

Del maquis huido al maquis comprometido: *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975) vs. *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977)

Pedro POYATO SÁNCHEZ
(Universidad de Córdoba)

Résumé

Si *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Olea, 1975) a introduit pour la première fois au cinéma le personnage du *maquis*, identifié comme tel et avec une voix propre, *Los días del pasado* (Camus, 1977) montre des aspects plus engagés comme la représentation de la lutte armée dans la montagne. Leurs protagonistes sont respectivement un maquisard fugitif qui arrive à Madrid, à la recherche de papiers qui lui permettraient de passer en France, et un maquisard engagé qui reçoit la visite de sa fiancée. L'étude comparative des deux films met en lumière la façon dont ces premiers textes du cinéma espagnol revendiquent la mémoire de la figure des *maquis*.

Mots clés : Maquis, censure, Madrid des années 40, franquisme, palette chromatique

Abstract

If *Ready, Aim, Fire!* (Olea, 1975) introduced for the first time in cinema the figure of the *maquis*, clearly identified and with its own voice, *Days of the Past* (Camus, 1977) analyzed deeper aspects such as the representation of the armed *guerrilla* in the woods. These two films focus respectively in the fugitive *maquis* coming to Madrid searching for documentation in order to flee to France, and the politically-committed *maquis* who receives the visit of his girlfriend. The comparative study of both works sheds some light on these first texts of Spanish film history concerned about the vindication and commemoration of the figure of the *maquis*.

Keywords: Maquis, censorship, Madrid in the 1940's, Franco Regime, chromatic palette

Introducción

El primer maquis con presencia digna –o al menos no manipulada por la historia-, voz, e identificado como tal que aparece en el cine español es Luís (José M^a Flotats), el protagonista de *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Olea, 1975), quien, tras haber decidido poner fin a la lucha, llega hasta Madrid en busca de la documentación que le permita escapar a Francia. El filme de Olea se centra sólo en la estancia del maquis en Madrid, entre otras cosas porque 1975 era fecha todavía temprana para abordar otros aspectos más comprometidos como, por ejemplo, la representación directa de la contienda armada del maquis en el monte. Dos años más tarde, sin embargo, este tema sí encontraría acomodo en *Los días del pasado* (Camus, 1977), primera película que aborda en efecto la lucha guerrillera, si bien lo hace por mediación de Juana (Pepa Flores), una maestra del sur español que viaja a Bárcenas, en el valle de Cabuérniga, para encontrarse con su novio, Antonio (Antonio Gades), un maquis que resiste

con su partida en los montes de alrededor. Ayudada por uno de los alumnos a los que da clase, Juana se reúne con Antonio para pedirle que recapacite y abandone la lucha, pero él, apelando a su compromiso, se niega a ello. Es así cómo, frente al Luis huido de *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, este Antonio de *Los días del pasado* se presenta como maquis comprometido con la causa antifranquista.

Al igual que el fugitivo –llamémosle así- de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), Luis viaja en un tren, en su caso con destino a Madrid, donde la clandestinidad política va a cruzarse con la amorosa por cuanto se verá obligado a vivir también a escondidas su romance con Paca (Concha Velasco), una corista que vive con su padre, un viejo republicano mutilado en la guerra civil. *Pim, pam, pum... ¡fuego!* se centra en cómo estos personajes tratan de sobrevivir a las penurias de una posguerra que las imágenes documentan con precisión. En *Los días del pasado*, por su parte, Antonio, el maquis protagonista, no viaja en tren, sino que lo hace Juana, su novia, quien se desplaza desde Málaga hasta Santander para intentar reunirse con él. Con unas grandes dosis de realismo y con una fuerte intensidad emotiva, *Los días del pasado* se acerca de este modo al hábitat del maquis para mostrar sus acciones, sus formas de subsistencia, sus miedos y sus contradicciones internas, aunque sin hacer alusión en ningún caso a ideas ni afiliaciones políticas, algo de lo que sí se ocuparía, un año después, ya con la censura desaparecida, la siguiente película sobre el tema del *maquisard*, *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978).

En lo que sigue, nos adentramos en los filmes de Olea y de Camus remarcando sus puntos comunes y sus diferencias, en un estudio comparativo destinado a arrojar luz sobre estas películas primeras del cine español interesadas por reivindicar, humanizándola, esa figura del maquis que tan denostada fuera durante el franquismo; películas que de una u otra manera se solidarizan con la lucha guerrillera para levantar acta de la dignidad exhibida por el maquis en su derrota.

Algunas consideraciones previas: la lucha con la censura

Después de *Tormento* (Pedro Olea, 1974), Olea presentó un proyecto cuyo origen era un argumento ideado por él mismo algunos años atrás y en el que la actriz Concha Velasco asumía el papel de Paca, una corista que cantaba y bailaba en revistas representadas en los teatros del Madrid de los años cuarenta. El protagonismo masculino, por su parte, era compartido por un maquis huido y un alto cargo del Gobierno perteneciente a Seguridad, sustituido finalmente –dado que la censura no aceptó la presencia de tal personaje- por un

estraperlista. Fue así cómo, partiendo de ese argumento, Olea y Rafael Azcona escribieron el guión de la película el año 1974, fecha que condicionaría, por cuanto en ella no era posible todavía adivinar el fin del franquismo, la dureza de un filme realizado sin ningún tipo de concesiones¹. Algunos historiadores, sin embargo, han tachado la película de poco combativa: es el caso, por ejemplo, de Marta Hernández:

El aire de un Madrid derrotado imprime a todo el relato un aspecto un tanto quejumbroso y decaído. No se trata, así, de un producto combativo, sino de una aceptación abatida, de una situación sin salida [...] Si remitimos el film a la situación en que es producido y difundido, deberemos convenir en que *Pim, pam, pum ¡fuego!*, reducido a una solidaridad en exceso sentimental, resulta ser una obra hartamente limitada.²

Ahora bien, ¿hasta qué punto el filme de Olea pretende/ puede ser un producto combativo? ¿es ese el objetivo del mismo?, o ¿es, más bien, el objetivo demandado al filme por la historiadora? Solo así puede entenderse que Hernández advierta en el relato un aspecto quejumbroso, mucho más debido a la presencia del *aire* del Madrid de los años cuarenta, cuando es aquí, en la formalización de ese *aire* matritense y en el dibujo de los personajes – entre ellos el maquis huído- que lo *respiran*, donde reside una de las grandes virtudes del filme, a saber, su poética de reinserción referencial externa. Siguiendo esta misma línea apuntada por Hernández, otros historiadores han tachado a la película de maniquea: es el caso de John Hopewell, quien ha apuntado que en el filme de Olea « perdura el maniqueísmo característico de mucho cine de Franco, aunque en este caso el héroe sea un republicano y el malo un estraperlista franquista »³, y también de Pere Portabella, quien observaría que, para hacer un auténtico cine político « no basta con hacer buenos –al maquis, por ejemplo- a los que antes salían siempre de malos »⁴.

Mas no creo que *Pim, pam, pum... ¡fuego!* pueda catalogarse en el sentido en que lo hacen Hopewell y Portabella, quienes, como en el caso de Hernández, exigen a las imágenes un tratamiento ajeno a sus presupuestos, quizá por demasiado próximos a un tiempo de determinadas *exigencias* políticas al cine español. Pero, pasados los años, y así lo demuestran otros estudios que han dejado *respirar* a la película el aire del tiempo, nos encontramos con un filme más que interesante en la historia del cine español, un filme donde, vinculados al Madrid triste e invernal de la posguerra, emanan una serie de temas –entre ellos, la derrota- y

¹ Declaraciones de Pedro Olea en el programa de la 2 de TVE “Versión española”, el 11 de noviembre de 2014.

² Marta HERNÁNDEZ, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976, p. 252.

³ John HOPEWELL, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 182-183.

⁴ Pere PORTABELLA, « Cine político », *Fotogramas*, nº 1498 (1977), p. 27.

figuras –entre ellas, el maquis huido- que la película conjuga con maestría a partir de una serie de operaciones destinadas a dotar de densidad textual el romance entre el maquis huido y la corista.

Por lo que se refiere a *Los días del pasado*, la propia empresa productora, Impala Films, había solicitado, en el mes de septiembre de 1976, junto al entonces todavía preceptivo permiso de rodaje, el Interés especial para el filme. Pero la correspondiente Junta de Clasificación y Censura amenazó con no conceder el permiso de rodaje si se pedía el régimen de Interés especial, argumentando para ello que el tema de la película era « la apología del maquis español »⁵. Amparándose en que los tiempos habían cambiado sensiblemente –la censura había sido definitivamente abolida el 11 de noviembre de 1977, coincidiendo precisamente con el rodaje del filme-, José Antonio Sáinz de Vicuña, consejero de Impala Films, escribió, el 29 de mayo de 1978, una carta al Director General de Cinematografía donde solicitaba de nuevo el régimen de Interés especial para la película, adjuntando el texto que Mario Camus había publicado en el periódico *El País*, el 28 de febrero de ese mismo año, y donde caracterizaba su película como « pequeño homenaje en forma de reconstrucción cinematográfica a la memoria del maquis »⁶. Finalmente, *Los días del pasado* obtuvo la mención solicitada. Da cuenta todo esto de la lucha que hubo de mantener cierto cine con un sistema de censuras que se resistía a desaparecer: hubo de ser el propio Camus quien combatiera, como acabamos de ver, esa caracterización de « apología del maquis » que la censura había hecho de su filme, sustituyéndola por la de « homenaje a la memoria del maquis », de esos combatientes anónimos que:

hicieron la guerra en alpargatas y siguieron en ella durante largos años porque siempre pensaron que el tiempo les daría la razón y la victoria [...] hombres de apellidos normales, envoltura indiferenciada de unas existencias sufridas, a veces heroicas, siempre cortas y rotas, que tienen encima piedras enormes de silencio y de olvido.⁷

Pues bien: se trataba de empezar a levantar en la medida en que entonces era ello posible esas piedras de silencio y de olvido con el fin de reivindicar la memoria de esos hombres y

⁵ Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares, Carpeta 36/05239, expediente 86833.

⁶ Mario CAMUS, « *Los días del pasado* », *El País* (28 de febrero de 1978), p. 32.

[se puede consultar en : <URL http://elpais.com/diario/1978/02/28/cultura/257468404_850215.html> disponible el 17/09/2015.].

⁷ *Id.*

también de sus mujeres, « gente dura y humilde que llenaba los trenes de madera yendo en su busca con el fin de recomponer una felicidad irremediadamente perdida »⁸.

Títulos: de la revista al Eclesiástico

El título de la película de Olea tiene su origen en la revista musical española, género muy popular en los años cuarenta y elemento decisivo en el efecto de referencialización del filme. *Pim, pam, pum... ¡fuego!* fue entresacado del segmento “Pim, pam, pum” cantado por Celia Gámez en su interpretación de Celinda, personaje perteneciente a la fantasía musical en dos actos *El águila de fuego*, con texto original de Arturo Rigel y Francisco Ramos de Castro, y con música de Francis López. De la yuxtaposición del titular de la obra con el del segmento anterior surgió finalmente “Pim, pam, pum... ¡fuego!”, encabezamiento que Olea intentó cambiar luego –en parte movido por la frivolidad que el mismo pudiera suscitar- por el de “Escrito sobre la piel”, pero el equipo de producción, dada la publicidad que ya se había hecho del filme, no lo permitió⁹.

“Los días del pasado”, por su parte, está tomado del texto « Las arenas del mar / las gotas de la lluvia / y los días del pasado... / ¿Quién podrá contarlos? » del Eclesiástico, obra sapiencial del Antiguo Testamento escrita en hebreo hacia el 250 a.C. por el palestino *Qohelet* (el que habla en la asamblea). El texto anterior encabeza el filme y de él llama la atención la vinculación que establece entre las arenas del mar y las gotas de lluvia, elementos casi imposible de contar, dado su desmesurado número, así como la vinculación de ambos, las arenas y las gotas, con los días del pasado, y por ello mismo difíciles de contar, si bien en este caso no por su desmesurado número, como arenas y gotas, si no por su narración, acepción que en relación con esos días del pasado puede cobrar también la palabra "contar". La película de Camus inscribe así en su comienzo la extrema dificultad de contar, de narrar – cinematográficamente, en este caso- ese pasado del maquis, de levantar las piedras –en las palabras de Camus ya citadas- de silencio y olvido que tenían encima, mucho más en unos años donde el contexto histórico del filme estaba todavía amenazado por los estertores del franquismo.

Los títulos se convierten así en representativos de distintos niveles de organización de los filmes: si en *Pim, pam, pum... ¡fuego!* introduce a la revista como elemento fundamental de su poética de referencialización externa, en *Los días del pasado* se convierte en comentario

⁸ *Id.*

⁹ Pedro Olea, en declaraciones al programa televisivo antes apuntado.

enunciativo sobre la dificultad de levantar las piedras que aplastaban la memoria de los maquis como habitantes adultos a los que tocó cumplir un duro destino. Y algo importante que ambos títulos tienen en común: ninguno de ellos alude al maquis, palabra en aquellos años peligrosa todavía para que apareciera encabezando unos filmes que habían de pasar, como ya hemos visto, por los más estrictos comités de censura franquista.

Arranque de los filmes: el tren y las canciones

La música de efecto desasosegante de los planos inaugurales de los créditos de *Pim, pam, pum... ¡fuego!* da paso al sonido del tren a carbón que, surcando un espacio abierto y despejado, protagoniza los planos posteriores. Justo cuando acaban los títulos comienzan a sonar las primeras notas de la canción *Tatuaje* (Xandro Valerio, Rafael de León y Manuel Quiroga) dando paso un encadenado posterior al interior del tren, un vagón de tercera clase. La cámara realiza entonces, partiendo de un ciego y su *lazarilla*, quienes para ganarse unos céntimos ponen música y letra a la canción, un movimiento de *travelling* de retroceso a lo largo del vagón poblado de gente, en unas imágenes que encuentran su intertexto en *El vagón de tercera clase* (Honoré Daumier, 1862), pintura que incorpora la dignidad humana en medio del desamparo y la pobreza. Ahora bien, si la imagen de Daumier se interesa por el fenómeno de la degradación social vinculada al progreso¹⁰, lo que agudiza las diferencias, las imágenes de Olea no vinculan ya el tren a progreso alguno –han pasado casi ochenta años desde la pintura de Daumier–, sino todo lo contrario, al armonizar ese decimonónico tren a carbón con las pobres gentes que viajan en él, personas anónimas entre las que, como en la pintura de Daumier, prevalece la solidaridad, al intercambiarse entre ellas tabaco, vino y, también, comida.

Se configura así un fondo del que el mismo movimiento de cámara anterior aísla dos figuras¹¹: Paca, una corista que vuelve de una gira por provincias, y Luís, de quien después sabremos que es un maquis que viaja sin documentación. Tal es la presentación de la pareja protagonista del filme envuelta en las notas de *Tatuaje*, una de las canciones más populares de los primeros años cuarenta en España, y cuya pertinencia viene dada, además de por

¹⁰ Carlos REYERO, *Introducción al arte occidental del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 140.

¹¹ Santos Zunzunegui ha analizado con detalle que se trata de dos figuras emanadas del fondo, es decir, de entre la gente que viaja en el vagón; figuras que son, pues, parte de ese fondo. En Santos ZUNZUNEGUI, *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 75-76.

convertirse en una suerte de *leitmotiv* que baliza la dramaturgia del relato¹², por su contribución al efecto de referencialización antes señalado, así como por la afinidad de algunas de sus estrofas a determinados aconteceres del relato. Así los siguientes:

Él vino en un barco, de nombre extranjero / ... / en su voz amarga había la tristeza
doliente y cansada del bandoneón / ... / Él se fue una tarde, con rumbo ignorado, / ... /
el beso de amante, que la enveneno

aluden sin duda al protagonista del filme, por mucho que éste no viniera en barco, sino en tren, y su partida fuera en principio con rumbo a un París al que finalmente no llegó. Por lo demás, llama la atención el encuentro posterior de Luís y Paca en el retrete del tren, donde ésta oculta al maquis de la policía, en una escena que da buena cuenta no tanto de la acción solidaria de Paca cuanto de la reunión de ambos, tal será su destino, en un espacio periférico, de privacidad, y que viene marcado por su *segregación*.

Los días del pasado también arranca en un tren donde suenan las notas de una canción, si bien su fuente no es en este caso diegética, sino enunciativa. Al igual que en el filme de Olea, la cámara recorre en este caso el interior de un vagón de madera atestado de personas, unas dormitando, pensando otras, pero todas ellas dejándose llevar por el traqueteo del tren acunando sus cuerpos. Justo cuando entre los viajeros la cámara atisba la presencia de Juana, irrumpe una voz en *off* que enseguida descubrimos emana de la lectura de una carta escrita por Antonio, el novio de Juana, y que ella ahora recuerda: “Nos amenazaban con llevarnos a España, y así trabajábamos sin parar; no sé si alguno escribió a su casa, yo no...; sólo pensaba en cómo escapar de aquello...”. Palabras por entre las que irrumpen las notas musicales, a partir de un toque de guitarra profundamente desgarrado, de *Ay Carmela*. A lo largo de la escena, que viene presidida por cambios de luz que marcan el paso de los días, oímos el contenido de esa carta salpicado, en la banda de sonido, por las notas desgarradas de la canción, y por el rostro de Juana, en la imagen. Focalizado siempre en primer plano, el rostro de Juana, su mirada hacia dentro, deviene en toda una sinfonía de registros por los que, a lo largo de la lectura de la carta, va aflorando sucesivamente la herida del tiempo: “Por la noche, en Haifa no dormía y me ponía a pensar en nuestra última noche de san Juan, en las higueras llenas de brevas, en la playa, en nuestro porvenir... ¡el porvenir!”, la resignación callada: “¡Cuántas guerras tengo que hacer para que podamos vivir con dignidad...!” y la desesperanza: “Ganamos la guerra, cayó París, cayó Berlín y ahora que los soldados dejan las armas, nosotros volvemos a empezar”.

¹² Santos ZUNZUNEGUI, *op. cit.*, p. 78.

En esta carta, Antonio repasa su itinerario de guerras y penurias, desde la lucha en el bando perdedor de la guerra civil española, hasta su traslado, coincidiendo con la derrota final de la República, a Argelia primero, y a Francia, después –fue precisamente aquí donde recibieron la denominación de *maquisard* o maquis-, como combatientes contra el nazismo, y su posterior vuelta a España para pelear, desde el escondite del monte o el bosque, contra el fascismo. Como antes decíamos, las notas de *Ay Carmela* acompañan estas palabras de Antonio; canción nada casual por cuanto la hicieron suya, durante la guerra civil española, los soldados del bando republicano, y porque, además, sus versos, al igual que pasaba con *Tatuaje*, sintonizan con los aconteceres del relato, en concreto con la lucha del maquis: « Contraataques muy rabiosos / ... / deberemos resistir / ... / pero igual que combatimos / ... / prometemos combatir ». Pues, como más adelante veremos, los componentes de la cuadrilla de Antonio resistirán los embates de la guardia civil, y combatirán, como combatieron en la guerra civil.

Nos encontramos, en suma, con un segmento inicial de *Los días del pasado* que baraja los mismos elementos que *Pim, pam, pum, ... ¡fuego!*, un desvencijado vagón de madera en el que viajan las pobres y solidarias gentes de la época, y entre quienes se individualizan a los protagonistas del filme, el maquis, en un caso corporalmente presente, y en el otro, a través de la voz, en un caso huido y en el otro comprometido, y su compañera, una corista que vuelve de una actuación en provincias, en un filme, y en el otro, una maestra. Y también la música, diegética en un filme, enunciativa en el otro; en aquel potenciando el efecto de referencialización del filme, en éste acentuando el carácter de la lucha del maquis, y en los dos casos sintonizando sus estrofas con las líneas de fuerza dramáticas del relato.

Paleta cromática: la representación del Madrid de los años cuarenta y del monte de los maquis

En *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, un Madrid frío, invernal y nocturno recibe a los viajeros. Así lo ponen de manifiesto unas imágenes cuya paleta cromática se repite a lo largo del filme, y ello porque son frecuentes las escenas que nos sitúan en exteriores nocturnos, tanto de los teatros, sea el *Alcázar* o el *Martín*, como de la vivienda de Paca, en el barrio de Lavapiés. En todas ellas, el cromatismo protagoniza visualmente los distintos planos, donde los negros y los marrones se mezclan con los azules oscuros de la noche. Vicente Verdú se ha referido a la epistemología del color marrón, apuntando:

[El marrón] es una cosa de pobres, al hallarse en la tierra, en el barro, en las turbas, en

los betunes, pero que su empleo en el Renacimiento lo unió a pinceladas de oro haciendo apreciable esta iluminación en el ocre suave del Siena y en el ocre tostado de Correggio, Caravaggio o Rembrandt”.¹³

Pero en la paleta cromática del filme de Olea, el marrón no se une al oro, sino, bien por el contrario, a los azules apagados para plasmar así no el ocre del Siena, sino el violeta pardo de la noche –real y metafórica- del franquismo. Y es que incluso en las pocas escenas de exteriores diurnos, no hay azules luminosos –no hay cielo-, como tampoco hay brillo alguno; de ahí el cromatismo apagado, triste, invernal del filme; metáfora escenográfica de la época relatada.

En *Los días del pasado*, por su parte, un paisaje montañoso y desolador recibe a Juana. Un plano / contraplano da buena cuenta de este encuentro en el que el frío cala el cuerpo de la mujer, en un silencio estremecedor solo roto por el silbido del viento. En el plano, Juana calándose el cuello del abrigo; en el contraplano, la inmensidad del paisaje montañoso, el misterio que de él emana, la dificultad de su tránsito. A partir de aquí, la película va a declinar un pregnante realismo físico a partir de un trabajo fotográfico interesado por el registro de la fisicidad de los lugares, en especial del pueblo de Bárcenas, tanto del trazado de sus calles como de sus pintorescas casas montañosas de mampuesto, galerías de madera y portales. Desde este pueblo, Juana, ayudada por uno de sus alumnos, accederá a la montaña, refugio de Antonio, para encontrarse con él: los verdosos y amarillos rojizos, junto con los negros del anochecer, teñirán entonces de color los planos, todo ello encaminado a la reconstrucción de una atmósfera necesariamente dramática.

“Yo estaba en el monte, con los maquis” dice Luis, en *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, a Paca, antes de que confiese al padre de ésta: “No había nada que hacer; nos estaban matando como a conejos”. Y así, luego de identificarse como perteneciente al movimiento maquis, Luis justifica el abandono de la lucha y su huida hasta Madrid, donde trata de hacerse con la documentación que le permita ir a Francia para reintegrarse a la vida civil: nos encontramos pues con un maquis derrotado, huido y desmovilizado. Un maquis que encuentra sus aliados en el padre de Paca, defensor de la causa republicana, además de en la propia Paca, quien se solidariza y enamora de él. La película se centra por tanto, no en la actuación de la guerrilla, que Luis dejó definitivamente atrás, sino en la estancia del maquis en Madrid, lugar en el que podrán constatarse, junto a las calamidades de la posguerra, las dificultades que para subsistir padecen los derrotados, entre ellos el padre de Paca, postrado en cama a raíz de las heridas

¹³ Vicente VERDÚ, « Epistemología del color marrón », *Babelia-El País* (4 de octubre de 2014), p. 41.

sufridas en la guerra civil; la propia Paca, a quien el estallido de la guerra truncó su carrera de enfermera; y el mismo Luís, para quien acabará no siendo finalmente posible conseguir el pasaporte que le lleve a Francia. Todos ellos resultan triturados por las garras del franquismo, materializadas en el filme por Julio, un estraperlista que desea tener a Paca como querida.

Respondiendo a esta poética de re inserción referencial, la película de Olea documenta con precisión la figura del gran estraperlista, a la que se ha referido Rafael Abella en los siguientes términos:

Solía ser un sujeto detonante, ostentoso, avasallador, que gustaba de hacerse notar [...] lucía un coche fastuoso al que llamaron “haiga” por el uso frecuente que de este vocablo hacían estos ricos sobrevenidos y tan faltos de escrúpulos.¹⁴

Añadiendo:

La querida era atributo imprescindible y revelador de su triunfo [del estraperlista]. Obreras, dependientas y modistillas caían fácilmente en las redes de derrochador que las vestía, las alhajaba y les ponía un pisito.¹⁵

Encarnada por Julio, la descripción que el filme hace de esta figura es exactamente la planteada por Abella, tanto en lo que se refiere a su identidad, como a sus atributos y comportamiento. Y así, Julio pasea a Paca en su fastuoso coche, donde, entre otras cosas, le habla de sus negocios sucios –“¿qué negocio hay hoy limpio?”, matiza a Paca-, de sus relaciones con las mujeres –“las mujeres envejecéis muy pronto”, argumenta a Paca para justificar de este modo el alejamiento de su esposa-, dejando entrever así su carácter ostentoso, machista y avasallador. Por su parte, Paca se verá irremediabilmente abocada a convertirse en la querida de Julio, quien, como mandaban los cánones, acaba poniéndole un “pisito”, en palabras de Abella.

Como ya hemos señalado, en *Pim, pam, pum... ¡fuego!* no hay cabida para la representación directa de la contienda armada del maquis, espacio que es sustituido por la recreación de ambientes y figuras del Madrid de la posguerra. Pero *Los días del pasado* sí se interesa ya por los espacios propios del maquis, espacios a los que, como ya se ha señalado, accedemos por mediación de Juana. Pero antes, ella sabrá ya de la presencia de los maquis por medio de los pasquines expuestos en la tienda de comestibles del pueblo, entre los que tiene la oportunidad de ver, junto al precio que ponen a su cabeza, el retrato de Antonio. Y luego, guiada por Ángel, su alumno, Juana visitará el invernadero de Angelón, espacio que sirve a veces

¹⁴ Rafael ABELLA, *La vida cotidiana en España bajo el Régimen de Franco*, Barcelona, Argos Vergara, 1985, p. 93.

¹⁵ *Ibid*, p. 94.

de refugio a los maquis y, por lo demás, bien próximo a la casa de *El espíritu de la colmena*, no tanto visualmente cuanto por devenir en el lugar donde el propio Ángel, un niño sin padre, cuida en secreto de los guerrilleros, como en el segmento donde lo vemos llevando ropa y comida a un maquis herido, al igual que hacía Ana, la niña protagonista de la película de Erice, con aquel fugitivo escondido en la casilla, antes de ser abatido, en la más extrema negrura de la noche, por la guardia civil. Una conversación posterior entre Ángel y Juana da paso ya al territorio de los maquis: la cámara se adentra entonces en él para mostrarnos cómo los guerrilleros dinamitan un poste eléctrico, llegando el eco visual y sonoro de esta actuación hasta el pueblo, donde aguarda Juana. Finalmente, ésta y Antonio se encuentran, manifestándole entonces ella su deseo de ir a Francia, tras invitarlo a dejar la lucha armada. Pero Antonio, por oposición a la actuación del Luis de *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, opta por no romper su compromiso y proseguir así la lucha. Frente a la huida de Luis, nos encontramos con el compromiso de Antonio, tal como más arriba decíamos.

Por eso, en *Los días del pasado* sí encuentra acomodo la representación de la partida de maquis en el monte, así sus acciones guerrilleras, que se circunscriben en este caso, además de dinamitar postes eléctricos, como ya se ha dicho, a hacerse con posiciones en los enfrentamientos con la guardia civil. Pero también a sus dudas y contradicciones: muy significativo resulta en este sentido el diálogo mantenido por Lucio (Fernando Sánchez Polack), el capitán, y Pepe (Antonio Iranzo), donde a las propuestas de acción de éste, Lucio responde que lo importante es “estar”, “estar hasta que vengan los de fuera”. Tal es su compromiso, “estar”, aguantar, hasta que vengan esos de “fuera”, y que no son otros que los dirigentes de la República en el exilio. Un “estar”, un “aguantar” que finalmente no va a conducir a ningún sitio. Y así es percibido por Juana cuando, ante la negativa de Antonio de abandonar la lucha, ella opta por volver a Málaga con su gente: “Haz lo que tengas que hacer” le dice entonces un Antonio definitivamente abandonado a su suerte. Tal es el homenaje de la película a los maquis que, como Antonio, han aceptado un compromiso del que hace su razón de vivir, orgullosa y digna. No se detiene el filme, sin embargo, en mostrar las relaciones de los maquis con las gentes del pueblo, más allá de con Ángel. De hecho, han de asaltar la tienda de comestibles para llevarse provisiones, en contra de la voluntad del tendero, que es además el alcalde del pueblo.

Más adelante, mientras esperaban el desembarco de unos compañeros en la costa, los guerrilleros son cercados por la guardia civil, en una actuación que acaba con la muerte de Lucio. Desesperado, Pepe inicia entonces una acción imposible a pecho descubierto en la que la guardia civil acaba acribillando su cuerpo a balazos. *Los días del pasado* propone así un

acercamiento a la fase final del combate, cuando los resistentes, descabezados, empiezan a sentirse ya acorralados por esas sucesivas escaramuzas de la guardia civil que los iban dejando cada vez más diezmados. Mas no por ello deja de prevalecer la intensidad emotiva, en este caso a través de Antonio, cuyo comportamiento inyecta dignidad y grandeza a una lucha colectiva sin demasiado sentido.

Desenlaces: la muerte del maquis

Nada más mudarse al piso nuevo, Paca recibe, en la correspondiente escena de *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, la inesperada visita de un Julio que, como así le manifiesta sin remilgos, quiere estrenar el piso acostándose con ella. Pero un cigarro recién apagado que aún humea delata a Luis. De manera que, si en una escena anterior el tabaco facilitaba a Luis acariciar la mano de Paca y desencadenar así la relación amorosa entre ambos, ahora lo denuncia ante Julio, desatando el trágico desenlace de los amantes. Desenlace que empieza a fraguarse cuando Paca se ve obligada a revelar a Julio la verdadera identidad de Luis, su pertenencia al maquis y su ardid para huir a Francia, si bien haciéndolo pasar por primo suyo. Sintiendo engaño, Julio prepara una estrategia para la noche de la partida de Luis que pasa por un auténtico *vía crucis* de la mujer.

La primera de las estaciones de ese *vía crucis* tiene lugar en un salón de baile, la orquesta interpretando *Perfidia*, título nada casual, donde Julio obliga a Paca a beber copas. La segunda estación transcurre en la llamada *Taberna El Toro*, un auténtico descenso a los infiernos, que contribuye a caracterizar la escalera descendente que da paso al local: allí Julio humilla a Paca, haciendo bromas sobre su “primo”, ofreciéndola a uno de los presentes, tachándola de “pendón” y amenazándola con llevarla a bofetadas hasta la comisaría de policía. Y la tercera estación, a las afueras de Madrid, entrado ya el amanecer, es la traición – Julio da a leer a Paca el periódico donde aparece la noticia de la muerte de Luis a tiros por parte de la Guardia Civil- y posterior muerte de Paca como consecuencia del disparo que Julio le descerraja. Censurada por el Comité correspondiente, la escena de la muerte del maquis se vio así desplazada, como era de esperar, al fuera de campo, lo que, después de todo, vino a potenciar extraordinariamente el efecto dramático de la escena, al leer nosotros, espectadores, la noticia de la muerte de Luis junto con Paca. Por lo demás, esta fuerte identificación con la mujer conlleva que el disparo posterior que Julio le descerraja sea recibido también en parte por el espectador.

Consumado el acto, el estraperlista abre la portezuela del coche dejando caer el cuerpo de

Paca al vertedero de la carretera. Un movimiento ascendente de cámara muestra el paisaje desolado del amanecer, mientras vuelven a sonar las notas de la canción *Tatuaje*, en este caso marcando, no la reunión, como al principio del filme, sino la definitiva separación entre Luis y Paca, fusilados ambos por el régimen, el uno por la Guardia Civil, la otra por un estraperlista, símbolo del poder corrompido de aquél. El cuerpo sin vida del personaje arrojado a la basura había aparecido ya en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951), donde Pedro, luego de asesinado por el Jaibo, era arrojado a un vertedero. Pero hay una diferencia entre el filme de Olea y el de Buñuel, pues mientras que en este el movimiento que coronaba la acción levantaba la mirada al cielo, un cielo oscuro de donde surgía la palabra “fin”, eco a su vez del trazado por *Francisco, juglar de Dios* (*Francesco giullare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950), en el de Olea el movimiento final no clama al cielo, sino que se eleva por encima del cuerpo que yace muerto en el basurero hasta acabar mostrando el paisaje desolado y terrible de un amanecer de la España franquista.

En el desenlace de *Los días del pasado*, por su parte, el paisaje de lluvia y oscuridad del norte, que deja ver la ventana de la casa de Ángel, da paso al paisaje blanco de Andalucía, al de los pueblos encalados y bañados además en una blanca luz solar. Tras varias vistas del pueblo, todas ellas acentuando el blanco de la cal recubriendo esa piedra que en el norte aparecía desnuda, la cámara nos ubica en el interior de una escuela donde los niños exponen el recorrido geográfico de los ríos españoles. Juana, con expresión alegre, atiende entusiasmada al recitado hasta que, en un momento dado, su expresión alegre empieza a tornarse distinta, como así lo acentúa su giro de cabeza hacia la izquierda. La cámara envuelve entonces el rostro de la mujer, las lágrimas empañando sus ojos, en el que adivinamos una mirada interior que delata las hondas heridas de la memoria. Un corte de montaje nos lleva a continuación hasta el ramaje de los árboles del monte, los blancos y verdes de Andalucía se tornan en negros y marrones, mientras oímos el sonido de una ráfaga de ametralladora. La cámara, respondiendo a un punto de vista en extremo contrapicado, panoramiza hacia la izquierda recorriendo el tejido, a la vez íntimo y dramático, de las enmarañadas ramas invernales de los árboles recortándose sobre el blanco desvaído del cielo, mientras suenan nuevas ráfagas que se resuelven en los jadeos últimos de un moribundo. Justo entonces la panorámica se detiene para iniciar seguidamente el recorrido inverso, mientras suenan las notas desgarradas del *Ay Carmela*. Notable cierre este del filme cuyo punto de inflexión viene dado por el cambio de sentido de la panorámica marcando la muerte del maquis, su mirada última, y el comentario enunciativo posterior introduciendo las notas musicales que abrían la película.

Así pues, del mismo modo que en *Pim, pam, pum... ¡fuego!* el régimen acababa con la vida del maquis y de la mujer, dando cuenta de sus devastadores efectos con los rebeldes, en *Los días del pasado* la pertinaz lucha del maquis separa ahora a la pareja, una separación desgarradora que lleva posteriormente a la mirada interior de Juana, en su clase, antes de que finalmente el maquis sea abatido, también en el fuera de campo visual, como en la película de Olea –aunque en este caso no sonoro–, por los disparos de la guardia civil franquista.