde la perspectiva actual. El abre y encierra cada episodio del culebrón en *voice over*. Sus comentarios, al mismo tiempo humorísticos, nostálgicos y un poco irónicos, ayudan a recrear el pasado de tal forma que da la impresión de que la gente no lo pasaba tan mal en aquellos tiempos. Se utilizan diversas técnicas muy sutiles para revelar el lado oscuro del franquismo, sin recurrir a la acusación directa. La serie se desarrolla en estricta secuencia cronológica y tiene el mérito de aproximar generaciones de españoles a un tiempo que fue crucial para el entendimiento del presente del país.

Se puede evaluar *Cuéntame cómo pasó* como un producto que acompaña el espíritu de la época de la mayoría de los españoles, que no quiere mirar hacia el pasado para levantar cuestiones de culpa o de responsabilidades, sino que quiere mirar con una sonrisa y una lagrima en los ojos, siempre guardando los buenos recuerdos, aunque la serie se estrenó en un momento en el que la cuestión de la búsqueda de los desaparecidos de la dictadura ganó cierta polémica en los medios de comunicación.

En el mismo volumen, el historiador alemán Sören Brinkmann considera la serie como “la microperspectiva de un proceso de transformación social: la sociedad española mejora

sus condiciones materiales, moderniza sus costumbres y se distancia cada vez más de un régimen dictatorial que insiste en la tutela patriarcal de sus súbditos” (p. 359). Él hace la observación, de que a causa del formato de *Cuéntame cómo pasó* se ha intentado no cargar el guión con temas políticos o sociales demasiado pesados ni tratar la tortura, represión y violencia cometidas por parte del régimen de Franco. De esta manera, se procede a una huida ante un pasado conflictivo que todavía podría dividir a la sociedad española en dos campos opuestos, ya que este culebrón exitoso constituye una reconstrucción del pasado reciente a partir de valores, convicciones y expectativas de la España de hoy.

Bibliografía

- Berthier, Nancy (coord.): *Archivos de la Filmoteca. Guernica: de la imagen ausente al icono*, nº 64/65. Valencia: Generalitat Valenciana/Filmoteca IVAC 2010. 259 páginas.
- Castro de Paz, José Luis (dir.)/David, Castro (coord.): *Cinema + Guerra Civil. Novos achados. Aproximacions analíticas e historiográficas*. A Coruña: Universidade de Coruña 2009. 254 páginas con DVD.
- Hamdorf, Wolfgang Martin/López Rubio, Clara (eds.): *Fliegerträume und Spanische Erde. Der spanische Bürgerkrieg im Film*. Marburg: Schüren Verlag 2010. 221 páginas.
- Hamdorf, Wolfgang Martin/López Rubio, Clara (eds.): *Delirios de aviación y tierra de España. La Guerra Civil española 70 años después*. Madrid: Instituto Cervantes 2009. 126 páginas.
- Ibáñez, Juan Carlos/Anania, Francesca (coords.): *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Sevilla/Zamora: Comunicación Social ediciones y publicaciones 2010. 210 páginas.
- Moreiras-Menor, Cristina: *La estela del tiempo. Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (La Casa de la Riqueza, vol. 21) 2011. 206 páginas.
- Tranche, Rafael R./Sánchez-Biosca: *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española (Serie mayor) 2011. 519 páginas + 1 DVD.
- Tschilschke, Christian von/Schmelzer, Dagmar (eds.): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2010. 386 páginas.