

## La transición española y la historia inmediata

---

**ANGEL LUIS HUESO MONTON**

*Univ. Santiago*

---

Hablar de la transición política española es referirnos a un período especialmente significativo de nuestro pasado más reciente, aquel que va desde finales de 1975 hasta los últimos meses de 1982, en el que la sociedad española buscó nuevos caminos en pro de la libertad y la coexistencia entre todos los ciudadanos.

En esta línea de integración entre todos los españoles se producen acontecimientos significativos como es el regreso de exiliados que permanecían alejados de España desde el final de la guerra civil y que poseían una gran importancia en todos los ámbitos de la cultura, como son los casos de Claudio Sánchez Albornoz, María Zambrano y Rafael Alberti, entre otros.

Tampoco podemos olvidar el reconocimiento del pluralismo político, con el desarrollo de todo tipo de partidos y que tuvo su punto culminante en la legalización del Partido Comunista de España el 9 de abril de 1977.

Igualmente reveladora es la aparición en estos años de un gran número de obras históricas que abordan el pasado de nuestro país con un deseo de revisión (a veces claramente partidista) y de aplicación de nuevos criterios metodológicos y de utilización de nuevas fuentes, que sirvan para contemplar de una forma nueva la situación española actual; historiadores como Manuel Tuñón de Lara, Ian Gibson o Josep Fontana son algunos de los que se han convertido en dinamizadores de esta corriente.

### La reinterpretación cinematográfica

Se ha discutido con bastante frecuencia, sobre todo en los últimos años, la integración de las imágenes de cine en este contexto tan concreto; aunque se plantea cada vez con mayor fuerza el inicio de una cierta inflexión en el cine de nuestro país a partir de 1973<sup>1</sup>, nosotros mantendremos la referencia al período cronológico tradicional ya citado anteriormente para encuadrar las obras que representan la preocupación histórica llevada a las imágenes y que de manera sincrónica con otros acontecimientos sociales van apareciendo en estos años.

Lo primero que hay que destacar es el centro de atención de los filmes que estudiaremos. La corriente de cine histórico que se había desarrollado en España en décadas anteriores, sobre todo en la época más autárquica del régimen franquista (los años cuarenta y principio de los cincuenta), se había centrado, preferentemente, en los momentos "imperiales" de la Edad Moderna, presididos por acontecimientos como el descubrimiento de América o personajes como los Reyes Católicos o el emperador Carlos V de Alemania, aunque también concedió importancia a la lucha contra la ocupación napoleónica a principios del siglo XIX.

Por el contrario, las películas que se realizan en estos años van a tratar preferentemente la historia más reciente, aquella que el pueblo español ha vivido duante la centuria actual, y dentro de ella el gran acontecimiento que convulsionó a toda la sociedad, la guerra civil de 1936 a 1939.

---

<sup>1</sup> Véase Carlos F. Heredero: **El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro**, en VV. AA.: **Escritos sobre el cine español 1973-1987**. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pág. 18.

En esta misma línea se integra la recuperación de películas extranjeras sobre la guerra civil que se estrenan en este período de la transición después de haber estado prohibidas por la censura durante décadas; los casos más significativos son los de **L'Espoir** (dirigida por André Malraux en 1938-1939), **Mourir en Madrid** (Frédéric Rossif, 1963) y **Arriba España** (José María Berzosa, 1975); con el visionado de estas obras se va a intentar superar las limitaciones interpretativas sobre nuestra historia, dando posibilidad de manifestarse a todas las opciones ideológicas y estéticas.

Otra característica a destacar es cierta inclinación a analizar la historia a través de los grandes personajes del pasado<sup>2</sup>. En esto se recoge una fuerte tradición historiográfica (que permanece en parte en el momento actual) que concede un valor presente al individuo frente a la colectividad, que presencia a los grandes hombres como auténticos motores de los acontecimientos y que estructura el estudio de los tiempos antiguos en torno a esos personajes dejando en el olvido otras contribuciones sociales.

La figura del general Franco merecerá atención especial en películas como **Raza, el espíritu de Franco** (Gonzalo Herralde, 1977) y **Caudillo** (1977) de Basilio Martín Patino; pero también hay que destacar **Companys, un procés a Catalunya** (José María Forn, 1978) y **Dolores** (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980) centrados en figuras destacadas como el que fue presidente del gobierno autónomo catalán y la líder del Partido Comunista de España, Dolores Ibarruri, "La Pasionaria".

Pero el rasgo más revelador que podemos encontrar en estas películas y que nos puede servir para abordar su estudio, es el doble planteamiento narrativo y estético con que han sido concebidas. Por una parte hay una serie de filmes en los que predomina la preocupación documentalista, mientras por otra nos encontramos obras en las que la recreación ficcional se ha tomado como punto de vista para reinterpretar el pasado.

### Las películas " documentales "

Dentro del marco estrictamente documental nos encontramos con una serie de obras que, por su propia pertenencia a esta forma cinematográfica, tuvieron una difusión muy limitada. Si nos referimos a **Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública**, realizada por Pere Portabella en 1976; **El oro del PCE**, de Andrés Linares en 1978; el díptico de Cecilia Bartolomé bajo la denominación genérica de **Después de ...** (1981 ), o la clara reivindicación ultraderechista de Eduardo Manzanos en **Franco, un proceso histórico** (1980), se comprenderá fácilmente que se trata de películas de una difícil accesibilidad para el gran público.

Pero, junto a ello, nos encontramos con una serie de obras en las que la aproximación a los acontecimientos se aborda de manera especialmente peculiar, o por lo menos siendo referente de un contexto icónico muy singular.

El primer dato significativo sobre estas películas es su adscripción limitada cronológicamente a una serie de años dentro del período que estudiamos; aparecen fundamentalmente en los dos primeros años (1976 y 1977) y no se vuelve a encontrar otra obra similar hasta 1980 y en esta ocasión con sólo una película.

El planteamiento documentalista de estas obras se plasma en un doble nivel; en primer lugar, se recurre a la utilización de imágenes coetáneas, documentales de los acontecimientos que se quieren narrar y que sólo habían tenido una distribución parcial. Sin embargo surge rápidamente un problema, y es la escasez de materiales relacionados con algunos momentos de nuestra historia (por ejemplo, la guerra civil); esto trae como consecuencia una reiteración de la mismas imágenes en películas distintas, llegándose al hecho curioso de utilizar una misma imagen con distintas finalidades ideológicas<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> José Enrique Monterde, Marta Selva i Anna Solá: **El cinema històric a Catalunya**, "L'Avenç", nº 45 (enero 1982), pág. 25.

<sup>3</sup> Esteve Riambau: **Documentals i muntatges del postfranquisme**, "L'Avenç", nº 45 (enero 1982), pág. 40.

Esta limitación de recursos podría ser una de las causas a tener en cuenta para explicar la desaparición de este tipo de películas después de unos primeros años muy fructíferos, ya que los espectadores se irían familiarizando con esas representaciones, con lo que perdían su posibilidad de impacto y llegaba a producirse un cierto cansancio.

En segundo lugar, muchas de estas películas incorporan entrevistas actuales con personajes que vivieron los acontecimientos históricos del pasado; no podemos olvidar que a lo largo de los años 70 son muchos los programas de televisión que utilizan entrevistas con los protagonistas como elemento complementario y enriquecedor de los estudios que dedican a analizar aspectos del pasado. El ejemplo televisivo será punto de referencia obligado para poder entender la visión que se quiere dar desde el presente incorporando aportaciones profundamente personales<sup>4</sup>.

En algunas ocasiones será muy interesante esta contraposición entre imágenes documentales del pasado y entrevistas realizadas en el momento actual, puesto que el espectador podrá desarrollar una visión crítica y personal sobre esos acontecimientos.

El bloque más amplio y representativo de este tipo de obra está formado por aquellas que se acercan a la guerra civil, que como apuntábamos anteriormente es un tema fundamental en este cine español.

Dentro de una aparente homogeneidad, nos encontramos con películas muy distintas y en las que se evidencian planteamientos ideológicos radicalmente distanciados.

Así llama la atención **¿Por qué perdimos la guerra?** (1977) de Diego Santillán en la que se ofrece una visión de los enfrentamientos entre partidos y de la evolución de la guerra desde la perspectiva anarquista; ello da como resultado una auténtica manipulación histórica que responde a la férrea e inalterable ideología anarquista que le lleva a no respetar ni los más evidentes hechos del conflicto armado<sup>5</sup>, a la vez que oculta situaciones que no le son favorables.

En el punto opuesto del espectro político se sitúa **España debe saber** (1976) de Eduardo Manzanos que defiende los principios del franquismo sin ningún tipo de rubor y pretende demostrar la necesidad de la guerra y las aportaciones del régimen dictatorial.

Con un planteamiento didáctico que le hace caer en una gran superficialidad, se encuentra **Entre la esperanza y el fraude** (1974-1977) realizada por la Cooperativa del Cine Alternativo. El deseo de transmitir al espectador una visión de totalidad de la década de los años treinta, llena de complejidad y problemas en el mundo español, se convierte en un gran inconveniente para aplicar criterios claros en las imágenes y posibilidad explicativa frente al espectador.

En el conjunto de películas documentales y en íntima relación con el tema de la guerra civil, adquieren importancia los filmes dedicados a la figura del general Franco citados anteriormente; son dos obras distintas en sus planteamientos pero realizadas en el mismo año de 1976: **Raza, el espíritu de Franco**, de G. Herralde, y **Caudillo**, de B. Martín Patino.

La primera tiene un planteamiento muy interesante; se parte de la película **Raza** realizada por José Luis Sáenz de Heredia en 1941 sobre un guión firmado por Francisco Franco con el pseudónimo de Jaime de Andrade, y sobre ella se intenta analizar la personalidad de Franco, sus sueños e ideales, su visión de la historia y de la vida. Para lograr esa profundización se alternan imágenes de la película franquista con entrevistas a Pilar Franco (hermana del general) y a Alfredo Mayo (protagonista de la obra de los 40)<sup>6</sup>.

El resultado está algo desequilibrado al conceder toda la importancia a los aspectos concretos de la vida real y la vida deseada por Franco, mientras se dejan marginados los elementos irónicos, narrativos y

---

<sup>4</sup> Nos encontramos ante la denominada "memoria filmada". José Enrique Monterde: **El cine histórico durante la transición política**, en VV.AA.: **Escritos sobre el cine español 1973-1987**, pág. 58.

<sup>5</sup> Francisco Llinás: **¿Por qué perdimos la guerra?** (crítica), "La Mirada", nº 3 (junio-julio 1978). pág. 75.

<sup>6</sup> Román Gubern: **1936-1939. La guerra de España en la pantalla: De la propaganda a la Historia**. Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 180. Hay que tener en cuenta que Gubern fue coguionista de la película, que es parte deudora de su libro **Raza, un sueño del general Franco**. (Madrid, Ediciones 99, 1977).

de caracterización de personajes que tienen una importancia capital en **Raza**<sup>7</sup> y la convirtieron en modelo para muchas películas españolas de los años 40.

**Caudillo** es una obra de gran complejidad y que como tal presenta grandes problemas técnicos e interpretativos; se centra en la figura de Franco y en la progresiva acumulación de poder en sus manos. Su director demuestra un gran dominio de los recursos narrativos (contraposición de imágenes, utilización de la banda sonora), aunque se hace excesivamente evidente el principio crítico del film con lo que se pierde en sutileza, en posibilidad interpretativa de las imágenes y en nivel valorativo de su seriedad histórica.

Ya en los años ochenta nos encontramos con una película aislada dentro de este contexto: con un punto de vista distanciado del personaje se aborda **Dolores** (1980) de José Luis García Sánchez y Andrés Linares, obra que cierra cronológicamente este ciclo de películas; sin embargo, la militancia comunista de los directores y la fuerte personalidad de la líder del Partido Comunista de España, Dolores Ibarruri, "La Pasionaria", hacen que el film se acerque a los planteamientos hagiográficos y ensalzadores de esta mujer de la política española.

Pero junto a las películas citadas anteriormente hay tres que tienen una gran singularidad y que por ello merecen ser comentadas especialmente. Se trata de obras muy distintas entre sí pero que debido a diferentes razones, se han convertido en algunas de las aportaciones más importantes en este campo documentalista.

#### Canciones para después de una guerra

Realizada por Basilio Martín Patino en 1971, aunque no pudo ser estrenada públicamente hasta 1976, ante las diferentes prohibiciones de la censura. Se trata de un intento de recuperación del mundo español de la postguerra (se inicia con el parte oficial del final de la guerra y la entrada de las tropas de Franco en Madrid) poniéndolo en relación con las canciones y la música de aquellos años.

Patino acumula una cantidad ingente de materiales de primera mano que corresponden a facetas muy distintas de la sociedad española de los años cuarenta; precisamente aquí estaría una de las características más interesantes del film. Su deseo de ver el pasado no sólo desde una perspectiva política sino reconociendo el gran número de aspectos que confluyen en un mundo social y que lo caracteriza en un mayor o menor grado. Por eso **Canciones...** ha sido considerada desde el momento de su aparición como una de las acumulaciones icónicas más interesantes de la historia española<sup>8</sup>.

Pero a ello se superpone un planteamiento ideológico muy concreto, en un análisis muy certero de sus imágenes<sup>9</sup>, se nos habla de tres fórmulas aplicadas en el film: unas que se muestran tal como son, sin intervención externa que las modifique; otras adquieren un sentido ideológico merced a un montaje contrastado y, por último, unas terceras en las que hay un nexo subyacente que las aglutina en torno a una idea núcleo.

Es evidente que la película posee una fuerza mayor en aquellos momentos en que respeta a las imágenes en su sentido original, mientras que pierde interés cuando se las manipula a fin de conseguir una crítica de los principios ideológicos del franquismo o de las situaciones de injusticia que se vivían en aquellos momentos. Además se une una elaboración de los materiales originales (virados, imágenes fijas, imágenes en negativo, sobreimpresiones, etc.) que degeneran en muchos casos en una manipulación partidista de esas imágenes. De esta manera **Canciones...** ha sido y será muy discutida dentro de la historia del cine español.

---

<sup>7</sup> Miguel Marías: **Raza, el espíritu de Franco**, "Dirigido por...", nº 50 (1978), pág. 63.

<sup>8</sup> John Hopewell: **El cine español después de Franco**. Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, págs. 113 y ss.

<sup>9</sup> Luis Úrbez: **Canciones para después de una guerra**, en **Cine para leer 1976**. Bilbao, Mensajero, 1977, págs. 86-87.

### La vieja memoria

En 1977 se estrena **La vieja memoria** de la que es responsable Jaime Camino. Aparentemente se trata de una película más de las que estamos comentando, en la que se alternan las imágenes de archivo con entrevistas actuales a los protagonistas del pasado, sin embargo rápidamente nos damos cuenta de que se trata de una obra básica y llena de posibilidades para su estudio.

Hay en esta película un planteamiento que a los historiadores nos interesa de manera especial: el tema de la memoria. La relación entre pasado real y pasado interpretado al cabo de los años, entre los acontecimientos y su recuerdo, entre la verdad y su manipulación por el paso del tiempo, son algunas de las facetas que permiten aproximarlos a una visión de lo que fueron determinados hechos de nuestra historia y cómo son reconstruidos por sus protagonistas al cabo de cuarenta años.

La gran fuerza de **La vieja memoria** reside en el papel del espectador que va profundizando e interpretando los sucesos mediante la contraposición de aportaciones. Como ha expuesto Román Gubern<sup>10</sup> que colaboró en la preparación del film, se organiza en torno a una serie de momentos de la guerra civil que se suceden cronológicamente (desde la sublevación del ejército de África hasta el exilio de los republicanos en Francia, pasando por la defensa de Madrid, el enfrentamiento entre comunistas y anarquistas o el Alcázar de Toledo, entre otros) y que aunque no tienen una finalidad de totalidad sí la poseen de alta singularidad.

Siendo interesante esta estructura, lo que enriquece a la película es la forma como están utilizadas las aportaciones de los diferentes personajes que son entrevistados; aunque se ha reconocido que hay una cierta manipulación o preferencia por alguno de ellos en el momento de presentarlos, lo más importante es el montaje de las intervenciones que se refuerzan o se oponen, confirman lo que era conocido o dan una visión diferente de lo que nos ofrecen los documentales.

De forma similar, Camino ha sabido utilizar la cámara como un bisturí que evidencia las perspectivas ocultas de los entrevistados; una cámara incisiva, con la que el espectador se identifica y que nos ofrece una posibilidad de aplicar nuestro propio criterio para juzgar esas imágenes que nos remiten a un pasado histórico.

A ello se unen una serie de "raccords" que introduce buscando la relación entre protagonistas que se encuentran en lugares y tiempos diferentes; surgen así diálogos ficticios, réplicas y contrarréplicas que nunca existieron (algunas de las más singulares son las opiniones en torno al inicio de la guerra en Barcelona, la negación y afirmación respectiva de un conocimiento entre Dolores Ibarruri y Federica Montseny, o los sucesos de mayo en Barcelona con enfrentamientos entre la Generalitat y los anarquistas y que permiten un protagonismo de los espectadores al juzgar las imágenes).

### El desencanto

Para cerrar esta línea documental debemos citar una película verdaderamente singular; se trata de **El desencanto**, dirigida por Jaime Chávarri en 1976.

Es una obra en la que la entrevista adquiere todo su protagonismo, puesto que toda ella se encuentra construida sobre las aportaciones que van haciendo los protagonistas con sus propias intervenciones. Felicidad Blanc y sus tres hijos nos hablan sobre su esposo y padre, el poeta Leopoldo Panero, uno de los elementos significativos de la cultura del régimen franquista; pero no se trata solamente de una visión cruda y crítica de un hombre que es contemplado desde una perspectiva completamente diferente de aquélla que de él había dado el régimen, sino que se plantea un ataque feroz a la estructura familiar en cuanto consagrada de una represión personal por la estructuras paternalistas y su utilización política como modelo social<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Gubern: **Ob. cit.**, págs 177-179.

<sup>11</sup> Hopewell: **Ob. cit.**, pág. 130.

Sin embargo la aportación más interesante para nosotros desde el punto de vista cinematográfico ya ha sido apuntada anteriormente<sup>12</sup>; **El desencanto** destaca por "la coherencia de la construcción interna y el respeto hacia el espectador, considerado como un ser capaz de extraer por sí mismo las conclusiones políticas". Esta característica la diferencia de la mayoría de las películas citadas, en las que se ofrecía al espectador una visión predeterminada de la historia y, lo que es más importante, se utilizaban los recursos de la imagen de acuerdo con los criterios apriorísticos de los guionistas y directores, mientras que en esta ocasión, aunque es evidente que hay una ideología de partida, se construye la obra con unas imágenes más libres, que condicionan menos la decisión del que las contempla.

## La ficción histórica

Si las películas que hemos comentado hasta aquí tenían el documentalismo como rasgo definidor, no podemos olvidar otra serie de obras significativas en las que se produce una recreación del pasado histórico español a través de una serie de elementos ficcionales.

Como ha sido apuntado, la mayoría de las películas encuadrables en este apartado se han inclinado por una "vía idealista del film histórico"; un factor fundamental de este planteamiento es "la identificación entre imagen cinematográfica y realidad, lo que refuerza la sensación de verosimilitud"<sup>13</sup> y deriva en consecuencias muy claras como es el predominio de los héroes ejemplares, el resaltar aspectos concretos y llamativos, o el compromiso del espectador dentro de la ficción cinematográfica.

Pueden ser varios los criterios que adoptemos para sistematizar estas obras; destacan con un sentido propio aquellas basadas en obras literarias, que en algunas ocasiones (caso de **Retrato de familia** o **La colmena**) obtuvieron gran éxito por el impacto que derivaba del conocimiento de las fases novelísticas que los inspiraron. Es fácil comprender que esto supone una gran ventaja a nivel narrativo y de acceso al público, pero a la vez representa el peligro de caer en la creencia de que éste es el único camino para conseguir una película válida e interesante.

Hay que resaltar, igualmente, el recurso de configurar la película a través del estudio de un grupo familiar; son bastantes las obras en que utiliza este método (las iremos mencionando en su momento) que facilita contar con un microcosmos humano muy concreto en el que se incluyen diversas opciones psicológicas, y que sirve de vehículo o medio de relación para acercarse a un contexto social y político más amplio. Sin embargo, y como es fácil de comprender, los resultados del uso de esta fórmula son muy distintos entre las diferentes películas<sup>14</sup>.

En su estudio vamos a mantener un criterio semejante al adoptado en relación a las películas documentales; nos referiremos a las grandes etapas históricas del siglo XX en España (los años 20 y 30, la guerra civil y la postguerra), diferenciando en cada caso la diversidad de matices y puntos de vista que se adoptan para abordar esos momentos cruciales del pasado.

En relación a las décadas anteriores al conflicto civil que azotó España contamos en estos años con algunas películas dignas de mención; cronológicamente la primera es **La ciutat cremada** (1976) de Antoni Ribas que se centra en la década que va de 1899 a 1909.

Se trata de un claro ejemplo de lo que podemos llamar "cine histórico acumulativo", es decir, se recurre a la incorporación de multitud de datos, acciones secundarias, personajes históricos muy concretos y acontecimientos vinculados a un contexto más amplio (y que se dan con gran pobreza), de tal manera que el espectador consigue con dificultad establecer una evolución histórica desde la crisis que sufre el país a raíz de la guerra de Cuba a finales del siglo XIX hasta los duros acontecimientos de la sublevación popular

---

<sup>12</sup> José Enrique Monterde: **Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978**, "Dirigido por...", nº 58 (1978), pág. 12,

<sup>13</sup> Monterde, Selva i Solá: **Ob. cit.**, pág. 25.

<sup>14</sup> Monterde: **Ob. cit.**, en **Escritos sobre el cine español 1973-1987**, pág. 59.

en Barcelona denominada "Semana Trágica". A ello se une la falta de un ritmo unitario en todo el film y un tratamiento coherente en los personajes.

Sin embargo, la película posee un cierto interés al hacer hincapié en un aspecto singular de ese período histórico en Cataluña como en el desarrollo de una sociedad burguesa e industrial (se utiliza como vehículo del film la familia Palau, personajes ficticios) lo que le permite establecer conexiones con la memoria colectiva de un pueblo como el catalán y desarrollar referencias que adquieren validez en un contexto concreto. Todos sus elementos vienen a configurar a esta obra como uno de los resultados más complejos y dignos de contextualización del momento<sup>15</sup>.

También centrada en la sociedad catalana, pero referida a los años diez y veinte, se encuentra **La verdad sobre el caso Savolta** (1978, Antonio Drove).

En otra ocasión ya dijimos<sup>16</sup> que se parte de un mundo histórico concreto, el de Barcelona desde 1917 a 1923 y en unos ambientes precisos como los del sindicalismo obrero y más en concreto el anarquismo; pero ello le sirve de punto de partida al director y guionista para profundizar en algunos de los aspectos más interesantes de la novela de Eduardo Mendoza de la que se había partido: el poder del idealismo frente a la corrupción que puede mixtificar cada uno de los intentos de actuación, la lucha social como un programa para conseguir que se rompa la dominación de las personas a través de injusticias que van hundiéndolas progresivamente.

Pero al igual que sucedía con **La ciutat cremada**, el resultado final es bastante contradictorio, por lo que es preciso una fuerte crítica para extraer los elementos positivos, que son muchos, tanto en el plano cinematográfico como en el histórico.

La última de las obras referidas al período prebélico es **Mi hija Hildegart**, dirigida en 1977 por Fernando Fernán Gómez. Aunque cronológicamente se sitúa en los primeros años de la República Española (la protagonista muere en 1933) se trata de un film en el que se ha perdido la ocasión de hacer un auténtico estudio histórico de la época; por el contrario se ha concedido toda la atención a la relación entre las dos protagonistas femeninas (madre e hija) y a una visión muy superficial y peculiar del desarrollo del feminismo en aquellos años.

El núcleo más numeroso de obras de ficción histórica es el que se refiere al período de la guerra civil; encontramos aquí algunas de las películas más representativas del esquema familiar que hemos comentado más arriba.

**Las largas vacaciones del 36** (1976, Jaime Camino), **Retrato de familia** (1976, Antonio Giménez Rico) y **La plaza del diamante** (1982, Francisco Betriu) tienen como núcleo básico las vivencias, relaciones y cambios que sufre una familia, entendida en sentido más o menos amplio. Hay diferentes puntos de relación entre algunas de ellas, pues podemos ver que las dos últimas están basadas en conocidas e importantes novelas de Miguel Delibes y Mercé Rodoreda, respectivamente; pero a la vez **Las largas vacaciones del 36** y **La plaza del diamante** pertenecen a la fuerte producción catalana de estos años y dan imágenes sobre cómo se vivió el conflicto armado en Cataluña.

Quizás el rasgo más singular de estas tres películas sea su referencia a grupos sociales muy concretos, aunque ello se convierte a la vez en un aspecto negativo pues limita su proyección sobre el entorno socio-político. De esta forma, mientras **Las largas vacaciones...** presenta a la burguesía que abandonó Barcelona e intentó mantener todos sus esquemas vitales, **La plaza del diamante** se centra en la clase popular de la misma ciudad y en la forma como va viviendo tanto los años anteriores a la guerra como aquellos que la siguieron inmediatamente<sup>17</sup>. No hay que olvidar que la novela de Rodoreda es profunda-

---

<sup>15</sup> Hopewell: **Ob. cit.**, págs. 156 y ss.

<sup>16</sup> A. Luis Hueso: **La verdad sobre el caso Savolta**, en **Memoria de Actividades 1984-1985 del Aula de Cine**. Santiago, Universidad, 1985, pág. 99.

<sup>17</sup> Gubern: **Ob. cit.**,pág. 170.

mente intimista y se detiene en el análisis de las reacciones de la protagonista femenina, lo cual no se llega a reflejar con fuerza en el film.

**Retrato de familia**, por su parte, puede considerarse como un ejemplo de las obras en las que la presencia de la guerra llega a ser un mero referente, a pesar de su importancia objetiva; por el contrario, la obra analiza el mundo social castellano de la clase media y las relaciones que se originan entre los miembros, viniendo a ser una película algo atípica dentro del esquema en que nos desenvolvemos.

Algo similar sucede en **Soldados**, dirigida en 1978 por Alfonso Ungría sobre la novela de Max Aub. "Las buenas intenciones". Se hace especial hincapié en presentar a un grupo de soldados republicanos que se retiran hacia Alicante al final de la guerra; ello sirve como excusa para revisar sus historias personales, en las que la frustración y la adversidad alcanzan caracteres verdaderamente importantes, mientras la referencia a la guerra ocupa unos límites muy pequeños y sin la profundidad que podría haberse dado con un planteamiento sociológico más amplio y menos individualista.

La referencia al mundo de la guerra civil podemos cerrarla con la cita de **Companys, procès a Catalunya** (1978, Jopsep María Forn). Volvemos a encontrar, sintetizadas, muchas claves que hemos citado anteriormente: el planteamiento hagiográfico que desvirtúa la personalidad de un hombre realmente singular e importante; la exaltación catalanista, con un matiz reivindicador por encima de todo, aunque sea a un nivel superficial; la limitación a un período cronológico muy concreto (la película se desarrolla desde la entrega de Companys por la Gestapo al gobierno de Franco hasta su fusilamiento), lo que obliga a dejar sin explicar o hacerlo superficialmente, muchos aspectos y situaciones de la vida del protagonista durante la república y la guerra.

Como puede observarse, el nivel alcanzado por la mayoría de las películas de ficción referidas a la guerra civil es bastante decepcionante, sobre todo si tenemos en cuenta que se tenían puntos de partida interesantes y prometedores; con ello se reafirma, una vez más, la necesidad de una maduración en el uso de los recursos cinematográficos si se quiere alcanzar una seriedad histórica frente al espectador.

Por contraste, una situación de verdadera seriedad estética se alcanza en la mayoría de las películas que se refieren a la postguerra, viniendo a ser este grupo el más interesante de los tres que hemos estudiado en las obras de ficción.

Curiosamente contamos con cuatro películas que pertenecen a dos directores: Mario Camus dirigió **Los días del pasado** en 1977 y **La colmena** en 1982, mientras Manuel Gutiérrez Aragón hizo lo propio con **El corazón del bosque** en 1978 y **Demonios en el jardín** en el año que cierra nuestro estudio (1982). Se trata de dos de los directores más coherentes y valorados del cine español de las últimas décadas y que, además, nos dan aquí dos de las películas más importantes de sus filmografías, aquellas que se dirigieron en el mismo año de 1982.

Las dos primeras obras, **Los días del pasado** y **El corazón del bosque** tienen un tema común: los maquis que en el norte de España lucharon contra el régimen de Franco a finales de los años 40; la película de Camus concede especial importancia al plano realista de los acontecimientos (la descripción de ambientes y situaciones, los miedos de determinados grupos, la represión social y política), mientras que Gutiérrez Aragón ha construido una de las películas más bellas del cine español por su calidad estética y simbólica.

Hay que resaltar que **El corazón del bosque** no se ha olvidado la referencia a un mundo muy concreto, basado en unas formas de vida rurales y con una fuerte vinculación al entorno físico, pero a la vez se las ha trascendido al hacer una lectura simbólica de los hechos que se presentan. Junto a ello destaca el film por la importancia de los elementos plásticos, sobre todo la fotografía y el color, que sirven para reflejar la situación psicológica de los personajes y su evolución, lejanamente inspirada en "El corazón de las tinieblas" de Joseph Conrad<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Mirito Torreiro: **El corazón del bosque**, "Dirigido por...", nº 73 (mayo 1980), págs. 55-56.

Con estos elementos se ha construido una película que reflexiona sobre un momento crucial de los años 50 (cuando se decide abandonar la lucha armada rural para buscar otras formas de oposición al franquismo), incidiendo en los caracteres míticos de aquellos personajes y su imposibilidad de asimilación a una sociedad en cambio<sup>19</sup>.

**Demonios en el jardín**, la segunda obra de Gutiérrez Aragón que estudiamos, se refiere a otros aspectos de la postguerra española; es un film más realista, sin olvidar el simbolismo que siempre usa este director, en el que el grupo familiar adquiere toda su importancia, una vez más. El director ha sabido superar el error que apuntábamos en otras obras con idéntico núcleo temático, pues a la vez que estudia las relaciones que se establecen entre los integrantes de la familia, ha conseguido referirse con pleno sentido a las situaciones políticas y socio-económicas de aquellos años (culto y admiración por las personas que rodean a Franco, diferencia entre mundo rural y urbano, carestía de alimentos y compraventa clandestina de los mismos)<sup>20</sup>.

Finalmente, hay que reconocer que para completar nuestro estudio contamos con una obra con muchos rasgos interesantes; se trata de **La colmena**. Camus ha tomado como punto de partida la novela homónima de Camilo José Cela ambientada en el Madrid de los años de la postguerra. En el guión, además, se ha reafirmado el carácter coral que tenía la obra literaria, de manera que se ofrece un auténtico muestrario de personajes de todo tipo y condición, referidos a todas las profesiones y formas de vida que luchan por sobrevivir en un mundo especialmente duro.

De una manera sutil y sorprendente se nos ofrece un fresco histórico, una reflexión sobre nuestro pasado, pero sin hacer hincapié en los matices didácticos y culturalistas; así se consigue construir una obra que puede considerarse como paradigmática de las posibilidades de historiar las etapas más recientes de nuestro siglo, diferenciándose claramente de aquellas otras películas en las que veíamos un claro deseo de condicionar la opinión del espectador mediante un uso predeterminado de las imágenes.

---

<sup>19</sup> Hopewell: **Ob. cit.**, pág. 336.

<sup>20</sup> Hopewell: **Ob. cit.**, págs. 370 y ss.