

Ausencias, silencios y elipsis del guerrillero-maquis en el cine español

AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ
(*Universidad de Málaga*)

Résumé

Les films sur les guérilleros qui ont lutté durant la dictature franquiste sont rares et la plupart ne les montrent pas, ou peu. Pendant la dictature (1939-1975), pour des raisons politiques évidentes, une image négative d'eux a été construite. Plus tard, pendant la période de Transition (1975-1982), on observe une timide résurgence du rôle qu'ils ont joué. Finalement, au cours de la période démocratique (1983-), leur existence oscille entre la demande de mémoire historique et l'anecdote. La seule chose commune aux trois périodes est l'utilisation de l'ellipse pour se référer à eux.

Mots-clés: guérilleros, maquis, franquisme, ellipse.

Abstract

There are few films about those who fought during the Franco dictatorship and most of them do not show these fighters. During the dictatorship (1939-1975), for obvious political reasons, a negative image of them was built up. Later, during the transition (1975-1982), there was a slight recuperation of the role they played. Finally, during the democratic period (1983), their existence oscillates between the vindications of historical memory and anecdote. The only thing that the three periods have in common is the use of ellipsis as a resource to refer to them.

Key words: Guerrillas, Maquis, Franquism, Ellipsis.

Desde el estallido de la rebelión militar y en la medida en que las tropas de Franco iban ganando territorio a la República, muchos ciudadanos se refugiaron en las montañas o se trasladaron a las zonas todavía fieles a la legalidad republicana. En 1939 este proceso se aceleró y el que no emigró, o se escondió o se arriesgó a pasar por juicios sumarísimos o directamente le daban el 'paseillo'. Los 'escondidos' que se ocultaron en las montañas y bosques tenían como propósito resistir y combatir al franquismo. Pero las precarias situaciones en las que se encontraban, las acciones contra ellos y las decisiones posteriores de las organizaciones políticas que les respaldaban de abandonar la lucha armada, hizo que fueran diezmados.

Los números de las personas que vivieron y lucharon desde estos lugares nunca los conoceremos, pero las fuentes van desde los 6.000 a los 12.000 y los enlaces oscilarían entre los 20.000 y 40.000¹.

Estos hechos dieron lugar a un personaje, el maquis-guerrillero², que según la orientación del que lo contaba iba desde el cruel criminal, al hombre equivocado o al noble luchador por la libertad y la democracia. En lo que coinciden casi todas las obras de ficción es en mostrarle como un derrotado, pero incluso en esta coincidencia, la forma de visualizarlo difiere según la fuente.

La relevancia de estos personajes y estos hechos históricos ha dado lugar a un tema que, sin llegar a configurarse en un género, sí está dando lugar a una importante historiografía, especialmente en lo tocante a la literatura³. Efectivamente, el cine que ha tratado el conflicto bélico de la Guerra Civil y la posterior Posguerra, carece de un género propio. Aunque no son pocos los teóricos e investigadores que se han referido de esta forma a las películas que tratan este periodo de la historia de España, lo es más por una voluntad referencial que epistemológica. En esto hay demasiados clichés y una falsa idea de que se han hecho demasiadas películas sobre esta temática.

Debemos apuntar que las películas que nosotros tratamos son aquellas en las que existen resistentes. Esto quiere decir que no sólo se sitúan entre el comienzo de la guerra en 1936 y los años sesenta, cuando mueren los últimos guerrilleros que se negaron a guardar las armas, sino que deben mostrar a aquellos que de una u otra manera resistieron al régimen, es decir, a los guerrilleros que desde las montañas o desde las ciudades lucharon contra Franco. No consideramos por tanto las películas que muestran el sufrimiento o la represión franquista, sino que son una categoría que va más allá porque pone de manifiesto que hubo una lucha organizada contra la Dictadura y/o a favor de la República. Es por tanto un contexto histórico real que ha

¹ Secundino Serrano 2001. *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 2001, p. 377-383; Andrés Trapiello, *La noche de los cuatro caminos*. Madrid, Aguilar, 2001, p. 60. Algunos análisis por territorios van fijando mejor estos datos. Por ejemplo, para Asturias, una de las zonas más estudiadas, Ramón García Piñeiro, *Luchadores del ocaso. Represión, guerrilla y violencia política en la Asturias de posguerra (1937-1952)*, Oviedo, KRK ediciones, 2015, diferencia entre los huidos, que estarían en torno a los 15.000, y los guerrilleros, que serían entre doscientos y trescientos.

² En ocasiones se utilizan indistintamente los términos huidos, guerrilleros y maquis. Aunque algunos podían empezar en una posición y terminar en otra, hay diferencias entre ellos. Los huidos son aquellos que al final de la Guerra Civil se 'echan' al monte con el único objetivo de sobrevivir a la represión; los guerrilleros serían aquellos organizados militarmente y con objetivos políticos; y finalmente los maquis serían los que, después de luchar en la resistencia francesa, se incorporaron a la lucha en España. García Piñeiro, *Luchadores del ocaso, op. cit.* El propio régimen franquista utilizó el término para referirse a una guerrilla foránea (pp. 43-44),

³ David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

pasado por ser coetáneo en la época de la Dictadura, reciente en el periodo de la Transición y de memoria en la actualidad. El primero de los periodos contiene un indudable sesgo ideológico que, como veremos, oscila entre la invisibilización y la construcción de una mitología del franquismo. El segundo es el de la reivindicación, la nueva visualización de unos personajes olvidados a excepción de los territorios por los que se movieron, que sí guardaron memoria de sus acciones. Por último, el tercero es el más problemático porque hay un presente que lo plantea como conflicto, el no querer remover viejas heridas, y otro como una recuperación de una memoria histórica, que más allá de leyes y legislaciones, ha quedado reducida a enterrar dignamente a los muertos que recorren las cunetas de toda la geografía española. Es muy evidente, que al igual que pasa con la literatura sobre la Guerra Civil⁴ en ningún caso hay un intento por denunciar que el franquismo fue un periodo ilegítimo, aunque legal una vez ganada la guerra por la dictadura. El cine ha priorizado en esta última fase las historias en las que los guerrilleros se mueven como personajes secundarios porque ahora se prioriza la cuestión humana y se minimiza lo político.

El cine no ha mostrado el mismo interés que la literatura. Una vez terminada la guerra hay que esperar 14 años para que se realice la primera película, *Dos caminos* (1953) de Arturo Ruiz Castillo. Desde esa fecha hasta 2015, se han realizado un total de 32 películas en las que, de una u otra forma, aparece el maquis o el guerrillero (desde el final de la Guerra Civil hasta 2015 han pasado 76 años lo que arroja una media de una película cada 2 años y 3 meses). Estos datos estadísticos deben ser matizados porque la forma en la que es representado es muy diferente. En las que es el verdadero protagonista, solo son siete⁵, y seis en las que no aparece pero hay alusiones a él o se le ve de forma tangencial⁶. Eso no desmerece su importancia pero sí es un síntoma de la poca relevancia que se ha dado y se da a estos luchadores. Heredero se ha referido a las realizadas durante el franquismo como “un exiguo balance que habla ya, *per se*, de la incomodidad que producía el tratamiento de un tema particularmente espinoso para la dictadura”⁷. Pero el recuento no da unos datos mayores durante la democracia, donde solo se han hecho veintidós en cuarenta años.

⁴ David Becerra Mayor, *op. cit.*

⁵ *Dos caminos* (1953), *La ciudad perdida* (1954), *Suspense en comunismo* (1955), *Torrepartida* (1956), *La paz empieza nunca* (1960), *Casa Manchada* (1975), *El ladrillo* (1977).

⁶ *El Cerco* (1955), *A tiro limpio* (1963), *Carta a una mujer* (1963), *Metralleta Stein* (1974), *El espíritu de la colmena* (1973), *Pim, pam, pum, fuego* (1975).

⁷ Carlos Heredero, “Historias de maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación”, *Cuadernos de la Academia* 6 (1999), p. 216.

¿Deberíamos pensar que sigue siendo todavía un tema espinoso? Además, en este periodo vemos que muchas de estas veintidós películas tocan muy de soslayo a la figura del maquis, lo que reduce aún más su protagonismo.

En este texto nos vamos a detener en las películas en las que no son protagonistas, casi ni siquiera secundarios, solo un apunte en la trama o una parte de un paisaje lleno de silencios.

Entre la visibilidad total y la oscuridad manifiesta

Como ya hemos comentado, las películas que se realizaron durante y después de la dictadura tienen una desigual condición ideológica y, lógicamente, un tratamiento de los guerrilleros muy disímil. Las películas realizadas durante el franquismo, cuando tocan el conflicto bélico, éste no suele quedar eludido o invisibilizado, ni desde el punto de vista ideológico ni desde las vivencias individualizadas de los perdedores y ganadores de la guerra. Lejos de eso, el cine de cruzada realizó, siempre que el tema lo requería, una exaltación de la guerra y los principios que perseguían. No son pocas las que incluyen personajes que pertenecen al mundo de los comunistas, los *rojos* que huyen y se exilian en Francia o en la Unión Soviética. En ellas se prefiere hacer un retrato de personajes malvados, derrotados y equivocados, pero no su capacidad de enfrentarse al régimen. Entonces no se dudó en *mostrar* a vencedores y vencidos, éstos normalmente como personas confundidas y derrotadas. Subrayo la idea de *mostrar* porque en estos casos no suele haber motivos para eludirlos, siempre y cuando la censura hubiese dado el visto bueno.

Es en 1953, con *Dos caminos*, cuando se realiza la primera película en la que aparece un guerrillero antifranquista. En esa fecha las acciones de los guerrilleros ya no representaban una amenaza para el régimen, por lo que ahora, pasado el peligro, sí se podía hacer un tratamiento del tema. Resulta obvio que, mientras hubo una resistencia al régimen, no se hizo ninguna película en la que estos personajes tuvieran algún protagonismo. Tampoco debemos obviar que la fallida invasión del Valle de Arán por parte de la Unión Nacional Española (UNE) en 1944 fue un toque de atención para minimizar durante toda una década cualquier referencia a una oposición al régimen. Una segunda fecha en la que debemos fijarnos es el comienzo de la década de los cincuenta en la que la actividad de la lucha armada ya era pequeña, y sobre todo a partir de 1952, solo un año antes de *Dos caminos*, cuando el Partido

Comunista Español decreta el repliegue de todas las Agrupaciones Guerrilleras. Cuando cualquier atisbo de oposición había quedado desterrado, se comienza su tímida presencia dentro del modelo de un cine de cruzada anticomunista, en la que el maquis es representado como un bandolero, asesino, cruel y, en ocasiones, como un español equivocado, que aunque finalmente es consciente de su error eso no le exime de la muerte. En cierto modo hay una idea de redención que se produce con la muerte del maquis arrepentido y otra de justicia en la que el maquis es eliminado sin ninguna conmiseración.

Al comienzo de *Dos caminos* una voz *over* explica de forma muy elocuente el contexto de la película, y en cierto modo es extensible a las películas que traten este tema:

Después de la segunda guerra mundial, en el otoño de 1945, la frontera española de los Pirineos vio volver en plan de guerra a unos hombres que seis años antes habían huido derrotados. Fue entonces cuando dos españoles que antes tomaron caminos distintos, volvieron a encontrarse. Y dos vidas, que habían sido tan opuestas como lo son la verdad y la mentira, se fundieron sobre una tierra que había sabido esperarlos.

En estas palabras se encierra buena parte de lo que va ser el tema de la guerrilla y el maquis en el cine de la dictadura. La idea de las dos Españas está presente en los dos amigos, Miguel y Antonio. En este caso con la salvedad de que los dos eran republicanos, pero cuando huían a Francia, Antonio, el médico, decidió quedarse y rendir cuentas ante las nuevas autoridades, que le perdonaron y le permitieron volver a ejercer su profesión en donde lo hacía antes, como si no hubiese pasado nada, excepto algún que otro inicial recelo por parte de los habitantes del pueblo que le recuerdan que había sido fiel a la República. Miguel por el contrario sigue su marcha hacia el país vecino y todo serán calamidades, una vida llena de penurias que comienzan en un campo de refugiados hasta que decide volver a luchar como maquis en España. La fecha de 1945 es una referencia a la invasión que un año antes se produjo a través del Valle de Arán y que terminó en un absoluto fracaso, y en definitiva el fin de toda posibilidad de cambiar el destino de España. El maniqueísmo de los buenos y malos (“la verdad y la mentira”) va en la misma dirección de las dos Españas, mito construido durante el franquismo para justificar la posición de los vencedores de la guerra. Esto dio lugar a una argumentación sobre el devenir de España (caos, deriva hacia el comunismo, etc.) y la necesidad de poner orden y restituir al país dentro de las consignas del imperio, cristiandad y unidad territorial.

También había que justificar la amenaza exterior –“volver en plan de guerra”–, de Francia en este caso.

El último de los argumentos presente en esas palabras va a ser el más recurrente: la muerte como pago por la redención. Esto ya se había visto en *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo, cuyo protagonista finalmente cae abatido por las balas de sus propios correligionarios. En *Dos caminos* Miguel muere por las balas del ejército nacional, pero antes coge la tierra como señal de reconciliación y reconocimiento de su error y exclama: “Todo había terminado para mí. Mi situación era peor que el primer día. Sin amor, sin libertad y sin esperanzas de volver a España. Y otra vez en la encrucijada tomé el camino que no lleva a ninguna parte”.

Al ser la primera de las películas que trató el tema del maquis, el film de Arturo Ruiz Castillo asentó el discurso del cine de los vencedores sobre los vencidos que continuaron la lucha. Buena parte de las justificaciones se habían visto en otras películas, en ese cine de cruzada que desde *Raza* (1941) de José Luis Sánchez Heredia se había ido forjando en un panfleto tan elemental que resultaba grotesco, según palabras de Diego Galán⁸. La diferencia con lo que va a venir después es que ahora se mostraba sin pudor al enemigo. En ocasiones, según la coyuntura, se le podía dar incluso alguna característica humana, pero luego ese personaje se va a convertir cada vez más en un personajes elidido.

En este sentido, se pueden clasificar las películas en dos grupos, las que muestran claramente al enemigo del nuevo régimen, con las características que ya hemos mencionado, y las que de una manera u otra lo omiten hasta confundirlo con un gánster en películas de cine negro. En el primer grupo estarían la ya mencionada *Dos caminos* y *La ciudad perdida*⁹ (1954) de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, *Torrepartida* (1956) de Pedro Lazaga, *La paz empieza nunca* (1960) de León Klimovsky, *Casa Manchada* (1975) de José Antonio Nieves Conde y *El ladrido* (1977) de Pedro Lazaga. A medio camino se encontrarían *Suspense en comunismo* (1955) de Eduardo Manzanos, que por su carácter de comedia, trata a los personajes de otra manera, aunque redundando en lo ya visto de una forma hiperbólica, y *Carta a una mujer* (1963) de Miguel Iglesias. En esta, el personaje de El Asturias (José Guardiola) es un maquis llegado de la Unión Soviética que lleva una carta a Flora

⁸ Diego Galán, “Raza, el Potemkin del franquismo”, *El País*, 13/02/1984
http://elpais.com/diario/1984/02/13/radiotv/445474801_850215.html.

⁹ Esta película fue una coproducción hispano-italina, cuyos actores principales eran Fausto Tozzi y Cosetta Greco, y en Italia se tituló de forma significativa como *Terroristi a Madrid*.

(Emma Penella) de su marido, un divisionario encerrado en una cárcel en Rusia. Aunque durante todo el metraje este enigmático personaje es identificado como un guerrillero que ha pasado la frontera para luchar junto a otros republicanos contra la dictadura, poco a poco vamos descubriendo que en realidad su propósito está en la línea de un melodrama por el amor de Flora. Al igual que en otras ocasiones, los guerrilleros son crueles, implacables y terminan asesinando a El Asturias que se da cuenta de su error. En todo caso, no podemos incluirla entre las películas que omiten a los guerrilleros o maquis porque su presencia es manifiesta.

No lo son en las otras tres películas que se hicieron antes de 1975. Estas son *El Cerco* (1955) de Miguel Iglesias, *A tiro limpio* (1963) de Francisco Pérez Dolz y *Metralleta Stein* (1974) de José Antonio de la Loma, todas pertenecientes al género del cine negro. En éstas los guerrilleros son ocluidos o se produce una elipsis que no permite una clara identificación entre los gánsteres y los guerrilleros. En todos los casos hay que recurrir a paratextos, principalmente a las declaraciones de directores y guionistas, para completar una información que las películas no terminan de revelar.

Una de las características de este periodo es que, cuando se habla del maquis, la acción guerrillera ocupa poco lugar en la narración, mientras que cuando apenas se habla del maquis la acción es la que predomina y siempre, como hemos comentado, en la dirección de convertirlas en thriller, que además se desarrollan, a diferencia de las anteriores, en un paisaje urbano¹⁰.

Las tres utilizan la elipsis como forma retórica más clara. La elipsis es una supresión de una parte del enunciado que el espectador rellena a partir de los elementos presentes y sin cuya invocación (mental) el enunciado perdería niveles de significación. Esa parte que no se ve es la que organiza el resto de enunciados¹¹. En el caso de la supresión del guerrillero, se produce una nueva significación que amplía el eco que tiene su ausencia. La lectura cambia radicalmente a partir de esa invocación mental. En ocasiones está en el propio texto, pero también fuera del texto se aportan referencias que confieren a la lectura una nueva dimensión. De hecho, en algunos casos no podríamos relacionarlos claramente con el maquis si no fuera por estos paratextos.

¹⁰ También se desarrolla en la ciudad *La ciudad perdida* y *Carta a una mujer*, Madrid y Barcelona respectivamente, las dos que más claramente escoran también hacia el thriller.

¹¹ Alberto Carrere y José Saborit, J., *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 264-265.

El caso más evidente es el de *El cerco*, película que se vincula con las acciones del grupo anarquista de Josep Lluís Facerías, lo que fue ratificado por su guionista Juan Bosch. La novela en la que está basada, *Brigada criminal* (1955), del que fue jefe de la misma en Barcelona, Tomás Gil Llamas, recogía algunas de las acciones de Facerías. En la sinopsis presentada a la Comisión de Censura hicieron más de un requiebro para que no fuera prohibida, con comentarios tan poco relacionados con el argumento como: “El dinero robado a nadie aprovecha siendo las más de las veces causa de tragedia”¹². Un texto al comienzo incide en la veracidad, localización y aporte moral: “Los hechos que a continuación se relatan han sucedido realmente. Son cinco sucesos que tuvieron lugar en Barcelona y que en su día fueron publicados en la prensa. Sólo han variado los nombres y las circunstancias. El presente film no tiene otro objeto que recordar que el crimen no escapa jamás a su justo castigo”. Esta declaración de intenciones no es otra cosa que una manera de que no se relacionase con los hechos y personajes a los que aludía, lo que precisamente provoca el efecto contrario. No hay que olvidar que la propia autocensura es un mecanismo que favorece las estrategias retóricas en las que se muestra sin ser mostrado, y de este modo permite establecer una relación de comunicación entre enunciador y espectador.

La película se desarrolla en la Barcelona de posguerra dentro de un ambiente de delincuencia común. Cinco hombres se introducen en una fábrica haciéndose pasar por inspectores de hacienda para robar el dinero de las nóminas. Las cosas no salen como esperaban y tienen que huir quedando uno de ellos herido. A partir de ese momento se produce una persecución de la policía que irá acabando uno a uno con todos ellos. Durante la investigación, en el apartamento de uno de los atracadores encuentran una fotografía “fechada en Marsella el año pasado”, lo que para uno de los policías es relevante por lo que preguntan a la casera: “por qué no nos dijo que estuvo en Francia”. Posteriormente, cuando cae el segundo de los atracadores, encuentran en la cartera otra foto de la que resaltan de nuevo que está hecha en Marsella: “si me ha llamado la atención es porque a Martín se le ha encontrado otra también fechada en Marsella”. El comisario señala que las enviará por telefoto a la policía de Marsella porque le da “la impresión de que ese grupo tiene allí sus raíces”. Esta idea nos aproxima al modo de actuación de los republicanos que pasaban los Pirineos, actuaban en España y volvían a sus refugios en Francia. No obstante, no podemos

¹² AGA, SC 36, 04756; AGA 22, 43-78 CA 13961.

obviar que fuera de la referencia extratextual de su guionista y de la observación de que se refugian en Marsella, dato por otro lado que evita el más adecuado de Toulouse y Perpiñán, lo que les aproxima más a las mafias marselesas, no existe en el texto ninguna referencia a los maquis.

Más claras son las elipsis en *A tiro limpio* y *Metralleta Stein*. Carlos Heredero se ha referido a la película de Francisco Pérez Dolz como “desprovista de cualquier matiz político en el retrato de los personajes (...) confinada estrictamente a los moldes del género policíaco, de manera que sólo una lectura de carácter parabólico, y además connotadora de estas circunstancias, permite ponerla en relación con el fenómeno *maquisard*”¹³. Pero hay algunos aspectos que permiten esa aproximación. Cuando Martín (Luis Peña) le pide a Román que participe en la banda que está organizando para un atraco, le presenta a Antoine (Joaquín Navales), un francés. Esto le lleva a recordar tiempos pasados en Toulouse (la mención es a *16 Rue de Lacordaire* de Toulouse), ante lo que Román expresa: “hace años que no me dedico a la política”. Luego le entrega un dinero a su padre, y éste, que sabe que ha estado con Martín del que desconfía, le dice que ese es de los tuyos, en una insinuación de carácter político.

Metralleta Stein (1974) de José Antonio de la Loma es de las tres la que hace más evidente la identificación entre los antifranquistas y los gánsteres. La película se plantea como el último golpe de una banda con la intención de cruzar la frontera y no volver. Después del atraco, cuando la policía establece los controles pertinentes, el comisario Mendoza señala: “cómo se nos meta en la montaña, a cascar, ya no le vemos el pelo”. La idea de huir por la montaña tiene un claro paralelismo con un territorio que dominaba el maquis. Pero quizá lo más significativo es cuando en la huida dos de los atracadores pasan por delante de la comisaría en coche y uno le dice al otro: “ahí está el cabrito que se cargó al Caracremada, si paramos nos asan” (00:30:40). Esta referencia al maquis Caracremada¹⁴ indica una correlación entre los atracadores y los maquis, lo cual se verá reforzado por la huida por el monte. Allí encontrarán la ayuda de algunos paisanos que, como puntos de apoyo al maquis, les ayudarán en su huida y paso de la frontera.

¹³ Carlos Heredero, “Historias de maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación”, *op. cit.* p. 221.

¹⁴ Hay que señalar que Caracremada murió en 1963, mientras que Facerías lo hizo en 1957 y Francesc Sabaté en 1960, lo que implica un anacronismo, tal vez para alejarse de la identificación con los dos maquis urbanos.

Como hemos mencionado, las referencias a los guerrilleros y maquis están condicionadas por la posición ideológica o por la censura, desde una máxima visibilidad hasta una opacidad casi total. En 1973 Víctor Erice en *El espíritu de la colmena*, creó un modelo de huido en el que las elipsis y vacíos ocupan todo su desarrollo narrativo. Ni sabemos quién es, ni de dónde viene, ni adónde va. Esos silencios no impiden sin embargo que su identificación con un republicano derrotado, que finalmente es abatido por la Guardia Civil, se desplace al Frankenstein bueno al que Ana se acerca con la seguridad de que la crueldad que se le supone no es verdadera, lo que tiene su refuerzo cuando vemos su cadáver en el depósito evocando al *Cristo muerto* (1480) de Mantegna. El que la película se estructure a través de “figuras de fuerte densidad icónica que serán combinadas por yuxtaposición”¹⁵, no hace sino dejar que nosotros podamos completar aquello que ni sabemos e incluso a veces no vemos. En cualquier caso, este modelo pertenece a una poetización que está en las antípodas de lo que se había hecho y de lo que se hará, quizás solo alcanzado con *Caracremada*. Esta, sin embargo, al tratarse de un *biopic* tiene unas connotaciones diferentes que, como ha señalado Pascale Thibaudeau, pertenece a un tipo de cine sustractivo que resta en vez de sumar, que con muy pocos signos consigue la expresividad necesaria para mantener la narración¹⁶.

Personajes secundarios

En el periodo que va desde la Transición hasta nuestros días, se pueden establecer dos etapas¹⁷. Un primer momento va desde la muerte del dictador en 1975 hasta 1992, o lo que es lo mismo desde *Pim, pam, pum, fuego* (1975) de Pedro Olea, en el que un huido, excombatiente republicano que huye a Madrid como transición para escapar a Francia, es parte del triángulo amoroso y secundaria su condición de guerrillero¹⁸;

¹⁵ Santos Zunzunegui, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 49.

¹⁶ Pascale Thibaudeau, “*Caracremada* (2010) de Lluís Galter: memoria de una guerra fantasma”, *Pandora*, 12 (2014), pp. 269-286.

¹⁷ Julio Pérez Perucha, y V. Ponce en “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”, *El Cine y la transición política española*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1986, p. 34-35, proponen una división del periodo que va desde 1974 hasta 1987, dividida entre 1974 a 1976 con el llamado “posfranquismo”, entre 1977 a 1982 la llamada “transición democrática”, y de 1983 a 1987 el llamado “democrático”, este último podríamos extenderlo hasta nuestros días. En el caso del tema que nos ocupa podríamos adelantarlo un año, a 1973, con la película de Víctor Erice.

¹⁸ Carlos Heredero, “Historias de maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación”, *op. cit.* se ha referido a ésta como una película no sobre la guerrilla, sino de las

hasta *Huidos* (1992) de Sancho Gracia en el que se edulcora a los guerrilleros que van a carecer de unos valores ideológicos y se mueven más por una conducta sentimental o de venganza.

El cine de la “transición democrática” que trató el tema del maquis y los guerrilleros no estaba vinculado con propuestas ni formales, ni estéticas, ni temáticas dentro de una corriente excesivamente politizada, ni por supuesto subversiva. Los primeros proyectos están ligados a un recordatorio de algunos hechos que se produjeron durante la dictadura, y entran de lleno en una general politización de la sociedad española, pero no hay una excesiva reivindicación política. En muchos sentidos, las primeras propuestas pertenecen al cine posibilista, a un cine de la izquierda pactista que se produjo durante la transición y que se alejó de los planteamientos más rupturistas.

Entre medias están *Los días del pasado* (1977) de Mario Camus, *El corazón del bosque* (1978) de Manuel Gutiérrez Aragón, *Luna de Lobos* (1987) de Julio Sánchez Valdés, *La guerra de los locos* (1987) de Manuel Matji y *Beltenebros* (1991) de Pilar Miró. Son siete películas que tienen como principal seña de identidad el que construyen un paradigma del guerrillero/maquis derrotado y donde no existe un discurso explícito sobre el conflicto que les llevó a esa situación. Estas películas se centran en las circunstancias, contextos y escenarios en los que se encontraban los guerrilleros escondidos en los bosques o ciudades. Ahora son los efectos, nos las causas, los que se muestran. Bien es verdad que los espectadores no necesitan de argumentos para establecer los puntos de partida de esos personajes, pero en cualquier caso la elección sobre la dimensión humana está muy por encima de los discursos ideológicos.

El segundo periodo va desde 1999, año de *El Portero* (1999) de Gonzalo Suárez, a 2012 en el que se estrenan las dos últimas películas, *Miel de naranja* de Imanol Uribe y *El artista y la modelo* de Fernando Trueba. Entre estas tres películas hay otras diez –Antoni Ribas, *Terra de canons (Tierra de cañones)* (1999); José Luis Garci, *You're the one. Una historia de entonces* (2000); Jaime Chavarrí, *El año del diluvio* (2001); Montxo Armendáriz, *Silencio Roto* (2001); Fernando Trueba, *El embrujo de Shanghai*

“dificultades para sobrevivir que padecen todos los derrotados en la España franquista de la posguerra”. Añade que la única alusión que hay en toda la historia a su actividad como resistente es cuando el guerrillero le dice a Paca: "No hay nada que hacer. Nos estaban cazando como conejos". Esta conversación es con Ramos, el padre de Paca. Con ella se refiere en dos ocasiones a su condición de guerrillero, cuando habla con Paca, antes de que ella acepte hospedarle, le pregunta: “¿has oído hablar de los maquis?” y luego le dice “yo estaba en el monte con ellos”.

(2002); Mariano Barroso, *Hormigas en la boca* (2004); Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno* (2006); Gerardo Olivares, *Entrelobos* (2010); Lluís Galter, *Caracremada* (2010); Benito Zambrano, *La voz dormida* (2011)– en las que convivirán temas relacionados con el periodo anterior, incluso desarrollando aún más el alejamiento de las causas y en algunos casos incluso la dimensión humana, pero aparecerá en algunas películas, ahora sí, una clara posición sobre los hechos, lo que se pone de manifiesto en *Silencio roto*, *El laberinto del fauno*, *La voz dormida* y *Miel de naranja*.

Entre los dos periodos de la época democrática se han hecho diecinueve películas de las que solo nueve son específicamente películas de guerrilleros (*Los días del pasado*; *El corazón del bosque*; *Luna de Lobos*; *Huidos*; *Silencio Roto*; *El laberinto del fauno*; *Caracremada*; *La voz dormida*; *Miel de naranja*). Cada una de ellas está planteada desde una perspectiva diferente (la derrota, los familiares, el *biopic*, la represión, etc.) pero todas tienen en común que los resistentes antifranquistas son los verdaderos protagonistas. El resto tocan el tema de manera muy tangencial, algunas con más intensidad y con una cierta claridad en la exposición, y otras muy por encima, sin entrar en el tema y quedando el componente ideológico o político si no subsidiario, completamente ajeno a la historia que narran. En algunas ocasiones, incluso, ni siquiera les vemos, solo se les menciona.

Esta parca visualización y tratamiento marginal nos lleva a algunas preguntas. Es evidente que en cada obra los guerrilleros, maquis o huidos desempeñan una función concreta, pero en su conjunto deberíamos interrogarnos hasta qué punto estas películas pretenden restablecer un proceso histórico: ¿existe realmente un interés por recuperar la memoria de los guerrilleros? Y en los que no ¿cuál es su papel en la enunciación? ¿Son solo parte del paisaje o meros secundarios dentro de la diégesis? En cualquier caso, ¿cómo se visualizan? o ¿cómo se omiten? ¿Cuál es la centralidad del discurso, lo humano o lo político y social? También admite hacernos una pregunta en sentido contrario. ¿Hasta qué punto el hecho de que aparezcan como personajes transversales no es una normalización de esta temática?

Cuatro películas nos sirven para observar este comportamiento entre la omisión, la intrascendencia y su conversión en protagonistas muy secundarios. Posiblemente la más significativa es *You're the one. Una historia de entonces* (2000) de José Luis Garci.

En la década de los cuarenta Julia (Lydia Bosch), la hija de una acomodada familia de Madrid adepta al régimen, se refugia en la casona que tienen en Serralbos del Sella, un pueblo de Asturias donde pasaba los veranos en su infancia, para recuperarse de la muerte de su novio, un artista que ha fallecido en la cárcel. Allí se encontrará con personajes que la ayudarán al mismo tiempo que ella encontrará, al ayudarles a ellos, el equilibrio que buscaba. Todos los personajes, como el paisaje, irradian una fuerte melancolía que ha sido vista como una sublimación de “la dictadura franquista a partir de la reivindicación de la nostalgia hacia las formas de vida del pasado”¹⁹.

Garci construye un relato en el que lo rural y las relaciones entre sus habitantes son las viejas costumbres que aportan un recogimiento y unos modelos de comportamiento ejemplar. Todo esto lleno de un entorno amable, en una máxima idealización que conduce a la bucolización del entorno referencial, esto es, el franquismo. Los guerrilleros están presentes en la película como un relato paralelo pero del que carece de causalidad. No veremos su paisaje, ni a ningún maquis. Es como si el director no quisiera que nada perturbase el espacio idílico construido.

En el minuto cincuenta tenemos la primera referencia. Es de noche y dentro de la vivienda se oyen disparos, pero la conversación discurre sobre tiempos mejores, nostálgicos, del pasado, sin ningún comentario sobre los disparos. Es la primera omisión de unos hechos conocidos.

La segunda ocasión, diez minutos después, Pilara (Ana Fernández) y Julia están conversando y ésta le pregunta “¿cuánto tiempo hace que no le ves?”. Entonces hablan de una partida que bajó a Corrales de Somiedo pero a los que no consiguieron atrapar. En ese momento sabemos que el marido de Pilara es un maquis, del que no sabe nada desde hace tres años y del que piensa que está vivo, posiblemente en Francia. No se volverá a mencionar nada de él. Ni le hemos visto antes ni le veremos después.

También sabemos que José Miguel, el marido de Julia, fue detenido por la policía. Más tarde un preso que compartió celda con José Miguel llega al pueblo y le va contando a Julia los tiempos de la cárcel. Además le lleva algunas de sus cosas y le cuenta que murió por el frío. Hacia el final, cuando el maestro Orfeo (Iñaki Miramón)

¹⁹ Ángel Quintana, “Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido”, Pedro Poyato (ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2009, p. 114.

se declara, y ella le rechaza amablemente, el interpreta que hay otro. Ante su pregunta ella le dice que había. Y le cuenta todas sus virtudes y su enamoramiento, pero no le cuenta que fue detenido por la policía y que murió en las cárceles franquistas. Como si su muerte fuera algo natural y sobre todo del que no hay ningún asomo de rencor.

La película respira un tono de nostalgia y convivencia falsa que no se corresponde demasiado con los tiempos que narra: el cura, don Matías (Juan Diego), un intolerante religioso, finalmente se presta a dejar la iglesia para la representación teatral, la tía Gala (Julia Gutiérrez Caba) puede hacer un discurso contrario al régimen ante el cura y el guardia civil, que la escuchan con un respeto casi reverencial.

En *El embrujo de Shanghai* (2002, Fernando Trueba), basada en la novela homónima de Juan Marsé, la historia transcurre en 1948 en la Barcelona de la posguerra. Tres maquis que viven en Francia –Forcat (Eduard Fernández), Kim (Antonio Resines) y Denis (Jorge Sanz)– mantienen un diferente vínculo con Anita (Ariadna Gil), la mujer de Kim. Desaparecido éste, Forcat se establecerá en la casa de Anita donde relatará a Susana (Aida Folch) –la hija de Anita y Kim– y a su amigo Daniel (Fernando Tielve), historias fabuladas de Kim. Posteriormente Denis aparecerá y después de desplazar a Forcat de la casa se dedicará a regentar un burdel. Entre las historias que contará Forcat a los niños está el viaje que Kim hizo de Toulouse a Barcelona para una acción en una fábrica de material eléctrico en Hospitalet que quedó frustrada. La narración contiene todos los elementos propios de los guerrilleros, maquis y enlaces que luchaban contra el franquismo. Pero lo realmente relevante es que el relato del maquis solo lo es en un tiempo pasado, mientras que en su presente en Barcelona sus antiguas acciones políticas han desaparecido por completo.

Los guerrilleros no tienen una presencia como grupo que reivindique acciones políticas o ideológicas, pero toda la cinta es una crónica de la miseria moral de la posguerra franquista. Ya al comienzo la voz *off* de Daniel, narrador del film, nos relata que su padre murió en la guerra y un plano nos muestra su cadáver semienterrado por la nieve. Inmediatamente conocemos al capitán Blay (Fernando Fernán Gómez) un viejo trastornado que perdió a su hijo en la guerra. Pocos minutos después nos presenta a Anita, la taquillera del cine. Nos señala que el Kim, “era una leyenda en el barrio, aunque los hombres cuando hablaban de sus hazañas en el maquis o en la resistencia francesa siempre bajaban la voz”. En esas presentaciones, oímos a un tabernero y a los clientes que preguntan a un guardia si el Forcat había vuelto para el entierro de su madre y que según bajó del tren lo detuvieron. La

tabernera interviene para decir que es un delincuente, y la voz off de Daniel termina la narración indicando que el Forcat era un refugiado que volvía de Francia después de casi 10 años y que era la mano derecha del Kim, lo que les permite a los niños fantasear sobre héroes que luchaban con pistolas espalda con espalda. Pero además de los relatos fantásticos, que luego se suceden con los de la mítica Shangháí, los hay reales que se van sucediendo como pequeños comentarios que van dibujando al personaje y la época. En este caso los guerrilleros juegan un papel narrativo de primer orden aunque se les visualice poco. Al tratarse de una obra coral, éstos aparecen y desaparecen del relato pero son los que sostienen la narración. Lejos de la bucolización que hemos visto en la película de Garci, hay una muestra de una época cruel y de una España gris en la que los guerrilleros con fuertes ideales subsisten como pueden ante su derrota, olvido y descomposición.

Un tercer ejemplo es *Hormigas en la boca* (2004) de Mariano Barroso. La película es un thriller que se desarrolla fundamentalmente en La Habana de 1958 en el desmoronamiento de la Cuba del dictador Fulgencio Batista. La película comienza en Barcelona en ese mismo año cuando Martín (Eduard Fernández) sale de la cárcel. Un *flashback* nos traslada diez años antes, cuando un grupo de guerrilleros atraca un banco, del que solo Julia (Ariadna Gil) consigue escapar con el dinero y huir a Cuba. Al salir de la cárcel buscará a Julia, que era su compañera sentimental y a la que permite escapar a costa de su detención. Entre los presos hablan de cómo los republicanos seguían combatiendo, pero las noticias son de derrota: “Han matado a casi toda su gente. (...) Hemos estado en el monte sin comida, sin dinero. Nos han ido cazando como animales (...) ¿Os habéis estado moviendo mucho?”. Algunos tienen dudas sobre el comportamiento de Julia y su desaparición con el dinero les hace pensar que les vendió. En otra conversación antes de entrar en la cárcel, se dice que van a ir al monte, a los Pirineos, y Martín le explica a Julia que “el monte es duro pero se aprende de verdad”. Todas las acciones que tienen que ver con la guerrilla se suceden a través de *flashback* que no tienen más de 10 minutos de metraje, mientras que el resto de la película es acción e intriga con el telón de fondo de la revolución cubana. No existe una identificación entre la realidad española y la cubana, y en todo caso la derrota de Freddy (Jorge Perugorria), un político mafioso al servicio de Batista, tiene que ver con una resolución de un conflicto más sentimental que político o ideológico.

Un caso muy diferente es *Entrelobos* (2010) de Gerardo Olivares, una película que se mueve fundamentalmente por su naturalismo y valores ecológicos. No obstante hay un relato que va en paralelo que tiene como temática la explotación de los campesinos por parte de los terratenientes, en la que los guerrilleros tienen un papel muy secundario. La primera vez que tenemos noticias de éstos es cuando Ceferino (Carlos Bardem), el capataz del señorito, se refiere al Balilla, como “menudo cabrón esta hecho el Balilla ese (...) un bandolero. El mayor hijo de puta que hay de Despeñaperros pa bajo. Cuando acabó la guerra se echó pal monte y desde entonces vive de asaltar a todo el que pillá. Tú reza para no encontrártelo”.

La historia de *Entrelobos* está basada en una historia real, la de Marcos Rodríguez Pantoja, un niño que vivió en plena naturaleza durante la posguerra. Este niño es abandonado por su padre al señorito que le lleva junto a Atanasio (Sancho Gracia), un viejo que vive en la montaña cuidando cabras. De él aprenderá lo esencial para sobrevivir en tan duras condiciones y cuando muere podrá crecer viviendo como un niño salvaje. Pronto descubrimos que Atanasio simpatiza con los guerrilleros y que el Balilla (Alex Brendemühl) es su hijo, quien se presenta con otros cuatro guerrilleros una noche en la cueva en la que viven. Allí tienen una conversación en la que entre otras cosas se señala que sirven de chivo expiatorio para achacarles todos los robos y crímenes que se cometen en la comarca (entre ellos el del hermano de Ceferino). Igualmente se queja de que después de estar toda la vida luchando para que haya justicia terminan mal viviendo y convertidos en fugitivos. Se muestran también las duras condiciones en las que viven, como cuando uno de ellos dice que llevan cuatro días sin dormir. Otro de los datos es que para luchar contra ellos se organizaron contrapartidas, además de la Guardia Civil que batía los montes.

Más allá de esos pocos datos los guerrilleros no tienen ninguna presencia puesto que la película se centra en el aprendizaje y la nobleza de la naturaleza y los animales. Incluso, después de que el Balilla sea herido y Marcos (Juan José Ballesta) le ayude y cure sus heridas, no volveremos a saber nada de él. De nuevo una elipsis resuelve el conflicto.

Conclusiones

Una de las primeras conclusiones a las que se llega siempre que nos aproximamos al tema cinematográfico de la guerrilla o maquis es que son pocas películas y muy

diferentes entre sí, lo cual no es un obstáculo para ver en todas ellas un efecto común, un “efecto género” en acertadas palabras de Pascale Thibaudeau²⁰, que tiene que ver con la historia, la memoria y una variable ideologización que las recorre.

Dentro de esa diversidad, son llamativas sus ausencias y silencios. Por ese motivo solo nos hemos referido a estos personajes cuando están pero no se les ve, cuando se les invisibiliza, bien sea por una elección ideológica o estética.

Durante la Dictadura no se omitió a los guerrilleros, se los representó porque se utilizaron para fortalecer su propaganda, especialmente de cara al exterior. Como señala Daniel Arroyo “el régimen franquista, si bien silencia la voz del guerrillero, por otro lado no oculta su existencia”²¹. Sobra decir que se le adjetivó en exceso de manera negativa. En lo cinematográfico la censura sí se encargó de ocultar todo tipo de acción que pudiera resultar heroica, lo que dará lugar, como hemos visto, al guerrillero cruel o su ausencia total. En estos últimos casos solo de una forma muy velada podemos llegar a reconocerlos, incluso debemos de apoyarnos en paratextos para poder identificarlos o hacer una nueva lectura sobre la propuesta inicial.

En el periodo democrático las creaciones cinematográficas, y podríamos añadir las literarias, oscilan entre el olvido y la reivindicación, pero esta última más como postura ética que histórica. Esto ha dado lugar a que su visualización sea la figura de un derrotado o que quede en un papel muy secundario, mientras que los motivos, las causas e incluso los procesos históricos queden fuera de campo.

La elección de la elipsis como forma narrativa o la supresión de algún acontecimiento dentro de la linealidad temporal del relato no es principalmente una elección estética. En todos los casos mencionados –excepto en Víctor Erice y Lluís Galter, y en este caso dentro de la visibilidad–, tiene una carga significativa muy marcada. La elección de convertirlos en secundarios es la elección de que predomine lo individual y lo humano sobre lo histórico. En muchos casos el contexto de la guerrilla antifranquista podría ser intercambiado por otro sin que se alterase en nada o en muy poco el discurso. No obstante también cumple una función relevante, la de normalizar a unos personajes que existieron, la de mantener su memoria, como señala

²⁰ Pascale Thibaudeau, « La guérilla anti-franquiste au prisme du cinéma, de la transition démocratique à nos jours », Delphine Letort et Erich Fisbach (dir.), *La Culture de l'engagement au cinéma*, Rennes, PUR, 2015, p. 115-131.

²¹ Daniel Arroyo-Rodríguez, “Héroes en Francia y bandoleros en España: Resignificación Ideológica del maquis en el discurso cultural franquista”, *Transitions, Journal of Franco-Iberian studies*, 6 (2010), p. 38; Id., *Narrativas guerrilleras. El maquis en la cultura española contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva. 2014.

Josefina Martínez, “el cine va a considerar ya integrada la figura del maquis como un elemento más de la intrahistoria nacional”²².

²² Josefina Martínez Álvarez, (2012). “Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 34 (2012), p. 246.