

**El Franquismo a través del cine de la transición y la democracia.  
Un cruce de visiones entre la modernidad y la memoria.**

Antonio Pantoja Chaves<sup>1</sup>  
Universidad de Extremadura

**Resumen**

La dictadura de Franco continua siendo un tema recurrente en la actualidad, cautivando la atención de especialistas desde diferentes disciplinas. El cine es parte de la propia historia del franquismo y, a su vez, hace historia de ese pasado suministrando a la sociedades del presente valores, imaginarios y percepciones de una realidad cercana que todavía permanece en la actual democracia española. El franquismo en el cine va a sugerir un cruce de miradas: la primera visión corresponde a la necesidad de hacer memoria del pasado franquista; una segunda, dedicada al culto que se le rinde a la modernidad, como referente del presente; la tercera, ligada a una generación que promueve la recuperación de la memoria; y la cuarta, que se ocupa de la pervivencia del franquismo como producto de la comercialización del pasado.

**Palabras clave:** Cine – Memoria – Modernidad – Franquismo – Democracia.

**Introducción**

De entre todas las visiones que se han trazado de la dictadura franquista la aportación del cine es la más influyente y recurrente en la sociedad actual, en cuanto a la conformación y percepción que tenemos de su propia imagen. El conjunto de obras realizadas sobre esta etapa no sólo han sido capaces de proyectar visiones originarias y singulares de los directores, entendidas éstas como piezas de un mosaico visual que forman parte de nuestra historia, sino que además han logrado exportar sus significados y miradas más allá de sus fronteras. La dictadura de Franco todavía hoy sigue siendo un tema recurrente en la actualidad, cautivando la atención de especialistas de toda índole y de diferentes disciplinas, de ahí que también desde un primer momento suscitara el interés de guionistas y realizadores.

---

<sup>1</sup> Doctor en Historia contemporánea y profesor en la Universidad de Extremadura (España). Becario Postdoctoral en la Universidad de Nantes (Francia), donde ha formado parte del equipo de organización del Festival du Cinéma Espagnol, durante los años 2006 y 2007. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la Historia del Tiempo Presente, en el análisis de la imagen y de las manifestaciones audiovisuales (Fotografía, Cine y Publicidad), especializándose recientemente en los Medios de Comunicación Social (Educación y Redes Sociales). Ha participado en varios proyectos de investigación a nivel nacional e internacional, "La imagen histórica contemporánea en los soportes digitales" y "La imagen de España en Francia a través de los mass media". Ha sido invitado como ponente en universidades europeas (Francia, Italia y Holanda) y de América Latina (Argentina y Chile).

El cine es parte de la propia historia del franquismo y, a su vez, hace historia de ese pasado suministrando a la sociedades del presente valores, imaginarios y percepciones de una realidad cercana que todavía permanece en la actual democracia española. El franquismo en el cine va a sugerir un cruce de miradas, complementarias y contrarias, coetáneas y diacrónicas, que van a trazar distintas interpretaciones de nuestro pasado reciente.

A partir de mediados de la década de los setenta, en el medio cinematográfico ingresa la diversidad y multiplicidad de voces que caracteriza a la propia Transición, siendo muchos los directores que quieren simplemente contar su historia —personal o colectiva—, verter interpretaciones o hacer lecturas del pasado influidas por un presente con el que conviven. Esta variedad inicial no responde a una particularidad del cine, ya que lo mismo ocurría con la literatura, la historia o la prensa, sino que obedece a un contexto en el que los cineastas tan sólo trataron de hacer exactamente cine, con las dificultades que entrañaba desarrollar este medio en un país culturalmente naciente. Este tipo de cine más bien respondía a la necesidad de abrir una nueva etapa marcada por los aires de cambio que desprendía el nuevo marco político y social, para enforcar escenas del pasado franquista con una pretendida renovación cinematográfica, pero con el cometido de no olvidar.

Pero como es lógico, estas visiones han sido cambiantes y transformadoras a medida que recorremos los años de la actual democracia, tomando como punto de partida los años de la Transición. De esta forma se suceden en el tiempo y desde distintas escenas una generación de directores que pretende desprenderse del pasado reciente que se relacionaba directamente con el franquismo, para inaugurar la entrada en la prorrogada modernidad. Se corresponde con una serie de obras que se crean a golpe de experiencia improvisada, entendidas como una foto fija de su tiempo, insustanciales y fugaces como destellos de una realidad cambiante con respecto a las versiones anteriores, pero que, al mismo tiempo, nos transportan a un escenario que sirve de referencia para el resto de obras cinematográficas coetáneas y venideras. Ese porvenir marcará una nueva forma de hacer cine en la década de los ochenta, donde el franquismo y toda su estética estará como telón de fondo de una sociedad que todavía no ha podido desprenderse de su pasado, pero que no pretende fijarse en ese espejo, sino en mirar hacia delante, en deformarlo a favor de la modernidad.

Como resultado de ese vacío de memoria en el medio cinematográfico, marcado por la pretensión de instalarse definitivamente en la modernidad que la cultura europea ofrecía, provoca que ciertos directores, ligados algunos de ellos generacionalmente al franquismo y otros de nueva cuña, entiendan que deben recrear su memoria aportando nuevas visiones del pasado reciente. El contexto político de la década de los noventa, sumado a la crítica que realizan a la ya instalada democracia, genera una nueva forma de atender al franquismo en estos directores. De esta forma, aparecen películas y documentales que se ocupan de esa memoria con la intención de hacer una revisión del pasado y una recuperación de la memoria histórica que acabara por derribar los mitos franquistas, como, igualmente, tratar de evidenciar las injusticias sociales de la etapa conservadora de la reciente democracia. Desde esta perspectiva, esta nueva forma de hacer cine pretende contrarrestar el largo silencio que impuso la dictadura de Franco para pretender de nuevo la compleja tarea de recordar.

Finalmente, con la llegada del nuevo milenio, la línea que une la historia y el cine está trenzada por un formato cinematográfico que piensa más en la seducción del espectador que en la ideologización de la sociedad. Estamos hablando de un cine que encuentra al periodo franquista como un escenario idóneo para contar nuevas historias sobre el pasado. En tales casos, el franquismo les sirve a estos directores de contextualización, de argumento cronológico, más que como un período donde el cine debe de entenderse como instrumento de crítica o de revisionismo de la dictadura. Formalmente, son obras carentes de connotaciones políticas, su interés parte más de la visualización del franquismo que de su cuestionamiento o relevancia histórica, según sea el planteamiento de cada director, en las que la estética y la época sirven como elemento de autenticación de sus historias.

Es evidente que estas visiones, ajustadas en este trabajo a cuatro momentos históricos sucesivos, están cruzadas en el tiempo y conviven en cada uno de ellos, con mayor o menor fuerza, y, a su vez, cada generación está influida, y a veces determinada, en la manera de hacer cine de cada contexto político. La huella del franquismo en el cine pone de manifiesto la fuerza de su legado, de un pasado que no quiere irse ni olvidarse, y presenciamos, como espectadores, cómo los acontecimientos recientes se clavan en la memoria de las sociedades del presente. Estas van a ser, por tanto, las cuatro visiones que vamos a trazar a lo largo del trabajo, podrían ser muchas más, sin contar las particularidades que enriquecen a cada período, dentro de un arco temporal tan amplio como es la Transición y la Democracia actual.

Pero antes de definir cada una de estas visiones, no quisiéramos cerrar esta parte introductoria sin mencionar el valor educativo que se desprende de la relación entre Cine e Historia como disciplinas. Con respecto a la enseñanza de los acontecimientos históricos, el cine se manifiesta todavía hoy como un recurso necesario y útil a la hora de visualizar la historia. Una práctica que se debe tener en cuenta, cada vez más, sobre todo en una sociedad que comprende y reconoce las realidades históricas mediante la imagen como nunca antes había sucedido. El valor del cine reside en su capacidad para conformar la memoria colectiva en el presente, así como a la hora de generar una nueva forma de atender el pasado. En este sentido, la labor de los historiadores pasa no sólo por incorporar el Cine como simple material de enseñanza, sino interpretarlo como parte de la Historia.

### **El pasado en el presente. Visiones cinematográficas del franquismo**

El cine iniciado en el período de la Transición se va a ocupar más de la memoria que del pasado, aunque esta memoria sea muy frágil y poco definida por lo reciente de ese pasado relacionado con la dictadura franquista. Los directores, entendidos como inspiradores de esa memoria, utilizan sus creaciones como elementos de recuerdo para una sociedad que no puede olvidar. Salvo contadas excepciones en las que los realizadores ocupan el espacio de los historiadores y hacen las veces de cronistas de época, la cinematografía española se inicia en la ardua y delicada tarea de memorar el franquismo.

Como consecuencia de la asunción de este papel, se define en estos años la función del cine como vector de memoria, entendido como un proceso de reconstrucción de la historia en el que se activa el recuerdo íntimo de sus vivencias, personales como autores o

colectivas como parte de una generación, para devolverle a la historia el resultado de sus interpretaciones sobre el pasado franquista. En estos años esta memoria está relacionada con el desarrollo del cine político o ideologizante (PUIGDOMÈNECH, 2007, p. 22), género recurrente en el que el cine de la Transición centra mayoritariamente su atención<sup>2</sup>.

En esta estrecha relación entre cine y memoria sobre lo político aparecen en escena varias distinciones en cuanto al número de películas rodadas. La primera de ellas se relacionan, por un lado, con el *cine politizado*, referido a un cine que pretende servir como medio de conocimiento del pasado y que invita a la reflexión política como rol central de la nueva cultura cinematográfica<sup>3</sup>; y por otro lado, el cine político, también conocido como cine de reconocimiento, que busca más la adhesión y compromiso con el contexto en el que se enmarca la obra (HERNÁNDEZ y PÉREZ, 2004, p. 55). Sería un error afirmar que todo el cine de la Transición se circunscribe a estas dos iniciativas, ya que tan sólo nos estamos refiriendo a las propuestas ideológicas que plantea el período entre 1977 y 1980.

El cine político o de reconocimiento es el que intenta despegarse del régimen anterior, a pesar del escaso tiempo transcurrido, durante el cual se habían censurado sus planteamientos cinematográficos y negadas sus aspiraciones políticas. Hablar de cine político es poner en primera línea las obras de Juan Antonio Bardem o Eloy de la Iglesia, entre otros menos conocidos como Paulino Viota o Pere Portabella, con películas como *7 días de enero* (J. A. Bardem, 1979) y *El diputado* (E. de la Iglesia, 1978). Sus argumentos se posicionan en el proceso de cambio que asiste al país para denunciar, mediante el enfoque de la realidad que les rodea, la falta de libertades y los abusos de poder de la todavía clase dominante, que no ha planteado ninguna ruptura con los postulados franquistas. En el aspecto formal, se identifica con un tipo de cine planfentario, donde la ficción, articulada en sus diálogos directos y metáforas fáciles, se pone al servicio de la acción política.

Recíprocamente, el medio cinematográfico alcanzó su sentido más politizado, como estrategia complementaria a la primera, al consolidarse uno de los géneros más prolíficos de la Transición: el documental o los montajes ficcionados, dos caras de un mismo discurso dispuestos a introducir y explicar su visión del franquismo a la sociedad democratizada. De esta tendencia destacamos a tres cineastas que había dado ya muestras de sus méritos y de trayectoria antes de la Transición, sin duda son *Caudillo*, de Basilio Martín Patino, *Raza, el espíritu de Franco*, de Gonzalo Herralde y *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón, las tres de 1977. Las claves pretendidas de estas tres obras, lejos de entrar a comentar cada una de ellas, eran la de dotar a la historia de una lectura absolutamente política, intentando alcanzar la pretendida objetividad a la hora de presentar la figura del dictador o su herencia (CAPARRÓS, 1992, pp. 144-146), todo ello realizado desde una perspectiva de izquierda, con

---

<sup>2</sup> El desarrollo de libertades políticas tras la caída de la dictadura incentivó este tipo de cine en nuestro país, acompañado de películas, conocidas como el cine del destape, en donde el sexo y el conflicto moral entre lo tradicional y lo moderno se hacen evidentes.

<sup>3</sup> Fenómeno que como tal no se dio plenamente en el panorama cinematográfico de la Transición, ya que para ello se requería de una teoría y de un aparato de reflexión previa, instrumentos de los que se carecía a diferencia de otras corrientes culturales, tales como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Neorealismo* italiano. Ante tales limitaciones, el cine español pretendía, al menos, que fuera políticamente eficaz, socialmente cierto e intelectualmente denso.

el fin de desmitificar la imaginaria del franquismo, de esos valores pretéritos que habían legitimado su poder.

La producción de este formato se enriquece con la multiplicidad de aportaciones desde distintos ámbitos y de diferentes generaciones, entendiendo el cine documental como el vehículo idóneo para expresar de forma directa y verosímil las inquietudes socio-políticas del presente. De los cuales destacamos, *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977), la visión externa de José María Berzosa, en *Arriba España* (1975) (MARTÍNEZ-VASSEUR, 2006, p. 22); *La vieja memoria*, de Jaime Camino (1977), centrado fundamentalmente en la guerra civil pero que es un claro ejercicio de reflexión para incentivar el recuerdo; los documentales realizados desde la periferia por directores vascos, que parten de la necesidad de dar testimonio a la represión sufrida durante el régimen, como se refleja en *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1980); o el cine cooperativo (GUBERN, 2009, p. 58), bandera en defensa de la cuestión social y la cultura catalana<sup>4</sup>.

Distintas memorias convergen en torno al franquismo desde el cine español<sup>5</sup>, de ahí que junto a estas visiones más politizadas se desarrolle un tipo de cine en el que se recrea la memoria personal de ciertos directores que, cuando se convierte en película, influye de manera decisiva en la memoria colectiva de los españoles. En torno a la figura del productor Elías Querejeta renacen en esta época los directores de la talla de Carlos Saura, Víctor Erice y Ricardo Franco, o realizadores con una trayectoria más individualizada como Mario Camus, José Luis Borau y Pedro Olea. Esta serie de autores resume a la generación más representativa del tardofranquismo (PÉREZ y HERNÁNDEZ, 2005, p. 34), con una cualificación cinematográfica reconocida fuera y dentro de nuestras fronteras, y exponentes claros de un cine donde la memoria se compone de los recuerdos de los años de la posguerra entrelazados con los sucesos del presente, en un tono alegórico-metafórico como nunca antes realizado.

La película que inicia este forma de hacer cine es *La prima Angélica* (1974) de Carlos Saura, que si bien se estrena un año antes de la muerte de Franco, significa el precedente de toda una serie cuya estrategia colectiva se caracteriza por un pacto de olvido, aunque sin dejar de recordar, que trata de minimizar los conflictos del pasado reciente. A lo largo de estos años se suceden películas como *El espíritu de la Colmena* (V. Erice, 1974), *Pim, pam, pum, fuego* (Pedro Olea, 1975), *Los días del pasado* (M. Camus, 1978), o *Furtivos* (J. L. Borau, 1975).

---

<sup>4</sup> Estas obras contempladas en la actualidad efectúan en imágenes una cierta sociología de la Transición, como resultado de una España en cambio frente a la continuidad del franquismo.

<sup>5</sup> Entre otras tantas, un cine que explota el modelo literario-académico, llevando a la pantalla a los grandes clásicos, con una clara influencia europea y cuyo formato se extenderá a la televisión con un gran éxito comercial.



Fig. 1: *La prima Angélica*. Carlos Saura, 1974

El paso del tiempo va diluyendo la presencia del franquismo de las escenas principales del cine de la Transición. A pesar de todo, la influencia de estas obras en el medio cinematográfico desencadena un nuevo estilo que incorpora elementos dispersos de la dictadura, en películas como *Demonios en el jardín* (M. Gutiérrez Aragón, 1982) o *La escopeta nacional* (García Berlanga, 1978), donde la historia se reescribe mediante la ficción y el pasado es decodificado con las claves del presente. Se inicia una nueva etapa en la que la modernidad se desentiende de la memoria.

### **El pasado no existe, ¡viva la modernidad!**

En los inicios de los años ochenta se empieza a concebir a la democracia como un síntoma de modernidad. La cuestión del pasado, de su tratamiento y percepciones, no se considera como un hecho necesario para la cinematografía española, y partir de este instante los directores, intencionadamente, pretenden no sólo mirar al futuro con las incertidumbres de que está todo por hacer, sino de sentirse atados a su presente, como una manera de autentificación y definición de lo que es la España del cambio. A la mayoría de ellos no le interesa Franco y *su franquismo*, manifestando la ausencia de su presencia de una forma atrevida e irreverente.

Se conforma de manera casi espontánea una nueva generación de cineastas ubicados en los márgenes del Nuevo Cine Español (ESQUIROL y FECÉ, 2005, pp. 176-177), que habían nacido después de 1945, ajenos, por tanto, a la guerra civil, y a los que no les preocupaba demasiado su relación con el régimen anterior (MARTÍNEZ-VASSEUR, 2003, p. 163). Fernando Colomo, Fernando Trueba, Iván Zulueta, Pedro Almodóvar..., entre otros, son quienes forman parte de la cultura underground del cine español, los representantes por excelencia de la *movida* madrileña y de la nueva mentalidad del país. En cierta manera, todos ellos sugerirían la transición reciente de España, una España sin tabúes, es decir de algún modo resucitarían el eterno sueño del hombre: la posibilidad de cambiar.

Esta tendencia no se trataba de un movimiento aislado, a pesar de la particularidad ejercida por cada uno de ellos, pero coincidían en su pasión por hacer cine y en ejercer una estética que comulgaba con un sector amplio de la juventud española. El resto llegó por caminos personales muy diferentes, ya que aquella *movida* englobaba no sólo a cineastas sino a todo un repertorio relacionado con la música (Alaska y los Pegamoides o Radio Futura), el café-teatro (Fabio MacNamara o Carmen Maura), la fotografía (Ouka Lele o García Alix), la literatura (Jesús Ferro), algunas publicaciones y hasta lugares de reunión como la glamurosa sala Rockola (BORAU, 2005, pp. 36-37). Un ambiente filtrado por el tamiz del rock contestatario, las drogas, el Super 8 y el punk alternativo como constantes de la contracultura del tardofranquismo.



Fig. 2: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Pedro Almodóvar. 1980

Almodóvar será la clave de todos ellos, un nexo sobre el que se sustentarán todos estos productos cinematográficos, no sólo por la progresiva repercusión internacional que ha ido adquiriendo, sino porque su particular estilo se extenderá hasta nuestros días, exceptuando algunas de sus propuestas. El círculo se irá abriendo con los añadidos como *Tigres de papel* (1977), y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), ambas de Fernando Colomo, que se sitúa dentro de este panorama como el precedente de esta identidad generacional —la comedia *progre madrileña*—, poniendo en pantalla a protagonistas de la calle, jóvenes que entonan una verborrea retórica que camufla la verdadera ausencia de praxis política (HERNÁNDEZ y PÉREZ, 2004, p. 149). Esta marca es el tipo de personajes que muestra también Fernando Trueba en *Ópera Prima* (1980), que conforma un peculiar y escéptico modelo generacional posteriormente prolongado en otras películas como *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1981), *Vecinos* (Alberto Bermejo, 1981) o *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979).

Este cine contrasta con el de las generaciones anteriores, no sólo en lo estético sino en cuanto a las temáticas abordadas, pero sobre todo por su deseo expreso de abrazar la modernidad y alcanzar la proyección internacional. De esta forma el propio Almodóvar no tiene reparos en afirmar:

Creo que el momento que vivimos es clave y es del que menos cosas se están contando [...] No debemos perder la memoria pero ya está bien de tanta recreación costumbrista, ya está bien de un cine en el que no aparecen más que guardias civiles, tortura etc. En Japón cuando pasaron mis películas, se extrañaron porque pensaban que en España no hay ciudades puesto que nunca habían visto una película urbana de aquí<sup>6</sup>.

Mientras que estos directores siguen en pleno proceso creador, una nueva generación de directores sale a la luz bajo el impulso de la renovada legislación audiovisual e influidos por el carácter de este cine moderno (PUIGDOMÈNECH, 2007, pp. 42-44). Sin ánimo de ser exhaustivos, hacia finales de la década de los ochenta y principios de la siguiente, destacan Juanma Bajo Ulloa, Enrique Urbizu, Julio Médem, Alex de la Iglesia, y, posteriormente, Fernando León de Aranoa y Alejandro Amenábar, con trabajos que llaman poderosamente la atención del público. Además, no se sienten incluidos en ningún movimiento generacional, sino que proclaman su individualidad y la pluralidad de sus opciones. De cualquier manera, el contexto social, cultural, económico y político en el que están inmersos es común: todos ellos han crecido en la libertad democrática, por lo que se sienten interesados más en el presente que en la reflexión sobre la historia (PANTOJA, 2010, p. 56).

La abundancia de propuestas dentro de la tan aclamada modernidad hace que las líneas de fuga se entremezclen, que afloren impulsos renovadores y que se trate de consolidar el camino andado en la cinematografía española<sup>7</sup>. De todos ellos, un sector importante de cineastas, que no pretende nada más que la difícil tarea de hacer cine, de nuevo vuelve al pasado como espacio de recreación, con películas como *El viaje a ninguna parte* (Fernán Gómez, 1986) o *El año de las luces* de Fernando Trueba (1986). Un elenco de experimentados directores que reinvierte en la memoria, no ya con el sentido de sus predecesores, quienes cumplieron con su papel, sino con la intención de recrear el pasado para analizar y hacer un diagnóstico real de la España democrática y europeizada.

### **El pasado constante. Recuperación de la memoria del franquismo**

A mediados de los años noventa el pasado parecía una cuestión superada, aunque no resuelta, por la filmografía española. La modernidad, sumada a la prosperidad que ofrecía el contexto internacional, parecía haber borrado cualquier vestigio de una España clavada en el recuerdo continuo del franquismo y sus constantes herencias, al menos desde los planteamientos marcados en los inicios de la democracia. La recreación se había impuesto como una seña para tratar los asuntos de la historia reciente, tratada mediante alusiones más o menos explícitas en los diálogos, incorporada distintos escenarios para dotar de mayor verosimilitud a los personajes, y definida por la elección de los géneros para no despertar los recelos y la crítica de una sociedad hastiada nuevamente con las guerras de nuestros mayores.

---

<sup>6</sup> Extracto sacado de la entrevista que el director Pedro Almodóvar hizo al periódico *Diario 16*, en enero de 1987.

<sup>7</sup> En estos años se estrenan películas tan dispares como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (P. Almodóvar, 1989), *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989), *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1988), *Soldadito español* (Giménez-Rico, 1988), *Tu novia está loca* (Enrique Urbizu, 1988).

Pero si el cine en España y los actores que lo motivan se han caracterizado por algo ha sido por alimentar el carácter reivindicativo ante las injusticias políticas y sociales, bien sean del presente como del pasado. Además, si a esta revisión se le añade la cadena de homenajes y celebraciones periódicas sobre los acontecimientos acaecidos en torno a la guerra civil y la dictadura franquista, lo que da como resultado es una producción de películas que van a ilustrar nuevas representaciones del pasado. Una de las primeras actualizaciones las realiza Carlos Saura, con su película *iAy, Carmela!* (1990)<sup>8</sup>. Este veterano director, siempre a contracorriente y centrado en su visión personal, realiza un viaje inverso en la filmografía española, pasando de sugerir su memoria, mediante construcciones circulares y metáforas visuales, para retratar directamente el pasado (SÁNCHEZ VIDAL, 1994, p. 129). La apuesta de Saura no será una aventura aislada sino que empieza a contextualizar una actitud en el cine español, en el que se realiza la recreación o representación del franquismo a partir de la recuperación de la memoria de una izquierda perdida en el olvido republicano de la dictadura.

La continuidad viene marcada por la aportación de cada director, nuevamente Fernando Trueba con la oscarizada *Belle époque* (1991), cuya reivindicación se relaciona más con las ideas republicana y el compendio de mentalidades que caracterizó aquella sociedad, para lo que se remonta a otra dictadura, la de Primo de Rivera; la evocación sentimental de una memoria silenciada que realiza el director navarro Montxo Armendáriz en *Secretos del corazón* (1997); la defensa de la mujer combativa en la reactualización que muestra Díaz Yanes en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), como exasperación contra el olvido; o la polémica *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda, en el que no sólo denuncia las atrocidades del bando nacional sino que cuestiona el posicionamiento de las izquierdas en el frente. En la misma línea, pero con menor éxito de público, se posicionarán películas como *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1993) o las adaptaciones literarias de Pilar Miró en *Beltenebros* (1991) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996).

Tal motivación por volver a mirar el pasado a través del filtro del cine tiene una explicación en el presente político. El eslogan de "*España va bien*" revierte en la percepción de estos directores de que la historia es cíclica y que la victoria del gobierno conservador de José María Aznar, cuanto menos, representa la versión democratizada de aquellos valores pretéritos que representó el franquismo (MONTERDE, 2003, p. 95). A pesar de todo ello, la reacción no va a ser tan contestataria debido a que la actuación política de los populares se muestra flexible a la expresión de ideas, amén de su escasa atención a la creación cultural (CAPARRÓS, 2005, pp. 233-235).

No es casualidad que durante estos años aparezcan numerosos títulos ambientados en los años de la dictadura y con ciertos brotes de crítica hacia el franquismo sociológico de la década de los noventa, que más que revisiones de aquella realidad se muestran como pasajes o retratos de la época. Una tirada compuesta por películas como *Tranvía a la*

---

<sup>8</sup> A pesar de ser una película que trata directamente un episodio de la guerra civil, su reflexión y puesta en escena trasciende de la contienda, incidiendo directamente a la derrota de una España vencida y en el intento de recordar, todavía a finales del siglo, el grito de libertades que simboliza el título de la canción que lleva por título su trabajo.

*Malvarosa* (José Luis García Sánchez, 1996), *Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), la consagrada obra de Fernando Trueba, *La niña de tus ojos* (1998), con Penélope Cruz como protagonista principal de la escena. Las desventuras de posguerra en *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000), *El florido pensil*, (Juan José Porto, 2002), cuya versión cinematográfica no representa el éxito alcanzado por el libro de Andrés Bello, finalmente, la mirada nostálgica de José Luis García en *You're the one (Una historia de entonces)* (2000). En cierta manera, este revisionismo responde a una voluntad de hacer cine con la historia como protagonista, con un lenguaje renovado y una nueva búsqueda de aspectos formales, pero que entronca con la tradición cinematográfica en España.

Pero en todo caso, ni este tradicionalismo y ni tan siquiera la modernidad han sido capaces de hacer olvidar a ciertos directores de los capítulos más controvertidos de la historia del franquismo, de ese pasado todavía violento y perturbador, que aflora una y otra vez a través del recuerdo de los protagonistas de sus películas (CASANOVA, 2008, p. 27). En este panorama, el cine actual ha pasado a la batalla por la recuperación de la memoria, a la lucha contra la indiferencia como forma de olvido social, de una generación que aunque rechaza al franquismo se han acomodado en la democracia y ajustado su memoria a los nuevos tiempos.



Fig. 3: *Silencio roto*. Montxo Armendáriz. 2001

En la consecución de tales propósitos se han emprendido directores como Montxo Armendáriz, con su película *Silencio roto* (2001), quien ha sabido traducir a las generaciones más jóvenes, con un lenguaje claro, un montaje directo y actores reconocibles, una historia comprometida con la memoria como fue la lucha armada de los maquis en la posguerra. Como reza en su presentación, este film anuncia que «*algunas guerras no terminan nunca*», ya que trata de explorar la historia de los perdedores, en un proceso fílmico de reconstrucción que tiene mucho que ver con la recuperación ideológica y de reivindicación de la herencia de los vencidos.

La puesta en escena varia según los directores, pero el objetivo es común para muchos de ellos, como se muestra en la película *Deseo* (Gerardo Vera, 2002), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), o en la más reciente *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), sobre la historia real de unas jóvenes que sufren la represión en las cárceles franquistas y su posterior condena por infedilidad al régimen. En buena medida, estas cintas inciden en la reivindicación de la memoria de las mujeres y hombres que fueron sacrificados por la memoria los triunfadores (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2005, p. 38). Esta actitud no sólo se constata en los trabajos de ficción sino en la multitud de documentales, cuyos títulos son buen ejemplo del mensaje que quieren transmitir: *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *Rejas en la memoria* (Manuel Palacios, 2004), *Memoria negra* (Xavier Montaya, 2007), o *Que mi nombre no se borre en la historia* (2005), de Verónica Vigil y José María Almela.

El análisis de estos proyectos son cuestionados por unos y argumentados por otros, lo que simboliza nuevamente un enfrentamiento de memorias, tensionado políticamente tras de la aprobación de la Ley para la memoria histórica por el gobierno socialista. Entre los críticos se acrecienta la idea de que esta orientación debe ser entendida como un compendio de buenas intenciones pero que presenta un escaso valor en sus resultados, atisbándose un claro desajuste entre la cantidad de producción y las auténticas aportaciones al conocimiento de la historia (SANCHEZ-BIOSCA, 2005, p. 39). Mientras que otros estiman necesaria su existencia, ya que para abordar la delicada cuestión de la recuperación del pasado se necesita de la eficacia narrativa y del poder de sus imágenes, convirtiéndose en un cine que aporte una decidida voluntad de conocimiento (CASANOVA, 2008, p. 27).

### **La comercialización del pasado. El franquismo deformado**

La historia siempre ha sido una fuente de inspiración para el cine. Todas las películas necesitan de un contexto político o social que otorgue verosimilitud o verismo a sus argumentos y escenas, un entramado que soporte la credibilidad de lo ficcionado para que sea aceptado y comprendido por el espectador. En general, asumido o no, el cine se acerca más a lo fantástico, a pesar de la realidad de las imágenes, de lo contrario dejaría de ser cine. En cierta medida, al adentrarnos en el nuevo milenio, la filmografía española que se relaciona con el franquismo empieza a dibujar un universo fantaseado, cuyo apoyo histórico sirve para introducirnos en la realidad que proyecta el director.

Este tipo de cine intenta demostrar una superación del pasado, pero no como resultado de un ejercicio de madurez alcanzada por su comprensión o conocimiento, sino donde el espectador no necesita reconocerlo sino simplemente visualizarlo, como un producto a consumir. En tales casos el director, a pesar de que lo lleva de la mano hacia el pasado, le está relacionando con el presente. Un planteamiento complejo que pone en marcha Guillermo del Toro en *El laberinto del Fauno* (2006), pero que previamente había

ensayado con grandes dotes en *El espinazo del diablo* (2001). Un director transgresor con la memoria del franquismo<sup>9</sup>, que lo utiliza no como denuncia sino para comercialarlo.



Fig. 4: *El laberinto del fauno*. Guillermo del Toro. 2007

El éxito de su aventura radica en la recepción del público a nivel internacional, llegando a alcanzar el cuarto lugar en el ranking de películas de producción española, y en la larga lista de premios recibidos en diversos certámenes, destacando ese año en los Oscars y en la gala de los Goya. Idéntica suerte le ocurre a Juan Antonio Bayona con *El orfanato* (2007), una fábula con una estética similar aunque con distinta puesta en escena, donde nos muestra los miedos ancestrales y la relación de la protagonista con los fantasmas del pasado, que inevitablemente nos transportan a los años oscuros de la dictadura.

Este renovado escenario franquista posibilita nuevas interpretaciones de directores que entienden que deben adaptar su lenguaje cinematográfico al interés del espectador, basándose en la reactualización del pasado mediante recursos como el montaje, la música y la selección de personajes. Hasta la fecha, no son muchas las apuestas pero sí son altamente significativas, como la que hace Manuel Hueriga en *Salvador* (2006), con la que trata de explicitar la muerte del joven anarquista catalán, apelando a la espectacularidad de la pena de muerte por garrote vil más que a la tragedia que suscitaba la represión franquista; o como la vanagloriada *Pa negre* (2010), de Agustín Villaronga, donde el miseria y la inocencia del niño protagonista destacan por encima del rencor y odio de los adultos que se desata en la posguerra. Además, surgen nuevas propuestas encaminadas al simple hecho del entretenimiento, introduciendo una moralina más propia del cuento que del cine, en las películas de *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010) y *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006).

---

<sup>9</sup> El hecho de que sea de nacionalidad mexicana podría explicar su extravagante relación con el pasado de España, pero esto no es un condicionante en la carrera del director, ya que ha demostrado su interés y un cuidado excesivo para recrear el ambiente en ambas películas.

A pesar de todo, los atributos del franquismo siguen considerándose como una buena excusa para encajar historias ajenas a ese periodo y que no se corresponden con las visiones realizadas por los directores de las anteriores décadas. Alex de la Iglesia, que nunca antes había considerado la opción de visitar el pasado franquista salvo si damos validez a esos inframundos propios de su imaginación, nos vuelve a asombrar con *Balada triste de trompeta* (2010), en esa escena circense del final en el Valle de los Caídos, con las alusiones a la violencia de ETA o para descubrirnos que sus personajes tienen pasado. Una película valorada como producto de sus depresivas obsesiones que evidencian su reciente separación de la oficialidad cinematográfica.

Todas estas obras que definen la filmografía de los directores españoles, cuya justificación de sus argumentos la ha encontrado en la dictadura franquista, desde las más actuales a las más perennes, desde las más particulares a las más comprometidas o desde las más modernas a las más convencionales, se nos revelan como diferentes visiones de un mismo pasado pero hechas desde distintos cines.

## Bibliografía

- BORAU, J. L. (2005): "La problemática del cine de la Transición política española", en *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Madrid, Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España, pp 19-39.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1992): *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2005): *La Pantalla Popular. El cine durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*, Madrid, Ediciones Akal.
- CASANOVA, JULIÁN (2008): "Guerra y Dictadura en el cine español", en *El País*, 8 de septiembre, p. 27.
- ESQUIROL M. y FECÉ, J. L. (2005): "Una aproximación a los discursos legitimadores de la Transición. El caso de *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar", en *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Madrid, Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España, pp. 165-180.
- GUBERN, ROMÁN y otros (2009): *Historia del cine español*, Barcelona, Anaya.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P. (2004): *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós.
- MARTÍNEZ-VASSEUR, PILAR (2003): "El cine español a la conquista de una nueva imagen en Francia", en *La memoria en los mass media. Percepciones culturales y tópicos a través del mensaje publicitario en España y Francia*, Cáceres, UEx.
- MARTÍNEZ-VASSEUR, PILAR (2006): "José María Berzosa: La lutte contre l'oubli", en *Temps, mémoire et représentation. L'avant-scène du cinéma espagnol*, Nantes, CRINI, pp. 21-24.
- MONTERDE, J.L. (2003): "La temática social en el cine español de los 90" en *Le cinéma espagnol des années 90*, Nantes, CRINI pp. 91-102.
- PANTOJA CHAVES, A. (2010): "El cine social de los noventa. Fernando León de Aranoa como referente", en *Movimiento sociales, cine e historia actual*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 167-191.
- PÉREZ RUBIO, P. y HERNÁNDEZ, RUIZ, J. (2005), *Culturas de masas y cambio político: el cine español de la Transición*, Barcelona, Linceus.
- PUIGDOMÈNECH, J. (2007), *Treinta años de cine español (1977-2007)*, Madrid, Ediciones JC.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2005): "Políticas de memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo", en *El último cine español en perspectiva*, nº 49, Archivos de la Filmoteca, Valencia, Ediciones la Filmoteca, pp. 32-53.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1994): *Retratos de Carlos Saura*, Barcelona, Galaxia Gutemberg.